



HAL
open science

La transgression dans l'œuvre de David Cronenberg

Fabien Demangeot

► **To cite this version:**

Fabien Demangeot. La transgression dans l'œuvre de David Cronenberg. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H302 . tel-02049302

HAL Id: tel-02049302

<https://theses.hal.science/tel-02049302>

Submitted on 26 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Ecole doctorale Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art

Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Paris 1

Présentée et soutenue publiquement par :

Fabien Demangeot

La transgression dans l'œuvre de David Cronenberg



Directeur de thèse : M. Vincent Amiel, Paris 1

Jury :

M. Vincent Amiel, professeur des Universités, Paris 1

Mme Raphaëlle Moine, professeure des Universités, Paris 3

M. Anthony Fiant, professeur des Universités, Rennes 2

M. David Roche , professeur des Universités, Toulouse Jean Jaurès

M. David Vasse, Maître de conférence, Université de Caen-Normandie

Remerciements

Je tiens, tout d'abord, à remercier Vincent Amiel pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui m'ont permis de mener à bien ce travail de recherches.

Je remercie également mes parents et ma grand-mère pour leur soutien et leur aide durant ces trois années.

Table des matières

Remerciements.....	p. 3.
Table des matières simplifiée.....	p. 4.
Résumé/Abstract.....	p. 5-6.
Introduction.....	p. 7-34.
Partie 1 : Transgresser la morale.....	p. 35-193.
Partie 2 : Transgresser le corps.....	p. 194-322.
Partie 3 : Transgresser le réel.....	p. 323-438.
Partie 4 : Transgresser le cinéma.....	p. 439-551.
Conclusion.....	p. 552-578.
Bibliographie.....	p. 579-605.
Filmographie.....	p. 606-632.
Table des matières détaillée.....	p. 633-637.

Résumé

Totalement érigée autour de la question de la transgression, l'œuvre cronenbergienne, en exposant des comportements considérés comme déviants ainsi que des modes de sexualités allant à l'encontre des modèles normatifs propres à la culture *mainstream*, semble difficilement catégorisable. À la fois à l'intérieur et à l'extérieur du système hollywoodien, le réalisateur de *La Mouche* joue avec les codes génériques les plus éculés pour en proposer une véritable alternative. De ses débuts dans le cinéma *underground*, avec des œuvres telles que *Stereo* et *Crimes of the future*, à ses films les plus "grand public", comme *A History of Violence* et *Les Promesses de l'ombre*, le cinéaste a toujours mis à mal les horizons d'attentes de ses spectateurs. La transgression, chez Cronenberg, ne se résume cependant pas à la seule représentation de la violence et de la sexualité. Elle est un élément structurel majeur qui lui permet de garder une certaine singularité tout en évitant la redite. Comme nous le verrons, tout au long de cette étude, David Cronenberg, bien qu'il se soit progressivement détaché du genre du "body horror", s'est toujours intéressé aux mêmes thématiques que celles-ci touchent le corps, l'esprit, la famille ou encore la science. En allant jusqu'à adapter des œuvres littéraires jugées inadaptables (*Le Festin Nu*, *Crash* et *Cosmopolis*), le cinéaste a également exposé son désir d'abolir les frontières entre les arts. Mêlant ses obsessions personnelles à celles d'autres artistes, Cronenberg confère à son œuvre un caractère hybride que viennent métaphoriser les innombrables corps mutants qui peuplent ses films. Cette étude sera structurée autour des quatre grandes formes de transgression constitutives de son œuvre : la morale, le corps, le réel et le cinéma. Il s'agira de montrer que la transgression, loin d'être un simple artifice, est la composante essentielle d'une œuvre qui n'a jamais cessé de se déconstruire pour mieux se réinventer.

Mots-clés : Cinéma-transgression-sexualité-hybridation-genre-mutation-monstruosité-fantasme-réalisme-David Cronenberg.

Abstract

Entirely built around the issue of transgression, Cronenberg's work, by exposing behaviors considered as deviant, as well as modes of sexuality going against normative models proper to mainstream culture, seems difficult to categorize. Both inside and outside the Hollywood system, the director of *The Fly* plays with the most hackneyed generic codes to offer a real alternative. From his beginnings in underground cinema, with works such as *Stereo* and *Crimes of the Future*, to his most 'mainstream' films, such as *Eastern Promises*, the filmmaker has always diverted the expectations of its spectators. However, Cronenberg's transgression is not just about portraying violence and sexuality, it is also a major structural element that allows it to keep a certain singularity while avoiding repetition. Although, David Cronenberg gradually detached himself from the genre of "body horror", as we will see throughout this study, he has always been interested in the same themes that affect the body, mind, family or even science. By going so far as to adapt literary works deemed unadaptable (*Naked Lunch*, *Crash* and *Cosmopolis*), the filmmaker also exposed his desire to abolish the boundaries between the arts. Cronenberg gives his work a hybrid character that metaphorize the innumerable mutant bodies that populate his films by mixing his personal obsessions with those of other artists. This study will be structured around the four major forms of transgression that constitute his work: morality, body, reality and cinema. It will be necessary to show that the transgression, far from being a mere artifice, is the essential component of a work that has never ceased to be deconstructed to better reinvent itself

Keywords: Cinema-transgression-sexuality-hybridization-gender-mutation-monstrosity-fantasy-realism-David Cronenberg.

Introduction

Le verbe transgresser vient du latin *transgredi* qui signifie aller au-delà. L'au-delà désigne une limite qu'il ne faut pas franchir, une forme d'interdit qui appelle forcément l'infraction. Cet interdit, pour reprendre les propos tenus par Georges Bataille, dans *L'Erotisme*, est là pour être violé. Il ne peut d'ailleurs y avoir de transgression sans lois, sans principes à la fois institutionnalisés et intériorisés. Ainsi, en 1795, dans *Métaphysique des mœurs*, Emmanuel Kant définissait la transgression comme un fait ou une action contraire au devoir qui, quand elle est délibérée, se nomme un crime. L'épreuve de la transgression représenterait un véritable défi à l'obéissance imposée par les autorités les plus absolues que celles-ci soient d'ordre éthique, politique ou religieux. Le désir de transgression repose sur ce que Roger Caillois, dans son ouvrage *L'Homme et le sacré*, nomme « l'ambiguïté du Sacré »¹. Le Sacré, pour Caillois, se partage entre pouvoir d'institution et de transgression, entre respect de l'interdit et fête destructrice. Si l'on ôte au terme Sacré une part de son sémantisme premier, nous nous retrouvons face à une définition beaucoup plus large de l'idée de sacralité. Le Sacré désigne ce qui est inaccessible, impossible, hors-du-monde et de notre expérience. Bien qu'il puisse être considéré comme un concept abstrait et immatériel, il représente aussi des instances éthiques et juridiques auxquelles l'Homme peut choisir ou non d'adhérer. De par les limites qu'il impose, le Sacré appelle la transgression. Il en constitue même les fondements. Depuis bien longtemps l'Homme est travaillé par le désir d'aller à l'encontre de sa propre condition, de sortir du carcan déterministe institué par la société dans laquelle il évolue. La mythologie regorge d'exemples abondant dans ce sens. L'homme, en recherchant l'expérience du Sacré, est condamné à perdre une part de ses privilèges. Que l'on songe à Adam et Ève, chassés du Paradis après avoir croqué dans la pomme, à Prométhée, le voleur de feu,

¹ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 .

condamné à avoir le foie dévoré indéfiniment par un vautour ou encore à Orphée qui, en se retournant sur le Styx, perdit à tout jamais sa femme : il n'y a que très rarement de transgression sans punition. Punir un acte transgressif reviendrait donc à instituer un caractère moral au concept même de transgression. Dans une perspective purement ontologique, la transgression n'existerait pas au-delà des notions de moralité et d'immoralité profondément ancrées dans la conscience de l'individu. En effet, contrairement à l'animal, l'homme est borné parce que sa limite appartient à son être, ce qui lui interdit de sortir de ses limites et de transgresser quoi que ce soit. Dans *La littérature et le mal*, Bataille était revenu sur le caractère ambigu de la notion de limite qui appelle forcément un franchissement, c'est-à-dire une transgression :

Les hommes diffèrent des animaux en ce qu'ils observent des interdits, mais les interdits sont ambigus. Ils les observent, mais il faut aussi les violer. La transgression des interdits n'est pas leur ignorance : elle demande un courage résolu. Le courage nécessaire à la transgression est pour l'homme un accomplissement.²

Les interdits auxquels fait allusion Bataille sont de différentes sortes. La transgression ne se borne pas à des questions d'ordre moral, elle est multiple, protéiforme et peut même, dans certains cas, être valorisée. Si la transgression est parfois synonyme d'accomplissement, il est également possible de penser la notion d'interdit en des termes négatifs. Transgresser peut donc s'avérer salvateur pour l'individu comme l'attestent les propos tenus par Vincent Estellon, dans son article *Eloge de la transgression* :

Le langage courant accorde à la transgression une signification réductrice et négative, essentiellement celle de la violation de lois ou de commandements divins. Ce terme est passé dans le langage de la géologie à propos de

² Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 6.

l'invasion par la mer d'une région qui subit un affaissement. La transgression s'opère sur un terrain favorable, permettant de passer outre, de franchir. Gaffiot rappelle que *transgressum* provient de *transgredior* (trans-gradior) dont les déclinaisons de sens ouvrent l'esprit à des significations beaucoup plus étonnantes. Le préfixe « trans » (à travers, au-delà, par-delà, de l'autre côté, par-dessus) associé à « gradior » (marcher, s'avancer, parcourir) amène déjà à des combinaisons multiples et riches de sens. Je retiendrai quatre directions émanant de l'étymologie latine :

- *passer de l'autre côté, traverser; passer d'une chose à une autre; [modalité exploratoire]*
- *surpasser une loi, un commandement, traverser, franchir, dépasser, surpasser; [caractère insoumis, courageux]*
- *parcourir d'un bout à l'autre, exposer complètement, [souci de complétude, de connaissance]*
- cette expérimentation met en réserve la parole, sidère, dans la mesure où transgresser c'est encore *passer sous silence. [le secret, corollaire de la transgression]*

Du point de vue de la temporalité et de la spatialité, la transgression marque une nouvelle posture : celle de ne plus attendre, de *franchir le pas*.³

En ayant recours à l'étymologie, Vincent Estellon explore la dimension polysémique d'un terme trop souvent réduit à sa seule négativité. La transgression est salvatrice si on la conçoit comme la possibilité d'explorer de nouvelles contrées, comme l'opportunité d'être libéré du joug d'une société conservatrice. Quant à l'idée de surpasser une loi ou un commandement, elle apparaît, dans le cadre de certains régimes dictatoriaux ou en période de guerres, comme une nécessité d'ordre moral. La transgression n'est pas intrinsèquement liée à l'immoralité. Elle est, dans son acception la plus simple, le seul franchissement d'une limite. Dans sa *Préface à la transgression*, Michel Foucault avait introduit la complexité de cette notion, trop souvent réduite à un binarisme

³ Vincent Estellon, « Eloge de la transgression », dans *Champ psychosomatique* n°38, Paris, L'esprit du temps, 2005, (<https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-2-page-149.htm>).

totalemment erronée :

La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout. Quelque chose peut-être comme l'éclair dans la nuit, qui, du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et de fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de sa souveraineté et se tait enfin, ayant donné un nom à l'obscur.⁴

La métaphore de l'éclair dans la nuit permet au philosophe de donner une dimension poétique à un concept qu'il semble impossible de catégoriser. La soudaineté de l'éclair exprime le caractère immédiat de la transgression qui n'existe que dans le moment de son aboutissement, puisqu'elle épuise ce qu'elle est dans l'instant où elle franchit la limite. Or est-il réellement possible de franchir toutes les limites ? Au-delà de la question de la morale et de l'éthique, certaines transgressions sont appelées à rester tout jamais à l'état de fantasme. De l'ordre de l'impossible, sur les plans physiques et biologiques, certaines transgressions ne peuvent s'incarner que dans l'Art et la Littérature. Ainsi, chez Sade, les pratiques sexuelles ne sont pas seulement déviantes sur le plan de la morale puisqu'elles n'ont pas d'existence en dehors de l'œuvre dans laquelle elles se trouvent. Elles sont une pure construction du langage qui, borné à aucune limite sémantique, déconstruit notre propre univers de croyances. Dans l'œuvre du Divin Marquis, la transgression ne porte pas tant sur les actes représentés (viols, pédophilie, zoophilie, nécrophilie) que sur la manière dont ils sont exposés aux lecteurs. La transgression, sous sa forme métaphorique puisqu'il est question ici de littérature, n'est plus intrinsèquement liée à la limite. L'univers sadien célèbre, pour reprendre une expression nietzschéenne très connue, la mort de Dieu. La disparition de la religion, et donc de la

⁴ Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Clamecy, Lignes, 1963, p. 18.

morale, s'étend jusqu'à la nature même de l'être humain qui devient, au même titre que les mots du texte, une entité modelable. Pour Michel Foucault, la mort de Dieu, à travers l'exemple de Sade, a permis au langage de prendre possession de notre sexualité pour mieux l'éloigner de tout déterminisme d'ordre moral ou biologique :

La sexualité n'est décisive pour notre culture que parlée et dans la mesure où elle est parlée. Ce n'est pas notre langage qui a été, depuis bientôt deux siècles, érotisé : c'est notre sexualité qui depuis Sade et la mort de Dieu a été absorbée dans l'univers du langage, dénaturalisée par lui, placée par lui dans ce vide où il établit sa souveraineté et où sans cesse il pose, comme Loi, des limites qu'il transgresse.⁵

Le langage crée la transgression, il met en avant le caractère illimité de la création qui ne se soumet, contrairement à l'Homme, à aucune loi et à aucun dogme. Il n'est donc guère étonnant, qu'au sein de la fiction, toutes les métamorphoses aient la possibilité de s'incarner. Les monstrueux hybrides hommes-animaux des *120 Journées de Sodome* n'existent, par exemple, que par et à travers les mots :

Il fout une chèvre en levrette, pendant qu'on le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre. [...] Il fout une vache, la fait engendrer et fout le monstre.⁶

L'œuvre cherche souvent à rompre avec nos univers de croyances. Fruit d'une subjectivité particulière, elle ne peut renvoyer qu'à elle-même. L'auteur, ou l'artiste au sens le plus large de son acception, est son propre démiurge. Il se substitue à Dieu en créant de nouveaux mondes qui ne sont transgressifs que si l'on se réfère aux lois et aux codes qui nous ont été enseignés. Même quand

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ Sade, *Les 120 journées de Sodome* (1789), Paris, 10/18, 2014, p. 388-389.

il essaie de représenter le Réel, l'Art se heurte au concept d'objectivité qui n'existe qu'en corrélation avec celui de subjectivité. Le regard ne peut rendre compte de manière objective du monde puisqu'il est lui-même conditionné par les affects de l'individu. L'œil n'a pas une simple fonction de transcripteur de la réalité. Il transgresse le Réel en le confrontant au ressenti et aux émotions d'une subjectivité particulière. Tout acte de création est transgressif à plus d'un titre. La fiction transgresse le Réel qui est, par définition, lui-même transgressif puisqu'il se heurte à un flux incessant d'interprétations. Il y aurait donc, pour schématiser, autant de réalités qu'il y a d'individus dans le monde. Le réalisme est toujours d'essence subjective bien que sa définition première, notamment dans le domaine des arts et de la littérature, tend à exprimer une forme de singularité reconnue par la totalité de la communauté humaine. L'Art apparaît, en somme, comme une transgression du Réel acceptable du moment où il se trouve régi par un ensemble de lois et de conventions qu'il ne cherche pas à dépasser. La transgression peut être, dans ce cas, à la fois synonyme de choc et de renouveau. Nathalie Heinich, dans son article « De la transgression en art contemporain » s'était notamment intéressée à la temporalité de l'œuvre d'Art capable de passer du statut de "transgressive" à celui de "transgressée" :

[...] le « genre » nommé art contemporain- repose sur la transgression systématique des critères artistiques propres aussi bien, à la tradition classique, qu'à la tradition moderne puis contemporaine.⁷

À ses débuts, le cinéma s'est présenté comme un art doublement transgressif. Il représentait la transgression de la photographie, incapable de donner du mouvement aux images, et celle du Réel tel que les hommes pouvaient le concevoir. En 1896, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* de Louis Lumière avait effrayé bon nombre de spectateurs persuadés qu'un train se dirigeait

⁷ Nathalie Heinich, « De la transgression en art contemporain », dans *Paradoxes de la transgression*, Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), Paris, CNRS Editions, 2012. (<http://books.openedition.org/ocp/530?lang=fr#text>).

réellement sur eux. L'Art se confondait ici avec le Réel au point de rendre indiscernable, aux yeux du public, l'image d'un train en mouvement et sa représentation. Si aujourd'hui, le public ne confond plus le réel et sa représentation filmique, il recherche souvent, dans son expérience de spectateur, à se rapprocher du réel ou du moins de l'idée qu'il s'en fait. Comme a pu le démontrer Jalila Hadjji, dans son ouvrage *La quête épistémologique du Nouveau Roman, les objets*, l'illusion réaliste a longtemps été perçue comme l'un des moteurs de la création cinématographique :

Dans ses débuts, le cinéma sombre dans l'illusion réaliste et le meilleur film est « celui dont les formes (narratives et plastiques) auront le moins d'existence, le moins de force, et dont seule la diégèse, l'histoire racontée, sera ressentie par le public. Le matériau cinématographique étant ainsi supposé être d'une parfaite transparence, l'écran n'est plus qu'une fenêtre ouverte sur le monde de la familiarité et non pas sur l'étrangeté du monde. »⁸

Les propos de Jalila Hadjji méritent cependant d'être nuancés. En effet, ce type de catégorisation bipartite ne peut rendre compte de la complexité du médium cinématographique qui a rapidement quitté la sphère du réalisme stérile et artificiel, dans lequel on a encore tendance aujourd'hui à l'enfermer, pour explorer de nouvelles contrées. La notion de familiarité doit, quant à elle, être repensée puisque le cinéma, mais aussi l'Art dans son acception la plus large, est également en mesure de rendre familier ce qui, à première vue, nous est étranger. La recherche esthétique, notamment avec l'avènement du Surréalisme et du cinéma expérimental, a rapidement pris autant de place que la narration. Le scénario n'est plus central dans un film, il est un élément dont il est même possible de se défaire comme l'attestent les expérimentations de cinéastes dadaïstes tels que Hans Richter ou René Clair qui, en refusant, à proprement parler, de raconter une histoire, ont remis en cause les conventions et contraintes idéologiques, esthétiques et politiques de

⁸ Jalila Hadjji, *La quête épistémologique du Nouveau Roman, les objets*, Saint-Denis, Publibook, 2009, p. 20.

leur époque. La dichotomie entre fond et forme, à laquelle fait lourdement allusion Jalila Hadjii, n'est pas une règle générale ni un état des lieux de la production cinématographique du début du XXème siècle. C'est un cliché intériorisé, une image biaisée d'une réalité beaucoup plus complexe. De façon schématique, nous pouvons néanmoins affirmer que les goûts du grand public sont généralement plus proches du cinéma narratif, au sens le plus conventionnel du terme, que de celui de la fiction expérimentale. Pour bon nombre de spectateurs, qui considèrent le cinéma comme un simple produit de consommation, le récit se présente comme une projection fantasmatique du Réel. Le public accepte cette illusion qu'il a parfaitement intégrée à son propre processus de réception. Le cinéma, comme a pu le démontrer Maxime Scheinfeigel, dans *Cinéma et magie*, a donc rapidement perdu une grande part de son pouvoir mystificateur :

Le spectateur transi des débuts que son ignorance de la technique cinématographique voue à l'assujettissement, est comme le profane qui participe à un rituel en le subissant. À l'inverse, le spectateur des temps classiques et modernes du cinéma entre dans la salle pour consommer tout ensemble le film et le protocole lui permettant de voir le film. Ainsi le passage de « l'illusion » à « l'imaginaire » éveille-t-il l'écho de cet autre passage, du symbolique à l'imaginaire celui-ci, qui marque selon la psychanalyse traditionnelle une étape dans la formation psychique du sujet humain.⁹

Bien que le cinéma soit perçu comme une sorte de matérialisation de l'imaginaire, il se constitue, la plupart du temps, autour de représentation archétypales. Le spectateur de cinéma, comme le lecteur de roman, doit pouvoir s'identifier aux personnages en présence, comprendre leurs intentions et suivre un récit linéaire ou du moins cohérent du point de vue de la chronologie. La fiction ne déborde donc pas du cadre dans laquelle elle se trouve. Les personnages, les lieux et

⁹ Maxime Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008.
(http://cav.upv.free.fr/scheinfeigel/L3/Lespectateur_cours_.pdf).

les objets sont des entités stables qui participent à la construction d'une nouvelle forme de réalité. Or l'illusion réaliste, bien qu'acceptée et intégrée par le spectateur, reste un fantasme, une chimère contre laquelle de nombreux cinéastes, de Luis Buñuel à David Lynch en passant par Alain Robbe-Grillet et Kenneth Anger, n'ont eu de cesse de lutter. Transgressifs dans leur volonté de mettre à mal les codes de la représentation cinématographique traditionnelle, ces auteurs ont fini, eux-aussi, par devenir classiques. Il existe donc, en marge du cinéma d'exploitation, un cinéma d'auteur qui répond, également, à toute une série de codes. Une question se pose alors : peut-on encore parler de transgression si le cinéma expérimental est lui aussi, au même titre que certaines grandes catégories génériques, sujet à une certaine forme de codification ?

Il est évident que pour un spectateur lambda, le cinéma expérimental (le Surréalisme au même titre que l'*Underground* New-yorkais ou le Cyberpunk japonais) transgresse une certaine conception de ce qu'est censé être un film. Cependant, un auteur, s'inspirant de certains de ses mouvements cinématographiques contestataires, participe aussi à leur édification en tant que modèle. La transgression n'est donc, dans ce cas, que partielle d'autant plus que certains types de cinéma, autrefois confidentiels, ont acquis, avec le temps, une visibilité plus importante. Il est aisé de se demander, aujourd'hui, quels types de films peuvent prétendre à l'appellation de "cinéma transgressif". Si certains genres, comme la pornographie et le gore, transgressent les lois de la bienséance, ils s'adressent aussi à des publics qui en connaissent tous les codes et figures imposées. Si la transgression est d'ordre moral, elle n'atteint pas directement la forme de l'œuvre qui reste, quant à elle, extrêmement stéréotypée. Bien que l'on puisse trouver, dans le milieu *underground*, des œuvres qui, que ce soit dans le domaine du gore comme dans celui de la pornographie, défient les lois de la représentation, le domaine du cinéma de l'extrême reste lui aussi assez formaté. Les formes cinématographiques (esthétique, narratologie, jeu des acteurs) ne sont qu'assez rarement

transgressées. Le spectateur fait perpétuellement l'expérience du "presque" même. Il intègre des codes qui lui apportent un plaisir basé sur un principe purement itératif. Face à une certaine forme de normalisation, la transgression perd forcément une part de sa densité. Il n'est, de ce fait, guère étonnant qu'il n' y ait eu, dans toute l'Histoire du Cinéma, qu'un seul mouvement qui ce soit, de lui-même, revendiqué comme "uniquement" transgressif. L'appellation "Cinéma de la Transgression" est un terme employé par Nick Zedd, en 1985, dans son *Manifeste du Cinéma de la Transgression*, pour désigner un certain type de cinéma *underground* qui chercherait à rompre avec tout ce qui a pu être fait par le passé :

Nous proposons de faire exploser toutes les écoles de cinéma et de ne plus jamais refaire de films ennuyeux. Nous postulons que le sens de l'humour est un élément essentiel qui a été mis au rebut par les universitaires gâteux, mais également que tout film qui ne choque pas ne vaut pas la peine d'être vu. Toutes les valeurs doivent être contestées. Rien n'est sacré. Tout doit être remis en question et réexaminé afin de libérer nos esprits de la foi de la tradition. Le développement intellectuel exige que des risques soient pris et que des changements se produisent dans les orientations politiques, sexuelles et esthétiques, même si cela doit déplaire. Nous proposons d'aller au-delà de toutes les limites fixées ou prescrites par le bon goût, la morale ou tout autre système de valeurs traditionnel qui entrave les esprits des hommes. Nous dépassons et rejetons les limitations des millimètres, des écrans et des projecteurs pour aller vers un état de cinéma élargi.[...] Nous enfreignons le précepte et la règle nous dictant de faire mourir d'ennui les spectateurs par des rituels de circonlocution et proposons de briser tous les tabous de notre époque en péchant autant que possible. Il y aura du sang, de la honte, de la douleur et de l'extase, comme personne n'en a encore imaginé. Personne n'en sortira indemne. Puisqu'il n'y a aucune vie après la mort, le seul enfer est l'enfer de la prière, de l'obéissance aux lois et du rabaissement de soi devant des figures d'autorité, le seul paradis est le paradis du péché, être rebelle, s'amuser, baiser, apprendre de nouvelles choses et briser autant de règles que possible. Cet acte de courage s'appelle la transgression. Nous proposons la transformation par la transgression : pour nous convertir, nous transfigurer et nous transmuier à un degré d'existence plus élevé afin d'approcher la liberté dans

un monde rempli d'esclaves inconscients."¹⁰

Le Cinéma de la Transgression est, selon les propres mots de Nick Zedd, un "Cinéma Invisible". Trop extrême et provocateur, il a longtemps été ignoré par la presse censée représenter la contre-culture et banni des festivals de cinéma d'avant-garde. Les auteurs du Cinéma de la Transgression (Nick Zedd, Richard Kern, Tommy Turner ou encore Richard Klemann et Erotic Psyche) projetaient essentiellement leurs films lors de concerts et de performances *underground*. Ces courts-métrages de quelques minutes exposent des images d'une rare violence, des pratiques sexuelles extrêmes ou encore des actions politiquement incorrectes. En 1986, dans *Submit to me*, film expérimental totalement dynarratif, Richard Kern mêle à des images érotiques conventionnelles de playmates en train de se dénuder des plans particulièrement sanglants. On y voit ainsi deux jeunes femmes s'égorger mutuellement, un esclave sexuel, seulement vêtu d'une cagoule en cuir, s'apprêtant à se faire exécuter par sa dominatrice et un homme nu entièrement recouvert de sang. Les auteurs du Cinéma de la Transgression remettent en cause les codes esthétiques, sociaux et sexuelles des productions traditionnelles. Ils exposent l'irreprésentable notamment sur le plan de la morale comme l'attestent le salut hitlérien d'Annabelle Davies, à la fin de son strip-tease, dans *Nazi* de Richard Kern ou encore les violences commises par le policier raciste de *Police State* de Nick Zedd. S'ils cherchent à dénoncer le fascisme, les réalisateurs du Cinéma de la Transgression refusent, pour autant, d'orienter l'interprétation du spectateur. L'absence de tout commentaire crée le trouble, la dénonciation pouvant apparaître, aux yeux d'un public ne connaissant rien de ce mouvement cinématographique contestataire, comme une forme de fascisme revendiqué. Ce désir de transgresser toutes les formes cinématographiques établies, du *mainstream*

¹⁰ Nick Zedd, *The Cinema of Transgression Manifesto*, dans *The Underground Film Bulletin*, New York, 1985. (<http://www.psychovision.net/films/dossiers/267-richard-kern>).

à l'expérimental, n'est cependant pas resté sans suite. Ainsi le "Cinéma de la Transgression", des années 80-90, semble presque sage en comparaison des œuvres de certains cinéastes *underground* contemporains. D'une violence graphique extrême, les films d'auteurs tels que Jörg Buttgereit et Lucifer Valentine sont, la plupart du temps, relégués au marché du direct to DVD bien que certains festivals *underground* prennent parfois le risque de les programmer. En 2005, avec *Slaughtered Vomit Dolls*, Lucifer Valentine mêlait expérimentations visuelles (enchaînements de plans stroboscopiques, ralentis, utilisation du noir et blanc) et gore outrancier. Si les films de Lucifer Valentine, comme ceux de Richard Kern ou de Nick Zedd sont, tant au niveau du fond que de la forme, ouvertement transgressifs, ils restent, bien évidemment, totalement inconnus du grand public. Leur contenu, extrêmement violent et pornographique, les contraint forcément à la marginalité. Ce type de films n'est prisé que par les amateurs de cinéma *underground* qui savent exactement ce à quoi s'attendre lorsqu'ils voient une œuvre de Lucifer Valentine ou de Marian Dora. Ces spectateurs recherchent cette expérience de l'extrême puisque ces films, non distribués en salles, sont souvent difficiles à trouver. Une question reste en suspens :

L'expérience cinématographique de la transgression peut-elle opérer lorsque la visibilité d'une œuvre est presque nulle ?

Il est évident que le cinéma gore le plus commercial n'expose pas les corps avec la même radicalité que certains auteurs issus de l'*underground*. Transgressif à ses débuts, il est rapidement devenu, notamment grâce à des auteurs tels que Wes Craven ou George A. Romero, un véritable divertissement populaire. Le genre cinématographique ne peut donc, à lui seul, expliciter le caractère transgressif d'un film. La transgression, comme on a pu le voir précédemment, n'existe qu'en fonction des limites qui lui sont assignées. Le genre d'un film étant codifié à l'extrême, toute subversion de ses normes apparaît, aux yeux du public, comme une forme de transgression. Cette

question de la transgression cinématographique n'est cependant pas réductible aux seules catégories esthétiques et génériques. Ainsi, une œuvre peut, de par ses thématiques ou sa manière de représenter le temps et l'espace, être considérée comme transgressive. C'est notamment le cas des films de David Lynch qui, en plus de traiter, souvent sous le mode de la métaphore, de thématiques aussi dérangeantes que l'inceste ou le masochisme, déconstruisent, comme a pu le faire remarquer Julien Achemchame, dans son ouvrage *Entre l'œil et la réalité: le lieu du cinéma : Mulholland Drive de David Lynch*, le concept d'espace-temps :

Dans chaque film de David Lynch, l'espace-temps ressemble à un agglomérat de plusieurs époques : *Blue Velvet*, *Twin Peaks : Fire Walk With Me* et même *Sailor et Lula*, semblent se dérouler dans les années 50-60, notamment chez le choix des vêtements des personnages ou dans certains objets et décors. Dans *Mulholland Drive*, par exemple, on peut penser au club Silencio, lieu hybride s'il en est. Sa voûte majestueuse rappelle les églises florentines, son rideau rouge et sa scène rappellent le théâtre, le magicien hors du temps et mystérieux, quant à lui, semble le paragon de cet être cinématographique (ou cinématographié) devenu immortel par la puissance du cinéma.¹¹

Lynch, comme d'autres cinéastes avant lui, met à mal ces notions souvent figées de récit et de personnages. Il redéfinit, à sa manière, le temps et l'espace quitte, pour cela, à décontenancer totalement le spectateur. Or ce type de transgression n'est pas forcément synonyme d'échec ou de marginalité. La plupart des films de David Lynch, en plus d'avoir été salués par la critique, ont connu un certain succès en salles. C'est notamment le cas de *Mulholland Drive* qui rapporta plus de vingt millions de dollars de recettes au box-office américain, lors de sa sortie. Contemporain de Lynch, le cinéaste canadien David Cronenberg a, lui aussi, tout au long de sa carrière, cherché à

¹¹ Julien Achemchame, *Entre l'œil et la réalité: le lieu du cinéma : Mulholland Drive de David Lynch*, Saint-Denis, Publibook, 2010, p. 173.

interroger les codes de la représentation cinématographique. Moins radical que le réalisateur de *Blue Velvet*, dans sa manière de jouer avec les perceptions du spectateur, Cronenberg est néanmoins l'auteur d'une filmographie protéiforme qui semble s'édifier autour de la problématique de la réception. En effet, le cinéma cronenbergien, tour à tour *underground*, *mainstream* et auteursisant, défie toute forme de catégorisation restrictive sans pour autant s'affranchir des genres. Il est la synthèse improbable du confidentiel et du populaire, une forme d'affirmation du caractère insaisissable du médium cinématographique. Après des débuts dans le cinéma expérimental, avec des films comme *Transfert*, *Stereo* et *Crimes of the future*, Cronenberg s'est rapidement tourné vers un type de cinéma plus classique, notamment sur le plan narratif. Mais classique ne veut pas dire conventionnel comme l'attestent *Frissons* et *Rage*, deux films gres qui misent moins sur les effusions d'hémoglobine que sur une symbolique sexuelle des plus explicites. Cette hypersexualisation des corps, mais aussi des objets et même des parasites, sur laquelle nous reviendrons plus en détails au cours de nos analyses, n'a cessé de parcourir l'œuvre du cinéaste. Elle relève d'un imaginaire de la transgression tout en participant à un véritable renouveau des codes de la représentation de la monstruosité au cinéma. Le caractère novateur du cinéma cronenbergien réside dans cette approche aussi provocante que volontairement aseptisée, le réalisateur de *Vidéodrome* refusant les excès du cinéma pornographique comme celui de la série Z. Au carrefour de l'*underground* et du cinéma hollywoodien, Cronenberg évoque la figure de Roger Corman, réalisateur prolifique de série B dont le manque de moyens n'a jamais été un frein à l'ambition. Dans ses *Entretiens avec Serge Grünberg*, le réalisateur de *La Mouche* avait évoqué, d'ailleurs, assez longuement l'influence de Corman sur sa manière de faire des films :

Little Shop of Horrors ; c'était vraiment un film extraordinaire. On voyait clairement qu'un film à petit budget ne signifiait pas automatiquement mauvais film ou film inintéressant, et ça donnait du courage. Mais il y avait

autre chose : une fois de plus, Corman nous montrait qu'on pouvait entrer dans le monde du cinéma. Il représentait une sorte de relais entre le cinéma underground et les films hollywoodiens ; Corman se situait à mi-chemin. Et à Montréal, c'est Cinépix qui faisait fonction de version canadienne de Roger Corman. D'une certaine façon, ils avaient pris modèle sur lui ainsi que sur certains producteurs européens, mais comme d'habitude, nous nous retrouvions à mi-chemin entre Hollywood et l'Europe, et Cinépix également. ¹²

La société de production Cinépix a permis aux films de Cronenberg, mais aussi à ceux d'Ivan Reitman, de connaître une plus large audience. Or cette entreprise, au vu de la plupart des longs-métrages qu'elle a acceptés de produire, est, elle-aussi, fortement subversive. Elle symbolise, suite au décès du premier ministre québécois conservateur Marcel Duplessis, la fin d'un cycle de censure. Cinépix a essentiellement produit des films érotiques de piètre qualité même si certains, comme *Ilsa, la tigresse de Sibérie*, suite du célèbre nazi *porn Ilsa, la louve des SS*, demeurent, tant par leurs thématiques que par leur manière de représenter l'acte sexuel, encore scandaleux aujourd'hui. Au sein de cette société de production pour le moins particulière, Cronenberg jouit d'une liberté créatrice presque totale. Mais le cinéma de l'extrême, celui d'auteurs qui, à l'instar de Shaun Costello, avec *Forced Entry*, et de Zebedy Colt, avec *Unwilling Lovers*, mêlent ultra-violence et pornographie, n'intéresse pas Cronenberg qui, bien que traitant de sujets parfois assez proches, préfère la suggestion à la démonstration.

¹²Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000, p. 19.



Dans *Forced Entry* de Shaun Costello (1974) et *Unwilling Lovers* de Zebedy Colt (1977), la sexualité appelle le meurtre et la nécrophilie. Ces films, que l'on peut classer dans la catégorie scandaleuse et marginale du *Gore Porn*, explorent des déviances que Cronenberg, sous un mode beaucoup moins explicite, abordera également dans l'ensemble de son œuvre.

Cette question de l'intertextualité cinématographique sur laquelle nous reviendrons plus en détails, au cours de ce travail, impose un déplacement permanent du sens et de la perception du spectateur. Le ou plutôt les genres ne sont plus ici enfermés à l'intérieur de systèmes stéréotypés. Ils revendiquent leur propre autonomie comme le prouvent les exemples de *Vidéodrome* ou encore du *Festin Nu* qui, tout en utilisant des thématiques qui évoquent, par certains aspects, le sous-genre du *Gore Porn*, préfèrent la représentation fantasmatique au réalisme sordide de type documentaire. Alors que les films *mondo*, dont le plus célèbre avatar reste la série des *Faces of death* de John Alan Schwartz, cherchent l'effet "de réel" en allant jusqu'à utiliser, au sein de la fiction, de véritables images d'accidents, de massacres de populations et de dépeçages d'animaux, Cronenberg attise notre désir scopique en ne montrant quasiment rien des terribles sévices subis par la plupart de ses personnages. Les victimes du programme vidéodrome incarneront ainsi une forme d'"innommable" qui, comme nous le verrons au cours de nos analyses, ne cessera de se dérober aux spectateurs. *Vidéodrome* est le modèle de nombreux films contemporains ayant traité de la

thématique du *snuff*. En 2007, le cinéaste *underground* argentin Mariano Peralta réalisait *Snuff 102*, film d'une telle violence qu'il fut interdit de diffusion dans plus de soixante pays or, malgré la présence d'images insoutenables, ce *torture porn* extrême questionne, comme a pu le souligner Julien Bétan, dans *Extrême !: quand le cinéma dépasse les bornes*, la puissance d'évocation des images :

Malgré son côté éminent graphique et la présence de nombreuses images d'archives, *Snuff 102* défend d'une manière très personnelle le principe du hors-champ, au point d'insérer à mi-parcours le carton suivant :
« La véritable éthique du cinéma réside peut-être dans le respect de ce que l'on ne voit pas à l'image, en refusant de la montrer dans son intégralité et d'imposer l'image de ce qui ne devait pas être vu. »¹³



Dans *Faces of death* (1978), les mises à mort réelles se mêlent à des représentations fantasmées tandis que dans *Snuff 102* (2007), le réalisme sordide est mis à distance par l'utilisation du hors-champ. *Vidéodrome*, s'il traite de thématiques proches, se détache de l'effet de réel propre à ces deux films en créant un univers visuel aux antipodes de l'atmosphère crasseuse attachée à l'imagerie traditionnelle du *snuff*.

Dans *Snuff 102*, Peralta expose toutes sortes d'abominations de manière frontale (nécrophilie, avortement brutal, dépeçage) tout en ayant recours, par intermittence, au hors-champ.

13 Julien Bétan, *Extrême ! : quand le cinéma dépasse les bornes*, Montélimar, éditions Moutons électriques, 2012, p. 98.

Il démontre ainsi que, même au sein d'un cinéma apparemment dénué de limites, tout ne peut pas être montré. Cette réflexion de Cronenberg, autour de la question de la représentation ou plutôt de la non-représentation de la violence et de la pornographie à l'écran, se retrouve aujourd'hui au sein de productions aux contenus beaucoup plus explicites. S'il ne fait nul doute que *Vidéodrome* a été le film de chevet de nombreux auteurs qui se sont intéressés au sujet du *snuff movie* (d'Alejandro Amenábar à Joel Schumacher en passant par Anthony Waller), il se démarque de ses successeurs en déconstruisant progressivement l'idée même d'impression de réel. Le cinéaste perpétuera, dans la suite de son œuvre, cette entreprise de désagrégation. Ainsi, *Faux-Semblants*, bien qu'il se présente, dans un premier temps, comme un film dramatique réaliste, est rapidement contaminé par des représentations fantasmatiques des plus surprenantes. Lors d'un entretien avec Michel Ciment, pour le magazine *Positif*, en mars 1989, Cronenberg était assez longuement revenu sur son désir de s'éloigner d'une certaine forme de réalisme documentaire. Il n'est donc guère étonnant que les tenues des chirurgiens, tout comme le bloc opératoire dans lequel ils travaillent, n'aient, aux yeux des spectateurs, plus rien de réel :

On voit à la télévision des opérations à cœur-ouvert, des traitements de l'œil au laser, et ce sont toujours les mêmes couleurs, non plus le blanc mais le vert, le bleu avec quelques touches plus vives, disséminées ça et là pour faire joli. Je me suis rendu compte que si je traitais la scène dans un style documentaire et réaliste, je n'ajouterai rien au film, ce serait une séquence purement narrative. J'ai donc décidé de créer ma propre salle d'opération ainsi que les costumes. Et je suis allé vers un certain expressionnisme. En effet, ce que Beverly accomplit dans cette scène, ce n'est pas seulement son travail, mais une sorte de rituel sacerdotal comme s'il répondait à une vocation religieuse. C'est de là que jaillit l'idée de ces couleurs qui rappellent le pourpre des cardinaux.¹⁴

14 Michel Ciment, David Cronenberg, « Entretien avec David Cronenberg », dans *Positif*, n° 337, mars 1989, p. 37.

Cronenberg n'a jamais cherché à plaire à tout le monde. Ses films ne répondent pas une quelconque logique mercantile bien que certains, à l'image de *La Mouche* et d'*A History of Violence*, aient connu un certain succès en salles. Les sujets abordés par le cinéaste, et sur lesquels nous reviendrons plus en détails dans la première partie de cet exposé, peuvent, à juste titre, être considérés comme subversifs. Quelque soit le genre dans lequel il officie, le cinéaste n'a cessé d'interroger la part d'ombre présente en chaque être humain. Des enfants pervers de *Frissons* aux couples incestueux de *Maps to the stars* en passant par les amateurs de *snuff movies* de *Vidéodrome*, Cronenberg explore ce que le cinéma traditionnel n'ose que trop rarement traiter. Dans le très puritain Canada des années 70, ses premiers films ont d'ailleurs fait grand bruit. Victime de la censure, le cinéaste n'a parfois pu, sous peine de poursuites judiciaires, empêcher certaines de ses œuvres d'être amputées de plusieurs minutes :

J'ai découvert beaucoup de choses, durant les combats que j'ai menés contre la censure- et il y a toujours une censure au Canada, même si elle se fait très discrète- la vraie censure, la censure gouvernementale. Si on projette un film qui a été censuré dans sa version originale, on va en prison. On peut arrêter le projectionniste et supprimer la licence de l'exploitant. On peut fermer la salle, c'est un système très puissant. Unique. Aux États-Unis, par exemple, de telles pratiques n'existent pas. Leur système de censure n'est pas étatique. Il faut faire un procès au film et la procédure peut être extrêmement longue. Alors qu'au Canada, c'est une censure *a priori*. Il y a un fonctionnaire qui reste assis à regarder des films et qui a ce pouvoir... Un bureaucrate a le pouvoir de dire : « On ne peut pas montrer ce film » ou encore « il faut couper tel plan ou tel plan ». Mon film **Chromosome III**, par exemple, a été censuré en Ontario. Ils ont effectué les coupes eux-mêmes, physiquement, et ont confisqué les plans coupés. Si j'avais voulu remettre ces images dans le film, j'avais pu écoper de dix à vingt ans de prison. C'est très grave. Il y a eu maintes tentatives au nom de diverses causes (n'importe quoi- le féminisme, les abus sexuels sur enfants, ou ce qui a été décrété « vice du mois » et même des tentatives de durcir cette loi et d'en attendre l'application ; les partisans de ces nouvelles lois proclamaient

que tout ce qui peut heurter la sensibilité de qui que ce soit devait être interdit. Vous connaissez ce genre de mouvement. Je me suis donc jeté dans la bataille. Mon seul engagement politique réel, c'est la lutte contre la censure.¹⁵

Le Canada n'est cependant pas le seul pays à avoir censuré le cinéaste. Ainsi, en 1996, *Crash* a été interdit dans toute la ville d'Oslo ainsi que dans certains quartiers de Londres. Les sujets de certains films de Cronenberg sont, aux yeux des autorités en vigueur dans certaines grandes villes d'Europe et d'Amérique, si dérangeants qu'ils justifient à eux-seuls la censure. Or l'acte de censure ne suppose-t-il pas que l'Homme, comme dépourvu de son libre arbitre, pourrait trouver une satisfaction malsaine à voir exposer certains types de déviations au point de vouloir, dans la réalité, les reproduire ?

Comme a pu le démontrer Robert Darnton, auteur de l'essai *De la censure. Essai d'Histoire comparée*, la censure a représenté, en tout temps, des autorités politiques et religieuses cherchant à réprimer la liberté d'expression¹⁶. Depuis *Crash*, Cronenberg n'a plus jamais connu les foudres de la censure. La sexualité mortifère de son adaptation du roman de J.G. Ballard a laissé place à des représentations érotiques plus imagées (les pénétrations chirurgicales d'*Existenz*) ou plus elliptiques (les scènes d'amour entre Jung et Sabina Spielrein dans *A dangerous method*). À côté d'œuvres au contenu ouvertement pornographique comme *Ken Park* de Larry Clark, *Baise-moi* de Virginie Despentes ou encore *Nymphomaniac* de Lars Von Tier, *Crash* apparaît même, aujourd'hui, comme un film plutôt sage. Le malaise que le spectateur est en mesure de ressentir devant un film de Cronenberg n'est pas forcément lié à la façon dont le cinéaste met en scène certains actes ou pratiques sexuelles. La transgression n'est donc pas seulement, chez lui, une question de représentation et d'esthétique. Elle est, avant tout, liée aux thématiques abordées par le réalisateur

15 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, p. 36.

16 Robert Darnton, *De la censure. Essai d'Histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 10.

qui traite, sans prudence, de sujets aussi tabous que l'inceste, l'euthanasie, la mutilation ou encore l'infanticide. Néanmoins, chez Cronenberg, le fond est indubitablement lié à la forme. Le corps, centre névralgique de l'œuvre cronenbergienne, est ainsi l'objet d'une surexposition qui ne fait que renforcer le caractère malaisant des thèmes explorés par le cinéaste. Fasciné par la tératologie, le réalisateur crée le trouble en exposant des corps monstrueux ou parasités de l'intérieur qui ne font que métaphoriser la violence et l'ambiguïté des rapports humains. Ainsi, les enfants mutants de *Chromosome 3* représentent, comme nous le verrons au cours de notre analyse, le trauma d'une jeune femme au passé d'enfant martyr tandis que, dans *Le Festin Nu*, les nombreuses créatures hypersexuées, surexposées à l'écran, symbolisent l'homosexualité refoulée du personnage principal. Dans l'œuvre de Cronenberg, le corps, réel comme fantasmé, est perpétuellement transgressé. La transgression de la morale est donc indubitablement liée à la question de la représentation du corps. La nature, au sens large de son acception puisqu'elle s'étend à la question de la nature humaine, subit perpétuellement de violentes modifications. Le rôle de la science est d'ailleurs sujet à caution puisque si certaines transformations peuvent être sources de plaisirs (les corps mécanisés de *Crash*), dans la plupart des cas, elle amène la souffrance et la mort. Dans *Être et sexuation*, Mehdi Belhaj Kacem, également auteur d'un ouvrage sur *Existenz*, était revenu sur le caractère transgressif de la science notamment sur sa capacité à transformer à la fois la nature et les êtres qui l'habitent :

La science a la structure d'une transgression, d'un dépassement de notre être-là animal. C'est cette transgression qui, ensuite, *en plus* des lois ontologiques que s'approprient les sciences diverses (loi de l'organisation de végétale avec l'agriculture, lois du vivant avec la biologie, lois de l'être pur avec les mathématiques...) , crée les règles surnuméraires irréductibles à la nature et à l'être. [...] La science, l'être-à-la-science de l'animal humain, la *tekhne*, en son sens grec originel, a la structure d'une transgression. Cette transgression est une appropriation : des lois de l'être et de la nature. ¹⁷

17 Mehdi Belhaj Kacem, *Être et sexuation*, Paris, Stock, 2013, p. 34.

Chez Cronenberg, la science est d'autant plus transgressive qu'elle se trouve entre les mains de personnages dangereux, de savants fou pervers, à l'image du docteur Hobbes de *Frissons*, ou de scientifiques sectaires tels que les médecins du centre pour télépathes de *Stereo*. violemment altéré par la science, le corps chez Cronenberg est potentiellement dangereux. Il peut être une arme capable de détruire autrui, à l'image des esprits explosifs de *Scanners* ou de l'excroissance phallique de Rose dans *Rage*. Cette thématique de la transgression du corps, forcément liée, comme nous le verrons, dans une deuxième grande partie, au thème de la science, a aussi une visée métacinématographique. En effet, c'est aussi le corps du film que le cinéaste transgresse. L'éclatement de la structure narrative, les références intertextuelles ou encore la multiplication des niveaux de lecture confèrent à l'œuvre cronenbergienne une certaine forme d'abstraction. Plusieurs personnages sont même condamnés à perdre une part de leur humanité pour devenir de simples accessoires interchangeables. Dans son ouvrage *Télé, bagnole et autres prothèses du sujet moderne*, Jean-Jacques Delfour était revenu, à travers l'exemple du personnage de Gabrielle dans *Crash*, sur cette idée de réification de l'être humain présente, comme nous le verrons par la suite, dans de nombreuses œuvres du cinéaste :

La prothèse que porte l'actrice Rosanna Arquette dans le film de Cronenberg, vue de dos, associe du cuir plutôt noir, du métal, des bandes alternées sombres et carnées (qui rappellent les vêtements des détenues d'Auschwitz), des bas-résilles qui sont comme un grillage de prison, sur une cicatrice ondulée, semblable au sourire de Mona Lisa, flottant entre la bouche et la vulve. L'accident est un champ totalitaire d'expérimentation physico-psychique. Ce qui n'est possible que parce que, profondément, une soumission de l'homme aux technologies a été acceptée- soumission qui tend à être totale. La proximité avec les machines sadiennes est ici frappante. L'accident fait du corps une machine au moyen de prothèses orthopédiques. Ce corps nouveau, composé de chair et de mécanismes techniques, ce corps charnel-technologique, est le support d'une rêverie sexuelle sadienne désirable parce qu'un devenir objet est proposé simultanément aux deux sujets partenaires de

la rencontre sexuelle.¹⁸

Pour Jean-Jacques Delfour, Gabrielle est un objet technique (son corps est nié au profit de sa prothèse) tandis que ses vêtements prennent l'apparence de véritables lieux . Le grillage de la prison et l'allusion à Auschwitz, qui ne sont pas sans évoquer le sous-genre du *nazi-porn*, entraînent le spectateur dans une véritable fantasmagorie BDSM. Cette confusion entre l'humain, l'objet et le décor, qui trouvera son accomplissement ultime dans les mondes virtuels d'*Existenz*, rend l'œuvre cronenbergienne profondément insaisissable. L'espace, qui sera aussi l'un des objets de notre étude, est, quant à lui, composé de lieux mouvants et intemporels parfois totalement déshumanisés. L'impression de réel est perpétuellement mise à distance comme si le cinéaste cherchait, même dans sa veine la plus "réaliste" (*A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* et *A dangerous method*) à désorienter les croyances et la perception de ses spectateurs. La question de la transgression du réel, ou plutôt de l'"impression " de réel, mettra également en évidence le travail profondément sensoriel du cinéaste qui a toujours voulu rendre palpable les liens qui unissent l'Homme à la Matière que celle-ci soit ou non organique. La sensation fait sens chez le cinéaste qui tient moins à expliquer les causes et agissements de ses personnages qu'à faire ressentir, aux spectateurs, les mouvements qui les animent. Ce serait donc la réalité d'êtres placés dans des situations qui n'ont, quant à elles, rien de réaliste qui intéresserait, avant tout, le réalisateur de *La Mouche*. Le spectateur, s'il ne renie pas en bloc les mondes qui lui sont présentés, peut d'ailleurs prolonger, dans son imaginaire, le souvenir encore palpable du film qu'il vient de voir. Dans *Les écarts du cinéma*, Jacques Rancière était revenu sur cette caractéristique propre au cinéma ainsi que sur sa volonté de créer de nouveaux univers auxquels le spectateur est en mesure ou non d'adhérer :

18 Jean-Jacques Delfour, *Télé, bagnole et autres prothèses du sujet moderne*, Toulouse, Erès, 2011, p. 86.

Se limiter aux plans et aux procédures qui composent un film, c'est oublier que le cinéma est un art pour autant qu'il est un monde, que ces plans et effets qui s'évanouissent dans l'instant de la projection ont besoin d'être prolongés, transformés par le souvenir et la parole qui font consister le cinéma comme un monde partagé bien au-delà de la réalité matérielle de ses projections.¹⁹

Cronenberg ne cherche pas directement l'adhésion des spectateurs. Si certains de ses films font débat, tant par leur forme que par leur contenu, ils ne peuvent que difficilement donner lieu, dans l'imaginaire du spectateur, à une quelconque suite. Froids, désincarnés voire totalement dynarratifs, des films comme *Crash*, *Cosmopolis* ou encore *Le Festin Nu* mettent à distance l'idée même d'illusion réaliste en empêchant toute forme d'identification que ce soit aux personnages comme aux situations représentées. Si nous analyserons, dans une troisième grande partie, les mécanismes de déréalisation à l'action dans plusieurs films du cinéaste, nous nous intéresserons aussi aux effets d'étrangeté ainsi qu'aux innombrables altérations, formelles comme narratives, qui touchent les œuvres les plus classiques du réalisateur. Les films de Cronenberg ont un caractère insaisissable. Certains, comme *Le Festin Nu* et *Existenz*, débutent même de manière classique en proposant, aux spectateurs, un récit, en apparence, assez conventionnel avant de partir dans des contrées pour le moins obscures. Cronenberg rejoint en cela les préoccupations d'auteurs qui, comme a pu le démontrer Pierre Montebello, dans *Deleuze, philosophie et cinéma*, rendent indiscernables l'imaginaire et le réel :

Banal et extrême, objectif et subjectif, réel et imaginaire ont tendance à ne plus se distinguer. D'où vient cette indiscernabilité ? Qu'est-ce qui la produit ? Il manque la distance fondamentale que la perception requérait pour agir (distance sur laquelle Bergson insistait dans *Matière et Mémoire* ?) À la place de celle-ci, on a plutôt une indistinction entre sujet et monde qui explique que le subjectivisme et l'objectivisme puissent

¹⁹ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Editions, 2011, p.13.

s'échanger l'un l'autre : « l'imaginaire et le réel deviennent indiscernables », comme dans le cinéma de Robbe-Grillet où plus objectif est aussi le plus subjectif (*L'Année dernière à Marienbad*), comme dans le cinéma de Fellini où les rêves, les souvenirs, les fantasmes finissent par constituer la texture même de la réalité, du spectaculaire dans la réalité, en tant que réalité du spectaculaire.²⁰

Chez Cronenberg, la réalité, le fantasme et le rêve ont tendance à se confondre. La fiction, à l'image des innombrables corps parasités de son œuvre, finit souvent par se brouiller de l'intérieur. Cette question de la perception nous amènera à interroger, dans un dernier temps, la manière dont le cinéaste, en mêlant toutes sortes d'influences, transgresse la question du genre. Ainsi, un film comme *Existenz*, pour reprendre les propos tenus par Medhi Belhaj Kacem, dans *existenz, lecture d'un film*, va même jusqu'à se détacher d'une certaine narration cinématographique classique, propre au genre de la science-fiction, pour mettre en scène des modes de représentations appartenant à l'univers du jeu vidéo :

Le film enregistre ce que devient l'affect de l'angoisse, quand il est saisi dans la forme du jeu, et non plus dans la narration, la figuration et la psychologie ; celles-ci ne disparaissant pourtant absolument pas, il y a bien dispositif narratif « composé d'intrigues décrochées » serait une expression plus juste, figuration (la lumière qui pétrit les corps de leurs rythmes particuliers ; la musique traînante, entêtante, presque affaissée, redondante comme dans les jeux vidéos d'horreur du type *Resident Evil*, où les mêmes séquences musicales se mettent en boucle à mesure qu'on erre dans le jeu, à la recherche de la solution d'une énigme,) psychologie (dans les dialogues blancs, superficiels et fonctionnels), mais tout irrigue une nouvelle forme de saisie globale de matière narrative, figurative et psychologique, qui est la *forme-force* du jeu.²¹

Existenz, bien qu'il réutilise certains codes narratifs provenant de l'univers des jeux vidéo,

20 Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 96-97.

21 Medhi Belhaj Kacem, *existenz, lecture d'un film*, Auch, Tristram, 2007, p.30.

n'essaie pas d'en copier l'atmosphère. Alors que, depuis le début des années 90, de nombreux jeux, de *Mortal Kombat* à *Resident Evil*, en passant par *Super Mario*, *Silent Hill* ou encore *Tomb Raider*, sont adaptés au cinéma, *Existenz* apparaît comme une critique à l'encontre de ce types de productions mercantiles totalement stéréotypées. Cronenberg crée son propre jeu qui ne cesse, comme nous le verrons au cours de nos analyses, de se dérober à la fois aux joueurs et aux spectateurs. L'aspect fluctuant d'*Existenz* prouve que le cinéma cronenbergien est capable de mêler des influences aussi diverses que la culture populaire et l'expérimental au sein d'un même espace. Dans sa volonté de décloisonnement, l'œuvre de Cronenberg se présente comme un véritable hybride, semblable aux créatures mutantes qui peuplent ses films. Cette dernière partie, centrée sur la question de la transgression du cinéma, mettra en exergue le caractère multiple d'une œuvre contaminante puisque Cronenberg, devenu lui aussi personnage de sa propre fiction, est progressivement sorti de son rôle de réalisateur pour devenir tour à tour acteur puis écrivain. Également metteur en scènes de courts-métrages et de publicités, l'auteur de *Vidéodrome* n'a cessé de transgresser les horizons d'attentes de son public. La question de la réception sera abordée ici dans toute l'étendue de sa complexité puisque le maître du "Body Horror" a fini peu à peu par quitter le domaine de l'horreur organique, auquel il doit pourtant sa notoriété, pour s'attaquer à des genres, en apparence, beaucoup plus classiques. Le public de la première heure, celui de *Vidéodrome* et de *La Mouche*, a pu ainsi être déconcerté par des films aussi sobres, tant sur le plan de la représentation de la violence que sur celui de la sexualité, que *Spider* ou encore *A dangerous method*. Cronenberg chercherait donc à mettre à mal les certitudes de son propre public, celui qui a eu tendance à l'enfermer un peu trop rapidement dans le genre du gore viscéral. Or, même dans ses films les plus classiques, Cronenberg continue de jouer avec les perceptions du spectateur. Passant de l'expérimental au *mainstream*, tout en gardant une certaine singularité, le réalisateur abolit la

frontière entre les genres, déconstruit les normes en multipliant parfois au sein d'un même film des références parfois aux antipodes les unes des autres. La transgression, comme nous le verrons au cours de cette analyse, est aussi l'objet d'une réflexion métacinématographique puisque le spectateur a tendance à devenir, notamment avec des œuvres comme *Le Festin Nu*, *Existenz* et *Spider*, l'auteur de sa propre fiction. Déceptifs pour certains, les derniers films du cinéaste (de *Spider* à *Maps to the stars*) ont, par contre, marqué un véritable tournant dans sa carrière. Trop souvent et injustement considéré comme un simple faiseur de films gore, Cronenberg a fini par acquérir le statut d'auteur. Si *Faux-Semblants*, *M.Butterfly* et *Crash* lui avaient déjà permis de se démarquer de son genre de prédilection, ils restaient encore trop ancrés dans un imaginaire tératologique, propre à ses précédents films, pour marquer une véritable rupture. C'est à partir de *Spider* que l'exploration de la *psyché* humaine a totalement annihilé la question de la représentation, extérieure comme intérieure, des corps. Si Cronenberg, en adoptant, avec *A History of Violence* et *Les Promesses de l'ombre*, le genre du film noir, a connu un certain succès critique comme public, *A dangerous method*, *Cosmopolis* et *Maps to the stars* ont été perçus, par bon nombre d'admirateurs du cinéaste, comme le signe de son déclin. Pourtant, si l'on considère, que le corps et l'esprit ne font qu'un, chez le réalisateur de *La Mouche*, ses dernières œuvres ne transgresseraient en rien les préceptes de son cinéma. Le corps n'aurait, simplement, plus besoin d'être monstrueux ou mutilé pour être objet de la fiction. L'esprit, bien qu'il puisse, comme nous le verrons notamment avec *A dangerous method* et *Maps to the stars*, commander les corps, ne les métamorphose plus. Il ne peut également pas, contrairement à ce que l'on pouvait trouver dans des films comme *Chromosome 3* et *Scanners*, avoir une incidence directe sur autrui. L'esprit se retrouve donc désormais dans l'incapacité de mettre à mort. Principalement centrés sur le ressenti des personnages vis-à-vis de leurs corps qu'ils choisissent, la plupart du temps, de cacher, les derniers films de Cronenberg sont sensuels à plus

d'un titre. Capable de faire ressentir la chair palpitante sous les couches de vêtements (que l'on songe aux crises d'hystérie de Sabina Spielrein dans *A dangerous method* ou au malaise, à la fois physique et psychique, qui touche progressivement la quasi-intégralité des personnages de *Maps to the stars*), Cronenberg démontre que la sensualité des corps n'est pas réductible à la simple représentation organique. La question de la réception nous amènera à interroger le caractère transgressif d'une œuvre qui n'a jamais cessé de se jouer des conventions, que celles-ci soient génériques comme esthétiques, pour redéfinir, sans cesse, son propre statut. Insaisissable à plus d'un titre, le cinéma cronenbergien est surtout contaminant. Les thématiques abordées, sur lesquels nous reviendrons, plus en détails, font écho à la structure protéiforme d'une œuvre qui semble totalement érigée autour de la question de la transgression.

I-Transgresser la morale

1- La déconstruction du microcosme familial

1.1 La descendance criminelle

-La transmission du mal

Cronenberg a toujours été fasciné par la question du Mal. De *Stereo* à *Maps to the stars*, le cinéaste n'a jamais cessé de sonder l'intériorité tourmentée de l'Homme. En mettant à la fois en scène ses désirs refoulés et ses pulsions destructrices, le réalisateur de *Vidéodrome* se présente comme un véritable observateur du genre humain même si cette matérialisation des sentiments et des troubles propres à chaque individu est, la plupart du temps, causée par la présence d'un organisme infectieux. Ainsi, dans *Frissons*, c'est un mystérieux parasite qui réveille et révèle la sexualité polymorphe de l'ensemble des résidents d'un immeuble de Montréal tandis que, dans des films comme *Chromosome 3* et *La Mouche*, le virus, au sens large de son acception, exacerbe les désirs meurtriers de personnages capables, par pure jalousie, de commettre l'irréparable. Le Mal, sous sa forme virale, se transmet donc, comme l'atteste, entre autres, l'épidémie de cannibalisme causée par le phallus vampire de Rose dans *Rage*, d'un individu à un autre.

Or si la thématique de la transmission est au centre de l'œuvre cronenbergienne, elle n'est pas réductible à l'idée de contamination. Cronenberg interroge, dans plusieurs de ses films, la manière dont la violence et le mal peuvent se transmettre au sein d'une même famille sans avoir forcément

recours à la métaphore organique. De nature pessimiste, le cinéaste exprime une angoisse viscérale à travers des exemples de couples parents-enfants pour qui la violence est à la fois un mode de communication et un moyen d'exister à l'intérieur du microcosme familial. Dans *A History of Violence*, c'est en redevenant progressivement Joey, l'assassin qu'il était dans son ancienne vie, que Tom Stall transmet son agressivité et sa colère à son fils Jack. Souffre douleur de ses camarades, l'adolescent finira par frapper jusqu'au sang l'un de ses bourreaux. La violence de la scène, se déroulant en plein milieu des couloirs d'un lycée, fait écho à celle du café au cours de laquelle Tom crible de balles les corps de deux malfaiteurs. Si la première partie du film nous présente une sorte d'image idyllique de la famille, à travers l'exemple d'un couple modèle et de leurs deux adorables enfants, elle est néanmoins pervertie dès ses premiers plans. *A History of Violence* s'ouvre, en effet, sur un long plan séquence, en travelling latéral, qui détaille la façade paisible d'un petit motel de l'Amérique profonde. On découvre, par la suite, ce qui se cache à l'intérieur du lieu, les cadavres des gérants, assassinés par deux tueurs de passage, gisant sur le sol.

Cette double-facette du lieu entre en relation avec le caractère double, lui aussi, du personnage principal. Le bon père de famille, apparemment irréprochable, cache un redoutable assassin et cette violence, qu'il a cherchée à dissimuler pendant si longtemps, se transmet désormais à sa propre descendance. Alors que dans *La Mouche*, l'enfant que porte Véronica est appelé à connaître une métamorphose semblable à celle de son géniteur, dans *A History of Violence*, Jack devient un assassin en abattant l'homme qui voulait tuer son père. Selon Bart Beaty, auteur de *David Cronenberg's A History of Violence*, « *A History of Violence* is not a story of violence at all, but many stories of many forms of violence »²². Cette idée semble rendre compte de la violence intérieure qui ronge l'ensemble des personnages. Si Jack devient violent, c'est parce qu'il ne

²² Bart Beaty, *David Cronenberg's A History of Violence*, University of Toronto Press, Toronto, 2008, p.14.

"*A History of Violence* n'est pas du tout une histoire sur la violence, mais plusieurs histoires sur plusieurs sortes de violence".

supporte pas l'idée que son père, ce modèle qu'il a toujours idolâtré, soit un monstre. Dans *A History of Violence*, la monstruosité n'est pas physique, comme dans *La Mouche* ou *Vidéodrome*, mais tout aussi significative. Tom a voulu combattre ce qu'il était mais n'y est pas parvenu. C'est en acceptant ce qu'il est que le personnage réussira finalement à être accepté par ses proches. La fracture identitaire doit donc se résorber afin que le microcosme familial puisse fonctionner. Le père et le fils, en devenant semblables, pourront ainsi continuer à vivre ensemble. Suite à la tuerie au café, Jack s'est rendu compte que l'homme qu'il pensait connaître, depuis son enfance, n'était qu'un usurpateur. Or Tom, en révélant une facette occultée de sa personnalité, n'en oublie pas, pour autant, le mari et le père de famille aimant qu'il est devenu. Son identité fragmentaire devient même le thème principal d'un récit, en apparence, conventionnel. Dans son article « Self-creation, Identity and Authenticity, A study of *A History of Violence* and *Eastern Promises* », Daniel Moseley avait évoqué le caractère protéiforme du personnage interprété par Viggo Mortensen :

Jack now sees that his father's life as Tom Stall is inauthentic, that is father is betraying himself by living as a mild-mannered family man in the American Midwest. Later in the film, Richie Cusack also accuses his brother of living an inauthentic existence. Richie regards his brother's life as Tom Stall as a joke.²³

Tom et Joey, les deux identités du même personnage doivent fusionner pour que l'équilibre soit restauré. En tuant son frère Richie, le héros d'*A History of a Violence* fait fi de son passé tout en acceptant enfin ce qu'il est réellement au fond de lui : un assassin. Cette question de l'unité

²³ Daniel Moseley, « Self-creation, Identity and Authenticity, A study of *A History of Violence* and *Eastern Promises* », dans Simon Riches (dir.), *The Philosophy of David Cronenberg*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2012, p. 132 .

"Jack se rend compte désormais que la vie de son père, en tant que Tom Stall, est inauthentique. C'est-à-dire que son père se trahit en vivant comme un bon père de famille du Midwest américain. Plus tard, dans le film, Richie accuse également son frère de vivre une existence inauthentique. Richard considère la vie de son frère, en tant que Tom Stall, comme une blague."

traverse l'œuvre du cinéaste, que l'on songe aux jumeaux de *Faux-Semblants* qui finissent par ne faire, du moins sur le plan symbolique, qu'un ou au fantasme de Seth Brundle qui, dans *La Mouche*, veut, à tout prix, réunir sa femme et sa progéniture à l'intérieur de son propre corps. *A History of Violence* cherche à métaphoriser cette tendance comme l'attestent les questionnements de Bart Beaty sur les différents genres du film :

In the simplest terms, the core of this film is the fact that it is the story about a man masking his true identity, in which the film itself introduces and then abandons dozens of generic constraints, one after the other after the other : the serial-killer/drifter film, the family drama, the bully film, the wrong-man film, the superhero-style action thriller, the gangster film, the film noir, the ironic gangster film, the 'smart' film, the Cronenberg film, and even the Canadian film. The question asked by the plot is ' who really is Tom Stall' The question asked by the film is 'what, really, is this film ?' ²⁴

S'il est difficile de cataloguer *A History of a Violence* dans un genre bien défini, c'est avant tout parce que le personnage de Tom refuse de définir, lui même, qui il est. En brisant, sur le plan de la représentation, tout semblant d'unité, le cinéaste renforce cette idée de symbiose qui culminera dans les dernières images du film. Cette perversion des "genres" n'est cependant pas réductible à cette seule dimension métacinématographique. Si dans la bande dessinée de John Wagner, Tom a été, par un concours de circonstances, obligé de devenir truand ; dans l'adaptation de Cronenberg, rien ne nous est dit sur les réelles motivations du personnage. Le héros est même présenté comme un sadique notoire notamment lors de l'évocation d'une terrible énucléation au fil à

24 Bart Beaty, *David Cronenberg's A History of Violence, op.cit.*, p. 12 .

En des termes simples, le noyau de ce film réside dans le fait qu'il s'agit de l'histoire d'un homme qui masque sa véritable identité à l'intérieur d'un film qui, lui-même, introduit puis abandonne des dizaines de contraintes génériques, l'une après l'autre après l'autre : le film de tueur en série, le drame familial, le film de brute, le film de faux coupable, le thriller d'action de type superhéros, le film de gangster, le film noir, la parodie de film de gangster, le film intellectuel, le film de Cronenberg et le film canadien événement. La question posée par l'intrigue est : « Qui est vraiment Tom Stall? » , la question posée par le film est : « Qu'est-ce qu'est réellement ce film ? » . "

barbelé. Alors que dans un film hollywoodien lambda, ce type de personnage serait sévèrement puni, Cronenberg choisit de le réhabiliter au sein même de sa famille. Cette perversion des codes participe à la dimension ironique d'un film qui, pour reprendre les propos tenus par Gilles Marsolais, dans son article « Les apparences sont parfois trompeuses », tourne le dos à la vraisemblance stérile²⁵.

Cronenberg se moque du cinéma américain, de ses « happy end » douteux ainsi que des stéréotypes qu'il véhicule autour de la représentation de la famille. Dans son ouvrage *Interdit aux moins de 18 ans*, Laurent Jullier insiste sur le fait que *A History of Violence* raconte, en premier lieu, l'histoire d'un tueur repentant et de sa famille, famille qui préfère vivre avec un bon papa tueur plutôt que sans mari ni papa du tout²⁶. On trouve déjà dans *Chromosome 3*, ce même type d'approche critique. Présenté par son réalisateur comme sa propre version de *Kramer contre Kramer*, *Chromosome 3* est avant tout l'histoire d'une femme qui, maltraitée par sa mère durant son enfance, a fini par engendrer des monstres, symboles de sa colère. Mais si les enfants monstrueux de Nola essaient de protéger leur mère des attaques du monde extérieur, ils ne sont pas gouvernés par la raison. Ils ne sont là que pour éliminer les personnes qui ont ou pourraient faire du mal à leur génitrice. Selon Serge Grünberg, *Chromosome 3*, en partant d'un sujet très contemporain (la nouvelle psychiatrie et les maladies psychosomatiques), dérive sur une vision mononucléaire fondée sur une haine absolue, le désir de tuer l'autre²⁷. Nola enfante des êtres pétris par sa propre haine et appelés à servir, sans réfléchir, son cruel dessein. Pour Eric Costeux, auteur de *Cinéma et pensée visuelle-Regards sur John Carpenter*, cette figure de la parthénogenèse, que l'on retrouve dans *Chromosome 3*, est, avant tout, une image essentielle de l'iconographie religieuse :

25 Gilles Marsolais, « Les apparences sont parfois trompeuses », dans *24 Images*, n°123, Septembre 2005, p. 64.

26 Laurent Jullier, *Interdit au moins de 18 ans*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 173.

27 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 44.

Selon la théologie de Saint Paul père fondateur de l'Église, de culture aristotélicienne, le Christ serait l'icône véritable, « icône vraie » ou « Véronique » (nom de la prostituée essuyant le visage du Christ lors de la passion). Sa « matrice » est la Vierge Marie, indispensable à l'établissement du Christianisme. Les images religieuses seraient des « icônes secondaires », des reproductions de cette « icône primaire », de la relation du fils de Dieu à sa mère charnelle.²⁸

Nola, comme la vierge Marie, a la possibilité d'enfanter toute seule. Mais les créatures qu'elle met au monde n'ont rien de sacré. Elles servent surtout à illustrer l'idée selon laquelle les enfants battus sont appelés à battre leur propre progéniture et à reproduire inlassablement le même schéma traumatique. Les monstres enfantés par Nola représentent l'inconscient de la jeune femme. Ils lui permettent de réaliser toutes sortes de fantasmes morbides sans pour autant y prendre part. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ces créatures ne possèdent ni nombril ni organe sexuel. Elles sont des objets mentaux dépourvus de conscience et leurs anomalies physiques les font ressembler à des personnages de dessins animés. Bret Easton Ellis, dans son article « Why the Teletubbies are evil ! » compare les enfants monstrueux de *Chromosome 3* aux télétubbies, célèbres personnages d'émissions pour enfants en bas-âge :

Les Teletubbies rappellent les mutants du film "*Chromosome 3 (The Brood)*" de David Cronenberg ; en les observant, on ne peut que penser : bon sang, ils n'ont du être inventés que pour nous rendre malades ! C'est vrai qu'il fallait oser.²⁹

28 Eric Costeux, *Cinéma et pensée visuelle -Regards sur John Carpenter*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 196.

29 Bret Easton Ellis, « Why the Teletubbies are evil ! », (http://gael.martin.free.fr/bret_easton_ellis_why_the_telet.htm).



Les mutants de *Chromosome 3*



Les télétubbies

Si la comparaison peut faire sourire, elle marque bien le décalage entre l'aspect enfantin de ses créatures et leurs figures monstrueuses . Bien que leurs silhouettes les rattachent à une certaine forme d'humanité, les enfants de Nola appartiennent autant au monde des contes de fées qu'à celui des films d'horreur. Ils évoquent les nains maléfiques des contes d'Andersen et des frères Grimm mais aussi les enfants inquiétants du *Village des Damnés* de Wolf Rilla. Dans *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Eric Dufour dit que les monstres engendrés par Nola sont l'incarnation matérielle d'un rêve ou d'un cauchemar³⁰. C'est d'ailleurs, par leur entremise, que Nola tuera sa propre mère lors d'une scène de meurtre qui, en faisant la part belle au hors-champ, rend hommage à l'esthétique de la célèbre scène de la douche du *Psychose* d' Hitchcock. La mort de la mère, assassinée par l'une des créatures enfantées par la haine de Nola, ne fait l'objet d'aucune dramatisation. La petite Candice, en découvrant le cadavre de sa grand-mère, ne semble d'ailleurs ressentir aucune émotion comme si elle finissait, elle aussi, à l'image du couple formé par John et Jack dans *A History of a Violence*, par se confondre avec sa mère. Mais cette mise à mort symbolique n'empêche malheureusement pas les personnages de se libérer du carcan déterministe évoqué précédemment. Nola, en laissant ses créatures martyriser sa propre fille, perpétuera le tragique schéma familial.

³⁰ Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006, p. 142.

Cronenberg pose ainsi la question de la responsabilité des parents sur l'évolution psychologique des enfants. Il illustre, d'une certaine façon, les propos de Françoise Dolto qui, dans *Les étapes majeures de l'enfance*, démontrait que le parent qui humilie son enfant a été humilié lui aussi quand il était petit³¹. Il n'y a pas de libération possible dans *Chromosome 3*, éliminer le parent coupable ne sauve pas l'enfant comme l'atteste l'apparition d'une nouvelle excroissance sur le bras de Candice, à la fin du film. La petite fille a désormais récupéré le mal de sa mère et s'apprête donc, elle aussi, à enfanter ses propres monstres. Mais cette filiation n'est pas restreinte au seul couple mère-enfant. Lors de l'une des scènes les plus violentes du film, l'institutrice de Candice est sauvagement assassinée, à coups de maillet, par les créatures de Nola. La mise à mort symbolique de cette figure maternelle permet au couple mère-fille d'imposer une forme de toute puissance traumatique. Le meurtre auquel ont assisté les camarades de classe de Candice marquera à tout jamais leur existence. Il est d'ailleurs aisé, pour le spectateur, d'imaginer le genre de troubles qu'une telle scène peut engendrer chez de si jeunes enfants.

Comme *A History of Violence*, *Chromosome 3* raconte la façon dont la violence se transmet d'une génération à une autre. Les enfants monstrueux engendrés par Nola sont autant les frères et sœurs de Candice que sa mère. Ils se confondent d'ailleurs avec elle lors de la scène du meurtre de l'institutrice. Vêtus d'anoraks semblables à celui de Candice, les deux créatures se font passer pour des enfants puisque seul leur visage trahit leur inhumanité. Un petit garçon, allant chercher de l'aide, hurlera que les méchants enfants sont en train de tuer la maîtresse. Nola, à travers ses propres monstres, détruit l'enfance de ces petits écoliers comme sa mère aurait détruit la sienne. Tuer l'institutrice est, une fois de plus, un prétexte pour exterminer ce qui incarne la figure maternelle. Nola ne réussira pas à sortir de sa névrose et essaiera, à la fin du film, de faire assassiner sa fille par ses autres enfants. C'est le père qui reprendra alors son rôle en mettant à mort cette terrifiante figure

31 Françoise Dolto, *Les étapes majeures de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1994.

de la mère castratrice. Le personnage de Franck se présente comme un véritable double du cinéaste, *Chromosome 3* étant, comme a pu l'expliquer Cronenberg lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, son film le plus autobiographique :

Pourtant, même lorsqu'elle vivait avec un groupe Zen ou bouddhiste qui n'était pas vraiment ce que l'on appelle une secte, je me faisais beaucoup de souci pour ma fille, parce que le groupe n'était pas conçu pour de jeunes enfants et que ma fille n'avait pas l'air d'apprécier le fait de vivre dans un ashram ou autre endroit du même genre. C'était une situation typique des années soixante, même si c'était les années soixante-dix. J'avoue que ça a réveillé une férocité réelle en moi : un instinct de protéger ma fille. Comme elle était mon premier enfant, je ne savais pas comment je réagirais devant ce genre de situations ; ça s'est avéré plutôt violent ! J'ai fini par la kidnapper et faire tout ce qui était dans mon pouvoir pour que l'on ne l'emmène pas en Californie.³²

La clinique psychiatrique, dans laquelle réside Nola, est un espace hors du monde situé au cœur de la forêt canadienne. Elle est représentée comme une secte puisque les patients, n'ayant quasiment aucun droit de sortie, y suivent des thérapies de groupes pour le moins étranges dans lesquelles le docteur Al Raglan, métamorphosé en véritable gourou, officie en maître de cérémonie. Si l'institutrice se présentait comme une figure maternelle positive et rassurante, Al renvoie l'image d'un père castrateur et inquisiteur. Lors d'une séance de thérapie de groupe, il se substituera d'ailleurs au père de l'un de ses patients. Soignant le mal par le mal, le docteur Raglan ira jusqu'à humilier et à faire pleurer son malade. Face au public, la thérapie se mue en une véritable scène de spectacle. Comme a pu le souligner Jean-Gavril Sluka, dans son analyse de *Chromosome 3*, l'inconscient est montré comme un petit théâtre "deleuzien" foncièrement familialiste³³. En effet,

32 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit, p. 30.

33 Jean-Gavril Sluka, « Critique du film *Chromosome 3* », dans *DVD Classik*, le 15 Janvier 2013, (<http://www.dvdclassik.com/critique/chromosome-3-cronenberg>).

cette mise en spectacle qui devrait trouver une issue cathartique débouche au contraire sur une somatisation du mal, des plaies dont la poitrine du patient est recouverte et qu'il exhibe à son gourou en lui lançant un « You do that to me » qui s'adresse autant à la figure paternelle qu'à un membre *borderline* du corps médical qui, très directement, inflige cela à son patient. Or le docteur Raglan est aussi, au sens symbolique, le père des enfants monstrueux engendrés par Nola. C'est à cause du traitement qu'il a prodigué à la jeune femme que tous les événements criminels du film se produisent .

Les parents ou substituts parentaux que l'on trouve, dans la plupart des œuvres de Cronenberg, de *Chromosome 3* à *Maps to the stars*, sont présentés comme des êtres égoïstes et destructeurs. Leur progéniture, si elle veut avoir une chance de survivre par elle-même, doit se libérer de leur emprise. Cette idée trouve sa meilleure incarnation dans *Les Promesses de l'ombre*, à travers le personnage de Kirill, interprété par Vincent Cassel. Kirill est le dernier descendant d'une lignée de mafieux, un futur dirigeant qui n'a cependant pas, selon son père, l'étoffe d'un chef de gang. Le problème principal de Kirill concerne son orientation sexuelle. Bien que rien ne vienne confirmer son homosexualité, le personnage est présenté comme un être faible incapable d'avoir des relations sexuelles avec une femme. Pour être un homme, dans le monde de la mafia russe, il faut savoir montrer sa virilité, ce dont semble incapable Kirill. Le jeune homme n'arrivera d'ailleurs pas à violer Tatiana, malgré les ordres de son père. Kirill, dans l'incapacité de prouver sa virilité, obligera Nikolai, l'homme de main que son père considère comme son véritable fils spirituel, à faire l'amour à une prostituée devant lui. Il demandera à Nikolai de lui prouver qu'il n'est pas un inverti. L'homophobie véhiculée par les personnages du film de Cronenberg renvoie à l'idée selon laquelle la pénétration est une abrogation symbolique du pouvoir et de l'autorité. Le regard que la mafia russe porte sur la passivité homosexuelle semble d'ailleurs universel, comme l'attestent les propos

tenus par Pierre Bourdieu, dans *La domination masculine* :

On sait que, en nombre de sociétés, la profession homosexuelle est conçue comme une manifestation de « puissance », un acte de domination (exercée comme telle, en certains cas, pour affirmer la supériorité en « féminisant », et que c'est, à ce titre, que chez les Grecs, elle voue celui qui la subit au déshonneur et à la perte du statut d'homme accompli et du citoyen, tandis que, pour un citoyen romain, l'homosexualité « passive » avec un esclave est perçue comme quelque chose de « monstrueux ». ³⁴

Dans *Les Promesses de l'ombre*, Kirill vit cette sexualité passive, par procuration, en regardant Nikolai faire l'amour avec une femme. Fasciné et visiblement attiré par cet usurpateur qu'il considère à la fois comme un ami et un rival, le jeune homme ne sait plus quel rôle jouer dans ce nouveau microcosme familial. Il essayera, dès lors, à la fin du film, de mettre à mort l'enfant que Tatiana a eu avec son père. Afin de protéger son paternel des accusations de viol qui pèsent sur lui, Kirill est prêt à commettre l'irréparable. Nikolai l'en empêchera avant de le consoler comme un enfant. Le personnage interprété par Viggo Mortensen est ambigu car s'il permet à Kirill de se libérer du joug de Semyon, il apparaît aussi comme une figure paternelle autoritariste. Il est celui qui décide de ce qui est ou non acceptable. Si l'horreur ultime est, à ses yeux, le meurtre d'un bébé, on peut douter, à la fin du film, de ses réelles motivations. Nikolai est-il toujours en mission d'infiltration ou est-il devenu un nouveau Semyon ? Comme *A History of a Violence*, *Les Promesses de l'ombre* est un film sur les apparences. Si Semyon est présenté, dans un premier temps, comme un gentil grand-père plein de bonhomie, on se rend rapidement compte qu'il s'agit d'un leurre. Anna, l'infirmière qui a recueilli l'enfant de Tatiana, se laissera d'ailleurs tromper, un instant, par cette incarnation du patriarche idéal. Elle se laissera également séduire par Nikolai dont le comportement

34 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Points, 2014. p.38.

prête, lui aussi, à confusion. Cronenberg déjoue cependant les attentes du spectateurs en refusant de faire un couple de ses deux héros. À la fin *des Promesses de l'ombre*, Nikolai embrasse Anna et la quitte en lui laissant l'enfant de Tatiana. C'est une mère célibataire, et cela est assez rare au cinéma pour être noté, qui devient l'incarnation de la famille idéale. Cronenberg, s'il fait souvent preuve d'un pessimisme notoire, n'est donc pas totalement réfractaire à l'idée de fonder une famille même si cela doit se faire en dehors des liens du sang. Néanmoins, le cinéaste, dans sa manière de représenter certains types de comportements filiaux, rejoint également les théories déterministes de Zola autour de l'hérédité et du milieu.

-Le déterminisme familial

Pour le réalisateur de *La Mouche* comme pour l'auteur de *Germinal*, les membres d'une même famille vivant en vase clos finissent forcément par se confondre. Reprenant à son compte les idées tenues par le docteur Prosper Lucas, dans *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, Zola propose, dans la préface de *La Fortune des Rougon*, une conception déterministe de l'espèce humaine dans laquelle Cronenberg a sans doute puisé :

Je veux montrer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.³⁵

En réhabilitant des théories d'un autre temps, le cinéaste canadien se montre particulièrement

35 Emile Zola, « Préface de *La Fortune des Rougon* » dans *La Fortune des Rougon* (1871), Paris, Le livre de Poche, 2000, p. 7.

transgressif. Faisant fi des travaux de la psychologie moderne, il nous livre une vision bien fataliste de la vie de famille présentée comme un espace où il est impossible de marquer sa singularité. Le cinéaste, ancien étudiant en biologie, s'intéresse aussi à la question de la génétique et rejoint les interrogations soulevées par le psychiatre Pierre Delteil, dans son ouvrage *Les racines criminelles. Naît-on ou devient-on délinquant ?* :

Depuis 1965, des recherches portant sur les anomalies chromosomiques sont venues confirmer le rôle des facteurs génétiques dans la criminogénèse. Chez l'homme, comme chez tous les êtres vivants, la transmission des caractères héréditaires se fait par l'intermédiaire de l'acide désoxyribonucléique (ADN). [...] L'influence des gènes sur un comportement s'effectuerait à partir d'ensembles de gènes, groupés sur le même fragment chromosomique, dans un contexte d'environnement bien défini grâce à la complicité d'autres gènes dont l'activation est indispensable pour entraîner ces comportements.³⁶

Il est, en effet, légitime de se demander si les parents de *Chromosome 3* et d'*A History of Violence* ne partagent pas le gène de la violence avec leurs enfants. Le réalisateur de *La Mouche* met, indirectement, en images certaines études statistiques telles que celles, connues, de Dugdale et Estabook sur la généalogie ascendante de la famille Jukes. Sur mille deux cents membres de cette famille, sept avaient été condamnés pour meurtre, soixante pour vol et cinquante pour proxénétisme. Tout comme les membres de la famille Jukes, les frères assassins d'*A History of Violence*, comme les mères violentes de *Chromosome 3*, semblent génétiquement prédisposés. Bien que Cronenberg ne délivre jamais de réponse toute faite, il ne cesse de souligner l'influence néfaste que certains parents peuvent avoir sur leur progéniture. Que l'on songe au matricide de *Spider* ou à la descendance incestueuse de *Maps to the stars*, la famille traditionnelle est toujours mise à mal chez le réalisateur de *Vidéodrome*. En allant à l'encontre, même dans ses films les plus grand public

³⁶ Pierre Delteil, *Les racines criminelles. Naît-on ou devient-on délinquant ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 23.

comme *A History of Violence* et *Les Promesses de l'ombre*, du modèle familial traditionnel, il interroge d'autres conceptions plus modernes mais aussi plus problématiques de la vie de famille. Si dans *Chromosome 3*, c'est une famille monoparentale qui nous est présentée, le personnage de Franck s'occupant seul de sa fille depuis l'internement de sa femme ; dans des films comme *Faux-Semblants* et *Scanners*, les parents disparaissent au profit de fratries pour le moins inquiétantes.

Dans *Faux-Semblants*, les jumeaux Mantle ont l'air de ne pas avoir de famille. Leurs parents ne sont jamais évoqués au cours du film. Ils sont réduits au rang de simples géniteurs et n'apparaissent ni comme des modèles ni comme des contre-modèles. Leur absence rend d'autant plus troublante la relation entre les deux jumeaux qui vivent ensemble comme un couple. Ainsi les rapports qu'ils entretiennent avec Claire Niveau, femme stérile qui souffre de ne pas pouvoir avoir d'enfants, permet la création d'une sorte de substitut de microcosme familial. Mais cette véritable incarnation de la mère et de l'épouse ne pourra trouver sa place au sein de ce couple fusionnel. Dans l'une des scènes les plus oniriques du film, Beverly Mantle rêve qu'il est collé à son jumeau comme s'ils étaient siamois. Claire, étendue avec eux sur un lit, les sépare alors avec sa bouche. La lumière bleue qui éclaire les personnages ancre ce passage dans un univers aussi fantasmagorique que symbolique. Si les frères Mantle ne font qu'un, au point d'imaginer qu'ils sont collés l'un à l'autre, c'est aussi parce qu'au-delà de partager les mêmes gènes, ils se ressemblent. Selon François Noudelmann, auteur de *Les airs de famille-Une philosophie des affinités*, l'imaginaire génétique de Cronenberg transforme en mythe ce conflit qui mobilise les obsessions régressives et eugéniques, par le désir de retourner dans le ventre maternel pour refaire et parfaire une naissance³⁷. À la recherche d'une renaissance, tout comme Seth Brundle, dans *La Mouche*, les frères Mantle sont appelés à mourir. Ne pouvant trouver une nouvelle mère pour les ré-engendrer, ils finissent, pour reprendre les propos de François Noudelmann, par provoquer leur implosion par la quête d'une

³⁷ François Noudelmann, *Les airs de famille-Une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012, p. 46.

renaissance indivise. Les jumeaux de *Faux-Semblants* forment une unité bien plus puissante et complexe que les couples parents-enfants de *Chromosome 3* et d'*A History of Violence*. Mais, à l'image des personnages des films évoqués précédemment, les frères Mantle partagent également, comme a pu le souligner Eric Dufour, dans *Le cinéma d'horreur et ses figures*, une même forme de monstruosité :

On pourrait croire que l'altérité, c'est l'autre, mais comme il n'y a aucune différence entre le même et l'autre, il y a précisément une indiscernabilité, une identité entre le même et l'autre, comme en témoigne d'ailleurs la communauté absolue des deux frères, qui se manifeste dans l'échange systématique de leurs personnages et le fait que la femme (Geneviève Bujold) ne puisse pas les différencier. L'autre, ici, c'est l'abjection cachée au cœur des deux qui se manifeste dans leurs terribles pratiques (leurs instruments, les meurtres).³⁸

En créant des instruments chirurgicaux pour opérer les mutantes, les frères Mantle deviennent de véritables doubles du cinéaste. À l'image de Cronenberg, ils tentent, aux-aussi, d'explorer la monstruosité des corps. Père spirituel de ses propres personnages, le réalisateur de *La Mouche* a aussi un fils qui, comme lui, fait du cinéma. Avec son premier long-métrage, *Antiviral*, sorti en 2012, Brandon Cronenberg n'a pas cherché à se démarquer de l'esthétique et des thématiques propres au cinéma de son père. Alors que pour Bruno Icher de *Libération*, le jeune réalisateur verse dans le mimétisme médiocre, pour Frédéric Foubert de *Première*, *Antiviral* n'est qu'une vaste déclinaison des poncifs du cinéma de Cronenberg père. Si nous nous penchons de plus près sur l'histoire d'*Antiviral*, nous pouvons voir, derrière les obsessions du héros Syd March, incarnée par Caleb Landry-Jones, la métaphore de la propre dégénérescence du fils appelé à copier le père sans jamais l'égaliser. Syd, le héros d'*Antiviral*, s'injecte les virus et maladies de stars du *show-business* afin de les revendre au marché noir. Dans cette dystopie, les hommes veulent

³⁸ Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op.cit.,p. 141.

ressentir les mêmes sensations physiques que leurs vedettes favorites. Ils entrent en communion avec ceux qu'ils admirent en partageant leurs propres douleurs. L'idée de la maladie comme objet de jouissance était déjà présente dans *Frissons*, l'un des premiers films de Cronenberg père. Si Jack, dans *A History of Violence* n'arrivera jamais à être à la hauteur de Tom/Joey, à la fois père de famille idéal et assassin redoutable ; il semble difficile d'imaginer que Brandon Cronenberg succédera, un jour, à son père sur le terrain de l'horreur organique tant *Antiviral* se présente comme un véritable copié-collé des premières œuvres du cinéaste. Comme Jennifer Lynch et Goro Miyazaki, apprentis réalisateurs et enfants d'auteurs bien connus, Brandon Cronenberg manque de personnalité. Il devra, comme a pu le faire Sofia Coppola, s'affranchir de la figure du père s'il veut être reconnu. Il ne semble, alors, pas anodin que, dans bon nombre des films de David Cronenberg, l'enfant veuille mettre à mort le père ou ce qui représente, de manière plus générale, l'autorité.

-L'anéantissement de la figure parentale

Dans l'œuvre du réalisateur de *Vidéodrome*, le parent doit être anéanti pour permettre à l'enfant d'exister en tant qu'individu à part entière. Cet effacement de la figure parentale, quand il n'est pas, comme dans *Chromosome 3*, l'objet d'un meurtre, est rendu signifiant par l'utilisation de figures archétypales. Dès lors, le parent se métamorphose, perd une part de son existence propre pour symboliser, comme c'est notamment le cas dans *Maps to the stars*, à travers l'exemple de la mère fantomatique et incestueuse d'Havana Segrand, les seules angoisses de l'enfant. Dans *Spider*, Dennis Clegg transforme sa mère en prostituée et son père en assassin alcoolique. Il se défait de l'autorité paternelle et de l'amour incestueux qu'il porte à sa mère en modifiant la réalité. Les images de murs décrépis sur lesquelles s'ouvrent le film métaphorisent le morcellement intérieur d'un

personnage qui apprendra à se défaire progressivement de l'illusion dans laquelle il semblait s'être terré. Le père ne reprendra pas, pour autant, sa place. Il ne sera pas réhabilité puisque, comme a pu le souligner Geneviève Morel, dans son article « Spider [il], clone de la mère ? », le père se signale avant tout par son absence puisqu'il est soit au *pub*, soit en train de travailler dans son jardin d'ouvrier³⁹. Si l'on ne peut réellement expliquer la schizophrénie de Dennis Clegg, on remarque rapidement qu'il y a un véritable dysfonctionnement au cœur de la cellule familiale. Il y a donc une forme de pessimisme shopenhaurien chez le cinéaste puisque les parents malheureux engendrent, par pur égoïsme, des enfants qui eux-aussi seront appelés à être malheureux. On trouve, dans *The Dead Zone*, l'une des plus belles illustrations de cette idée à travers le personnage de Roger Star qui cherche, par tous les moyens, à façonner son fils à son image quitte, pour cela, à le condamner à la mort. Cet homme d'affaire, imbu de lui-même, refusera de croire aux prédictions de Johnny, le héros télépathe du film, qui verra Chris et les autres joueurs de hockey de son équipe se noyer suite à l'effondrement de la patinoire. Chris, en refusant de participer au match, sauvera sa vie alors que Star aura, sur la conscience, la mort de tous les autres enfants. Le bon père, soucieux de l'avenir et de la réussite de son enfant, se métamorphose ici en mauvais père, plus intéressé par ce que l'on pense de lui que par le bien-être de son fils. Johnny devient, dès lors, un substitut paternel, bien qu'il n'ait pu, lui-même, suite à son long coma, fonder une famille avec la femme qu'il aimait.

Que l'on songe à la petite Candice de *Chromosome 3* ou encore à Dennis Clegg dans *Spider*, il n'y a ni enfant ni famille heureuse chez Cronenberg. Lorsque le parent est absent, la problématique reste la même. Dans *Scanners*, les télépathes, connus sous le nom de scanners n'ont aucun souvenir de leur enfance. Ils errent, comme des clochards, à l'image de Cameron Vale, le héros incarné par Steven Lack. Les deux personnages principaux du film, le bon et le mauvais scanners, sont les enfants cachés du docteur Ruth qui en a fait ses cobayes avant de les abandonner.

39 Geneviève Morel, « Spider [il], clone de la mère ? », *Edipe.org* (<http://www.oedipe.org/spectacle/cinema/spider>) .

S'inspirant d'un scandale sanitaire canadien où l'administration non-testée au préalable d'un médicament à des femmes enceintes provoqua des malformations cérébrales chez leurs nouveaux-nés, Cronenberg imagine l'Ephemerol qui sert à produire des fœtus destinés à devenir télépathes au cours de leur développement. Or les scanners sont appelés à rester des laissés-pour-compte, victimes de très violentes migraines et dans l'incapacité de se concentrer et de vivre correctement en société. Ces parias rappellent les *X-Men* de Stan Lee dont ils sont la variante dégénérée, le cinéaste n'appréciant pas beaucoup, comme il a pu le dire à longueur d'interviews, les *comics* et les franchises de super-héros. Ces télépathes, dont on a volé l'enfance et les souvenirs, n'ont connu ni leur père ni leur mère. Si Cameron a choisi le bien, ce n'est pas le cas de son frère Daryl Revok qui cherche, à l'image des méchants de bandes dessinées, à dominer le monde. La violence de l'affrontement final entre les deux frères ennemis symbolise cette fragmentation qui touche autant leurs corps que leurs esprits et que l'on retrouvera, en filigrane, dans toute l'œuvre de Cronenberg. Daryl n'acceptera pas que son frère voit en lui la réincarnation de la figure quasi-démiurgique du patriarche. En tuant son frère, Cameron veut aussi tuer ce père qui a fait de lui le monstre qu'il est. À travers une série de plans serrés, en champ-contrechamp, sur les visages ensanglantés et révoltés de Daryl et de Cameron ainsi que sur les flammes qui les entourent, Cronenberg fait, de cette lutte télépathique, une véritable scène de duel telle que l'on peut en voir dans les westerns. Mais il est difficile de tuer le père comme l'attestent les dernières images du film représentant, comme a pu judicieusement le faire remarquer Serge Grünberg, la fusion d'un corps et d'un esprit⁴⁰. L'esprit du bon fils se serait donc matérialisé dans le corps du mauvais fils. Les frères de *Scanners*, contrairement à ceux de *Faux-Semblants*, ne souhaitent pas renaître, ils veulent oublier d'où ils viennent et non y retourner. En se fondant l'un dans l'autre, ils deviennent cependant leurs propres géniteurs. Cette idée de fusion, qui parcourt l'œuvre cronenbergienne, que l'on pense à *La Mouche*

40 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 142.

mais aussi à *Faux-Semblants* et *Existenz*, trouve l'une de ses plus belles incarnations dans *Scanners*. Les deux frères ennemis luttent pour ne faire plus qu'un, réalisant, par là même, un fantasme de fusion multiple semblable à celui évoqué par William Burroughs dans *Le Festin Nu* :

Je crois qu'il est dans le camp Factualiste (que je représente moi-même). Je ne serai pas étonné qu'il soit aussi un agent Liquéfactionniste (le programme de ce groupe comporte un plan de fusion de tous les êtres vivants en un Homme Unique grâce à un processus d'absorption protoplasmique).⁴¹

Si tous les hommes sont appelés à être réunis dans un même corps, la notion de famille n'a plus lieu d'être. La fusion serait, dans l'imaginaire de Cronenberg comme dans celui de Burroughs, la seule façon d'échapper au déterminisme familial. C'est donc en se fondant dans la masse de l'informe que l'on peut parvenir à l'ataraxie. Ce fantasme est souvent voué à l'échec dans les films de Cronenberg. Nous ne verrons ainsi pas, dans *La Mouche*, Seth Brundle, Véronica et leur enfant réunis dans un même corps. On peut interroger les raisons qui empêchent le cinéaste de représenter une telle scène surtout que Brundlefly finira par fusionner, à la fin du film, avec le télépod. Cronenberg aurait pu montrer un monstre bicéphale, mi-mouche mi-humain, mais préfère, sans doute, éviter ce type de représentation parce que *La Mouche* est moins, pour lui, un film d'horreur qu'un drame. En effet, la surenchère gore n'aurait pu rendre compte de la complexité des relations entre Seth et Véronica. L'impossibilité de fusionner est ici symptomatique de la détresse des personnages. Véronica refusera de partager son corps avec celui de son amant. Elle ne cherchera pas à s'unir à lui de peur de perdre son identité contrairement aux deux frères de *Faux-Semblants* qui fantasment, quant à eux, sur l'idée de fusionner l'un avec l'autre .

Les corps monstrueux de *La Mouche* et de *Faux-Semblants* restent à l'état de fantasme

41 William Burroughs, *Le Festin Nu*, Paris, Gallimard, 1964, p.141.

comme s'il était impossible pour Cronenberg de représenter l'innommable, pas tant sur le plan physique d'ailleurs que sur le plan psychologique. Exposer de nouveaux corps monstrueux ne servirait probablement pas le dessein du réalisateur qui explore, dans ces deux films, une certaine forme de détresse humaine. Il est aussi possible que le cinéaste interroge, à travers ces cas limites, l'impossibilité pour le cinéma de se substituer à la littérature. Ces chimères fantasmées (homme-mouche à deux ou trois têtes, jumeaux recousus pour devenir siamois) risqueraient d'être plus risibles que dérangeantes si elles étaient représentées. Cronenberg démontrerait donc que certaines idées ne peuvent être matérialisées sous peine de perdre une part de leur impact. Lors de ses entretiens avec Laurent Tirard, le réalisateur de *La Mouche* avait évoqué sa passion pour la littérature qu'il a toujours considéré comme un art supérieur au cinéma car capable d'exprimer, par les mots, ce que l'image ne peut rendre compte :

Ça peut paraître choquant, mais quelque part je crois que je continue de considérer la littérature comme un art supérieur au cinéma. C'est probablement par snobisme, ou parce que, comme je le disais avant, j'ai toujours pensé que ma carrière sérieuse serait de d'écrire des romans, et que le cinéma ne serait qu'un hobby, quelque chose que je ferais de côté. En même temps, lorsque j'ai rencontré Salman Rushdie, que je considère comme un des auteurs les plus riches et les plus intenses de sa génération, je lui ai demandé son point de vue. Ça me paraissait d'autant plus intéressant qu'il a grandi en Inde, où le cinéma a une importance culturelle colossale. Je lui ai donc demandé s'il considérait la littérature comme un art supérieur au cinéma et il m'a regardé comme si j'étais fou. Il m'a dit qu'il pensait exactement le contraire, et qu'il serait prêt à tout pour pouvoir réaliser un film. Nous nous sommes lancés dans un débat où j'ai avancé qu'aucun film ne pourrait jamais exprimer certaines choses qui se trouvaient dans certains de ses romans [...]⁴²

Les propos de Salman Rushdie sont intéressants car ils permettent de mettre à distance l'idée

42 Laurent Tirard, *Leçon de cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009, p. 42.

reçue selon laquelle l'image a beaucoup moins d'impact que les mots. Cependant, il est évident que certains romans ne peuvent être fidèlement adaptés au cinéma. *Les versets sataniques* de Rushdie, tout comme *Le Festin Nu* de Burroughs, fait d'ailleurs partie de ses œuvres inadaptables bien que potentiellement transposables :

Ils tombaient dans l'azur, et le froid de l'hiver, givrant leurs cils et menaçant de geler leur cœur, était sur le point de les tirer de leur rêve éveillé délirant, ils allaient se rendre compte du miracle de la chanson, la pluie de membres et de bébés dont ils faisaient partie, et du destin terrifiant qui fonçait vers eux, quand ils s'écrasèrent, furent trempés et immédiatement gelés par le bouillonnement des nuages au degré zéro.⁴³

Cette description de la chute de Gibreel et Saladin peut difficilement être rendue au cinéma. Un réalisateur devrait chercher à rendre palpable cette idée de chute, de la figurer sans pour autant la représenter. Puisque le cinéma serait dans l'incapacité de tout montrer, la non figuration de la monstruosité permettrait au réalisateur de *Vidéodrome* de mieux rendre compte du caractère foncièrement aliénant du microcosme familial. C'est en ne montrant pas les choses telles qu'elles sont ou telles qu'elles devraient être que Cronenberg réussit paradoxalement à exprimer cet irrépressible besoin de fusionner. Or ce fantasme de symbiose, toujours impossible sur le plan biologique, tend peu à peu à se réaliser. En effet, il y a toujours, mais de façon métaphorique, l'idée d'une unité de la famille dans les œuvres du cinéaste canadien. Loin d'être rassurante, cette unité cloisonne, ferme au monde et empêche les personnages d'évoluer. L'enfer, ce n'est plus les autres, au sens large du terme, comme avait pu le dire Sartre, mais la famille qui impose à l'enfant sa façon d'être au monde. Les créatures vengeresses de *Chromosome 3* sont symptomatiques de cette idée puisqu'elles n'existent que pour servir leur mère. Selon Franck Henry, auteur de *Le cinéma*

43 Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 19-20.

fantastique, la progéniture monstrueuse de Nola représente, de manière générale, la peur de ne plus pouvoir contrôler la monstruosité qui est en chacun de nous⁴⁴. C'est d'ailleurs pour cette raison que cette peur ne se manifeste plus, dans le monde réel, sous la forme de monstres de contes de fées mais sous celle de résidus organiques issus de notre propre corps⁴⁵. L'enfant n'est plus considéré ici comme un être humain mais comme une forme de matérialisation monstrueuse de l'inconscient.

Avec *Chromosome 3* et *Scanners*, Cronenberg donne de la profondeur à un certain cinéma d'exploitation, évoqué par Philippe Ross, dans son ouvrage *Les visages de l'horreur*. Il perpétue la tradition de l'enfant monstrueux qui, du *Village des Damnés* en passant par *Rosemary's baby* ou encore *Damien, la malédiction*, semble avoir été une véritable source d'inspiration pour lui ainsi que pour certains auteurs de série B et Z :

[...] *It's alive* (*Le monstre est vivant*, 1973) et sa suite, *It lives again* (*Les monstres sont toujours vivants*, 1978), de Larry Cohen, font apparaître, pour la première fois, des bébés monstrueux en action. Fruit de mutations génétiques d'origine inconnue (pollution, pilule anticonceptionnelle), la créature sanguinaire de *It's alive* détruit allègrement tous les clichés sur les bébés Cadum aux joues roses. Le précepte biblique « tu enfanteras dans la douleur » se trouve amplement vérifié, lorsque, dès sa naissance, le bambin commence à massacrer docteurs et infirmières en prenant bien soin d'épargner sa mère.⁴⁶

L'enfant est un pervers polymorphe. C'est un individu en construction qui prend peu à peu conscience des notions de bien et de mal. Il transgresse de nombreux interdits sans savoir, au départ, ce qu'il fait réellement. Dans *Trois essais sur la sexualité*, Freud expliquait que l'idée même de transgression n'existe pas pour l'enfant qui se montre bien incapable de juger, par lui-même, ses propres actions et comportements :

44 Franck Henry, *Le cinéma fantastique*, op.cit., p. 44.

45 Franck Henry, *Le cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009, p. 44.

46 Philippe Ross, *Les visages de l'horreur*, Paris, édilig, 1985, p. 50.

Il est instructif que l'enfant, sous l'influence de la séduction, puisse devenir pervers polymorphe et être entraîné à toutes les transgressions possibles. Cela montre qu'il est disproportionnellement porteur de l'aptitude requise pour cela ; la mise en acte rencontre peu de résistance parce que les digues psychiques qui protègent des transgressions sexuelles, honte, dégoût et morale, selon l'âge de l'enfant, soit ne sont pas encore constituées, soit en train de se former.⁴⁷

Le cinéma d'exploitation des années soixante-dix, à travers la figure de l'enfant-monstre, s'est intéressé à cette particularité. Chez Cronenberg, les enfants sont incapables de refréner leurs pulsions. Que l'on pense aux mutants de *Chromosome 3* ou à la fillette de *Frissons* qui, contaminée par le même virus que l'ensemble des habitants de son immeuble, se métamorphose en nymphomane insatiable, l'enfant est devenu effrayant et dangereux sans pour autant perdre son innocence. Dennis Clegg, le héros de *Spider*, en est la meilleure illustration. Bien qu'il reste à l'état d'enfant, tout au long du film, il finit par perdre son innocence en découvrant qu'il a commis un matricide. Le petit Spider aime sa mère et est jaloux de son père. Probablement conscient de l'aspect amoral de ce sentiment, l'enfant, qui perd progressivement le statut de pervers polymorphe évoqué ci-dessus, sexualise outrancièrement sa mère qu'il pensait asexuelle. Le personnage d'Yvonne, véritable incarnation de la maman et de la putain représente, pour reprendre les propos tenus par Geneviève Morel, le rejet de la sexualité de la mère. En bannissant le sexe de sa vie, Dennis refuse de grandir. C'est sa propre morale qui a fait de lui un criminel sans qu'il puisse, pour autant, en prendre conscience. Il est un enfant dans un corps d'adulte. Ce dédoublement permanent de Clegg adulte en Clegg enfant n'est marqué par aucune forme de distance. Spider se regarde comme il a été sans jamais se voir tel qu'il est réellement. Il est encore le petit garçon qu'il épie et seule sa prise de conscience finale lui permettra d'entrer dans l'âge adulte. Si Spider, contrairement à d'autres personnages d'enfants présents chez Cronenberg, n'est pas innocent, c'est sa rigidité morale qui a

⁴⁷ Sigmund Freud, *Trois essais sur le sexualité* (1905), Paris, Gallimard, 2001, p. 76.

fait de lui un assassin. Toutes les femmes sont devenues, dans son imaginaire, des figures de tentatrices diaboliques. Madame Wilkinson, la directrice de la pension dans laquelle Clegg adulte trouve refuge, prendra d'ailleurs elle aussi les traits d'Yvonne. Mais en voulant assassiner une femme qu'il a déjà tuée, Spider se rendra compte de son erreur, une erreur sur laquelle toute sa vie a pourtant été bâtie. *Spider* s'ouvre sur une série d'images de murs sales, décrépis sur lesquels se détachent des tâches qui dessinent des visages. Ces visages sont ceux, multiples, des personnages du film. Ils métaphorisent la personnalité double de la mère et celle de Clegg qui découvrira sa propre culpabilité. L'amour filial est, très souvent, dangereux chez Cronenberg. Si la relation entre Spider et sa mère n'est jamais définie comme incestueuse, sa finalité est la même que celles des tragédies grecques. Dans l'œuvre du cinéaste, l'enfant, au sens large de son acception, souffre d'être au monde. C'est, sans doute, pour cette raison que de nombreux personnages cronenbergiens, des télépathes de *Scanners* au héros de *La Mouche*, en passant par les jumeaux gynécologues de *Faux-Semblants*, souhaitent connaître une nouvelle naissance.



Générique de *Spider* (référence au test de Rorschach)

-Une mise au monde mortifère

Donner la vie est synonyme de donner la mort pour le réalisateur de *La Mouche*. Cette idée se retrouve dans *Stereo*, le premier long-métrage de Cronenberg, même s'il n'est pas question ici de

filiation et de liens du sang. Le parent est le scientifique, celui qui crée, à l'image de Frankenstein, une nouvelle forme d'humanité. Mais cet hubris est condamné, chez Shelley comme chez Cronenberg, puisque, comme l'a fait remarquer Noah Cowan, dans son article « La science de Cronenberg », les télépathes conçus chirurgicalement deviennent des légumes et des maniaques du sexe.⁴⁸ Ces êtres modifiés, par les expériences du professeur Luther Stringfellow, sont monstrueux sur le plan moral. Ils n'ont aucun interdit et appartiennent à la catégorie des pervers polymorphes évoquée préalablement. Luther a donné vie à ses propres fantasmes. Ses créations représentent des formes de sexualités et de paraphilies stimulantes même si l'utilisation des sujets se couple à des théories eugénistes qui classent les individus en catégories. Derrière la libération sexuelle se cache donc une forme de fascisme inquiétante. En conditionnant ses cobayes selon ses propres désirs, Luther évoque cette image de gourou également entrevue dans *Chromosome 3*. Le scientifique utilise ses sujets comme des objets érotiques qui, comme l'ont démontré Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans *David Cronenberg : La beauté du chaos*, expriment leurs pulsions sexuelles de manière torturée :

Il suffit de renvoyer à une séquence qui se déroule dans une classe-laboratoire. Une jeune fille nue est assise sur une table, les yeux bandés, mais plutôt que de lui caresser la poitrine un jeune télépathe embrasse voluptueusement un torse anatomique qui sert à l'enseignement de la médecine et dont les viscères de plastique sont offerts à la passion érotique. Le monde moderne, technico-scientifique, modifie donc le comportement sexuel humain et les rapports qu'entretiennent le corps et l'esprit.⁴⁹

Le professeur Luther conditionne ses télépathes afin que ceux-ci réalisent ses propres

48 Noah Cowan, « La science de Cronenberg », dans *David Cronenberg : exposition virtuelle*, (http://cronenbergmuseum.tiff.net/science_m-fra.html).

49 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : La beauté du chaos*, Paris, Editions du Cerf, 2003, p. 25.

fantasmes. Cronenberg, à travers le genre de la science-fiction expérimentale, traite de l'inceste et de la possibilité de vivre sa propre sexualité à travers celle de ses enfants. *Stringfellow*, comme tout gourou qui se respecte, base également son expérience sur l'instauration d'une dépendance des cobayes vis-à-vis des organisateurs. Pour ne pas dépérir, les télépathes doivent se nourrir des pensées de leurs tuteurs. En quelque sorte offerts à d'autres, ils évoquent des enfants abusés que leurs parents prostitueraient. S'il est possible de voir, derrière cette série d'expérimentations, une métaphore filée de l'inceste et de la pédophilie, Cronenberg cherche surtout à critiquer la déshumanisation du monde universitaire. Les bâtiments dans lesquels fut tourné le film appartiennent au Scarborough College, un campus faisant partie de l'université de Toronto or le cinéaste, à l'époque du tournage de son film, fréquentait toujours cet établissement. La froideur du lieu, son architecture rectiligne et monolithique renvoie, pour reprendre les propos tenus par Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, à une société ordonnée, aliénante, policée et quasi-répressive⁵⁰. Les télépathes du film de Cronenberg ne sont que des automates, des poupées érotiques malléables au même titre que le personnage de Gabrielle dans *Crash*. Dans son article « L'esprit viscéral : les films majeurs de David Cronenberg », William Beard parle de silhouettes vêtues de costumes stylisés déambulant dans des environnements froids, stériles et inhumainement parfaits⁵¹. Les cobayes de *Stereo* évoquent forcément les clients fantomatiques de *L'Année dernière à Marienbad*. Contrairement aux personnages du film de Resnais, ils sont néanmoins hypersexués, à la recherche de nouvelles expériences dictées par la voix de leur créateur. S'ils étaient appelés à se reproduire, il ne fait nul doute qu'ils généreraient des êtres tout aussi décadents qu'eux. Les premières œuvres de Cronenberg déconstruisent, de manière plus marquée que ses films suivants, la notion même de famille. Les scientifiques de *Stereo* sont dépourvus d'humanités. À l'image du

50 *Ibid.*, p. 24.

51 William Beard, « L'esprit viscéral : les films majeurs de David Cronenberg », dans Piers Handling et Pierre Véronneau (dir.), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 66.

docteur Ruth de *Scanners*, ils considèrent l'être humain comme un terrain d'expérimentations. Or Ruth semble bien plus cruel que les médecins fous de *Stereo* puisqu'ils font de ses propres enfants les cobayes de ses expériences contre-nature. De plus, les personnages de *Stereo* ne sont, comme on a pu le voir précédemment, jamais incarnés. Si, dans des films comme *Stereo* et *Scanners* mais aussi et surtout *Crimes of the future*, il n'y a plus réellement d'humanité, la notion de famille tend, elle aussi, à s'estomper. On crée (ou recrée) alors des êtres en laboratoire de manière artificielle. Dans *Crimes of the future*, le monde touche à sa fin. Les hommes remarquent que leurs corps se modifient. Le concierge de l'hôtel de transfuge voit une excroissance étrange poussée sur ses narines et les collègues scientifiques d'Adrian Tripod développent, suite à une maladie vénérienne, de nouveaux organes. Ses maladies sont appelées cancers créatifs. Elles modifient les corps avant de les consumer. Cette thématique du corps malade comme œuvre d'art préfigure *La Mouche* même si les corps de *Crimes of the future* sont également marqués par une profonde ambiguïté. En effet, les hommes, comme dans *Stereo*, ont des allures féminines et portent des vêtements de femme. Dans un monde où la femme, et par conséquent la notion de famille au sens traditionnel du terme, est appelée à disparaître, l'homme doit se métamorphoser pour permettre la perpétuation de l'espèce.



Ronald Mlodzik (le héros androgyne de *Stereo* et *Crimes of the future*)

En refusant de faire de l'homme un simple géniteur, Cronenberg interroge, quelques années avant l'émergence du mouvement *queer*, la possibilité de dégenrer les rôles sexuels au sein même de la famille. Le père aurait donc la possibilité de devenir mère et transgresserait, de par ce fait, autant les normes sociales que biologiques. Que l'on songe au ventre de Max Renn, métamorphosé en utérus dans *Vidéodrome* ou à la machine à écrire hermaphrodite du *Festin Nu*, les sexes, chez Cronenberg, finissent toujours par se confondre. Il est possible de voir derrière ces exemples, l'incarnation d'un fantasme d'enfantement strictement masculin. L'homme, ne pouvant tomber enceinte, chercherait d'autres moyens de donner la vie. L'art se substituerait alors à la chair. Si les figures d'artistes sont innombrables dans l'œuvre du cinéaste (l'un des télépathes de *Scanners* est sculpteur, William Lee dans *Le Festin Nu* est écrivain, les héros de *Vidéodrome*, *M. Butterfly* et de *Crash* travaillent dans le domaine culturel, la plupart des personnages de *Maps to the stars* sont des acteurs), c'est parce que l'art, contrairement au corps, est immortel. L'artiste, même après sa mort, vit à travers ses œuvres. Elles lui confèrent une sorte d'immortalité que la femme, en enfantant, ne peut acquérir. Cette interrogation prend ici une dimension quasi métacinématographique puisque Cronenberg n'a cessé de mettre en scène, dans l'ensemble de son œuvre, l'idée même de création.

Ainsi, les frères Mantle et leurs terribles instruments gynécologiques, dans *Faux-Semblants*, tout comme Seth Brundle, dans *La Mouche*, sont aussi, à leur façon, des artistes. Ils ne souhaitent cependant pas donner la vie mais seulement renaître, tel le Phénix, de leurs cendres.

Ces fantasmes parthénogénétiques mettent à mal l'idée de famille qui, comme on a pu le voir précédemment, est totalement absente des premières œuvres du cinéaste. En dehors de tout questionnement de type éthique ou moral, la procréation est devenue un acte purement biologique. Ainsi, dans *Crimes of the future*, le personnage Adrian Tripod, dont l'homosexualité paraît évidente, pense que le seul moyen de sauvegarder l'espèce humaine, contaminée par la maladie de Rouge, est de s'accoupler avec une fillette impubère. L'avenir de l'humanité dépendrait donc d'un acte pédophile. Cette première transgression éthique est doublée par une seconde puisque si l'acte sexuel est consommé, les enfants qui y en seront le fruit, devront, à leur tour, se reproduire entre eux. Or la fillette en question est également androgyne. Ce sont ses vêtements, et non son visage et son apparence physique, qui nous permettent d'identifier son genre. Dans les derniers plans énigmatiques de *Crimes of the future*, on voit Adrian, comme dans l'attente d'un prochain coït, se mettre torse nu face à l'enfant. La petite fille lèche alors ses doigts recouverts d'une étrange substance blanche avec laquelle Adrian se badigeonnera, par la suite, la bouche. Cette scène difficilement compréhensible, au premier abord, est une mise en scène imagée de l'« impossible ». Dans *L'image-temps*, Deleuze évoquait cette importance de la confrontation des images dans le processus de construction du sens :

Jamais la narration n'est une donnée apparente des images, ou l'effet d'une structure qui les sous-tend ; c'est une conséquence des images apparentes elles-mêmes, des images sensibles en elles-mêmes, telles qu'elles se définissent d'abord pour elles-mêmes.⁵²

52 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 40.

La pédophilie et l'acte sexuel sont ici seulement sous-entendus à travers un réseau de signes dont l'aspect métaphorique ne cesse d'être surligné. La substance blanche évoque autant du sperme que du sucre glace. Si ce fluide amuse l'enfant, il est un objet de trouble pour Adrian qui finit par laisser perler de ses yeux une étrange larme noire. Dans *Crimes of the future*, l'enfant, privé de famille, demeure innocent. Contrairement à la petite Candice de *Chromosome 3* qui, suite à l'expérience traumatisante d'une tentative d'infanticide, est appelée à devenir un être tout aussi monstrueux que sa propre mère ; la fillette de *Crimes of the future* s'épanouit au sein d'un univers dans lequel les adultes n'ont plus leur place. Or, dans la plupart des films de Cronenberg, les enfants comme les parents sont destinés à disparaître. Si la famille donne la vie, elle amène aussi la mort. En traitant de parricide, mais surtout d'infanticide, Cronenberg transgresse un nouveau tabou. Il met en scène l'innommable puisque, pour reprendre les propos tenus par les militantes féministes, auteurs de l'ouvrage collectif *Réflexion autour d'un tabou : l'infanticide*, l'infanticide remet en cause le statut sacré de l'enfant et le rôle sacré de la mère qui donne vie⁵³.

1.2-Parricide, infanticide

-Mythe Œdipien et Psychanalyse

L'infanticide et le parricide ne sont jamais traités, dans l'œuvre de Cronenberg, comme de simples faits divers. Le cinéaste puise dans la mythologie et la psychanalyse pour expliquer, et non dénoncer, le caractère immoral de certains types de comportements humains. Depuis la nuit des temps, l'enfant cherche à éliminer le père (ou la mère) pour prendre sa place alors que le père (ou la

53 [Anon.], *Réflexion autour d'un tabou : l'infanticide*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 27.

mère) cherche à tuer l'enfant pour ne pas perdre la sienne. On retrouve la plus célèbre incarnation de cette idée dans le célèbre mythe d'Œdipe auquel la psychanalyse freudienne s'est beaucoup intéressée. Dans l'histoire originale, Laïos, le roi de Thèbes, est prévenu, par l'oracle de Delphes, que son fils, Œdipe, qui vient de venir au monde, le tuerait puis épouserait sa femme. Abandonné par ses parents sur le Mont Cithéron, il est sauvé de la mort par Polybe et Mérope qui l'élèvent comme leur fils. Une fois adulte, il tue son père au détour d'un chemin, sauve la ville du Sphinx et épouse Jocaste, la reine de Thèbes, sans savoir qu'il s'agit de sa mère. Si le crime d'Œdipe, à la fois parricide et incestueux, est inconscient, ce n'est pas le cas de celui de Laïos. Dans la tragédie de Sophocle, le père d'Œdipe présente même un visage assez inquiétant. L'infanticide répond moins, chez lui, à un désir de survie qu'à un fantasme morbide. Pour Christian Nots, auteur de *Psychanalyse de l'État et de la mondialisation*, Laïos a, très nettement, à l'encontre d'Œdipe, de puissants désirs psychotiques, filicides, incestueux et meurtriers qu'il cache⁵⁴. Cette dimension psychanalytique du mythe, trop souvent occultée, permet d'expliquer l'acte inconscient du fils puisque, comme a pu le souligner Florian Houssier, dans son article « Adolescence et phylogenèse : un mythe psychanalytique pour une histoire des origines. Mouvements meurtriers dans le lien père-fils », dans les histoires d'Œdipe, les pères sont les premiers à agir leur désir transgressif⁵⁵. Cette idée trouve l'une de ses plus belles incarnations dans *Les Promesses de l'ombre* puisque le personnage de Semyon, le parrain de la mafia russe, ne peut accepter l'idée que son fils le remplacera un jour. Comme Laïos, les sentiments de Semyon vis-à-vis de son enfant sont ambigus. S'il veut défendre sa réputation, il ne peut admettre son manque de virilité et son homosexualité refoulée. Pour lui, Kirill est appelé à disparaître au profit de Nikolai, véritable incarnation du fils idéal. Cette dimension œdipienne prend d'autant plus de sens, dans ce film, que la figure maternelle

54 Christian Nots, *Psychanalyse de l'État et de la mondialisation*, Paris, Publibook, 2007, p. 29.

55 Florian Houssier, « Adolescence et phylogenèse : un mythe psychanalytique pour une histoire des origines. Mouvements meurtriers dans le lien père-fils », dans *Psychologie clinique et projective*, 2009/1 (n° 15), p. 213.

est totalement absente. Kirill ne pouvant épouser la mère, est condamné à l'homosexualité, ce qui est, pour un parrain de la mafia, une bien pire humiliation que la mort. Or la sexualité de Semyon, plus complexe que n'y paraît est, elle aussi, sujette à caution puisque l'on découvre, dans le journal intime de Tatiana, que Kirill devait faire, devant lui, l'amour à une femme. Choqué par l'incapacité de son fils à avoir des rapports hétérosexuels, Semyon lui montrera, en violant Tatiana, ce que signifie être un "homme". Il est difficile de ne pas voir, derrière cette démonstration de virilité excessive, certaines tendances homosexuelles et incestueuses. L'amour-haine que porte Semyon à son fils est semblable à celle qui unit Laïos à Œdipe. Le patriarche du film de Cronenberg est l'incarnation du père primitif tel qu'il a pu être défini par Freud dans *Totem et Tabou*, c'est-à-dire un tyran égoïste, violent, castrateur et haineux. Or, paradoxalement, ce père détestable est l'objet sur lequel Kirill porte toute son affection. S'il serait, un peu délicat, ici de parler d'inceste, l'idéalisation narcissique du père, pour reprendre les travaux du psychanalyste Vladimir Marinov, s'articule avec le lien sensuel au père charnel. Le meurtre, figuré dans le film de Cronenberg par le départ de Semyon en prison, contribue à la désensualisation du lien sans interrompre pour autant le mouvement identificatoire au père idéalisé. À la fin du film, Nikolai prend, symboliquement, la place du père. Or ses marques d'affections envers Kirill, qu'il console et protège, constituent aussi, au-delà de toute forme d'homosexualité latente, une image de la mère à laquelle le jeune homme ne pouvait avoir accès auparavant. Nikolai mettra aussi fin à la tentative d'infanticide de Semyon qui, en poussant Kirill à assassiner sa propre demi-sœur, tentait d'effacer sa propre culpabilité. Le personnage incarné par Viggo Mortensen est l'incarnation humaine d'une figure démiurgique puisque, comme a pu le faire remarquer Odile Verschoot, dans son ouvrage *Ils ont tué leurs enfants*, dans les mythes, bibliques comme gréco-latins, seuls les dieux peuvent sauver un enfant de la mort que s'appêtent à lui donner ses parents même si ce sont aussi eux qui les obligent,

paradoxalement, à tuer leurs enfants :

La dimension meurtrière est absente des exigences divines comme de l'obéissance d'Abraham. Dans la mythologie grecque, le sacrifice d'Iphigénie (remplacée par une biche) par son père Agamemnon relève de la même intuition salvatrice et rédemptrice.⁵⁶

Dans *La genèse de La Bible*, Dieu demande à Abraham de sacrifier son fils en holocauste au mont Moriha. Un ange, messenger de Dieu, vient alors sauver Ismaël qui est remplacé par un bouc. Dans *Iphigénie*, Artémis remplace, au dernier moment, le sacrifice d'Iphigénie par celui d'une biche. Abraham, comme Agamemnon, agit au nom de sa foi or Kirill, à son image, est, lui aussi, prêt à commettre l'irréparable afin de satisfaire celui qu'il considère comme son propre Dieu. C'est pourtant Nikolai qui rachètera son âme en le confrontant à la monstruosité du geste qu'il s'apprêtait à commettre. Il est possible de lire *Les Promesses de l'ombre* comme la réécriture de certains mythes fondateurs mais c'est, avant tout, un film profondément psychanalytique dans lequel le parricide symbolique, à travers la prise de pouvoir du faux-fils, découle d'une tentative d'infanticide infructueuse.

-L'apport psychanalytique des contes de fées

Les références psychanalytiques de Cronenberg ne se résument cependant pas aux seuls mythes gréco-romains. Les contes de fées, avec leurs innombrables figures d'enfants sacrifiés et de parents cruels, font écho aux propres obsessions du cinéaste qui, dans *Chromosome 3* et *Spider*,

⁵⁶ Odile Verschoot, *Ils ont tué leurs enfants*, Paris, Imago, 2007, p. 27.

réutilisaient des données fictionnelles propres au genre du conte. L'infanticide et la parricide répondent donc chez Cronenberg, comme dans les contes de fées, à des angoisses à la fois sexuelles et existentielles. Dans *Spider*, c'est la peur de l'infanticide qui pousse Dennis à tuer sa propre mère. En confondant la figure maternelle avec celle d'Yvonne, la prostituée psychopathe, le jeune garçon cherche à mettre à mort le père qu'il croit responsable de cette transformation. Ainsi, toutes les scènes à contenu sexuel du film, notamment celle durant laquelle Yvonne masturbe le père de Spider, pervertissent la figure de la mère contaminée par la luxure du père. Dennis ne peut accepter la sexualité du père qu'il oppose, pour reprendre les propos tenus par Frédéric Bisson, dans son article «Revoir *Spider* ou la toile du virtuel », à l'innocence fantasmée de la mère :

« Spider », ce surnom est en lui-même une négation du nom du père, puisque Dennis l'a reçu de sa mère en référence à une histoire qui date de quand elle était jeune fille. Dans la cuisine, le fils demande toujours à sa mère la même histoire, sur laquelle il a construit son identité pathologique : quand elle était jeune fille, elle se promenait en vélo dans les champs, et elle aimait regarder les cocons de soie tissés par les araignées, qui faisaient comme des nuages de mousseline dans les arbres. En s'approchant, on pouvait y voir les poches d'œufs ; après avoir fait son travail, l'araignée s'en va pour mourir, « toute sèche et vide ». Cette histoire dit le désir de Spider : il désire une mère-araignée qui lui soit entièrement dévouée, qui lui donne un amour total, jusqu'à en mourir. La mère idéalisée apparaît comme étant d'autant plus virgine et immaculée qu'elle se détache par contraste de son double impur et hypersexué. L'image-affect de la prostituée joue le rôle de point d'appui à la projection, l'agressivité du désir parental exhibé devant l'enfant dans l'arrière-cour répétant l'agressivité exhibitionniste d'Yvonne.⁵⁷

Les troubles de Spider vis-à-vis du corps de sa mère et de la sexualité brutale de son père

57 Frédéric Bisson, « Revoir *Spider* ou la toile du virtuel », dans *Éclipses - revue de cinéma*, 15/07/2014, (<http://www.revue-eclipses.com/imprimer-article-spider-ou-la-toile-du-virtuel-122.html>).

sont illustrés par la scène du meurtre fantasmé de la mère. Ce passage se déroule dans le jardin face à la garçonnière du père. La mère, qui vient de surprendre son mari en train de faire l'amour avec Yvonne, est violemment frappée à coups de pelles. La scène brutale paraît complètement irréaliste. Filmée en plans serrés, on y voit, à plusieurs reprises, en gros plans, le visage hilare d'Yvonne qui incarne, de façon grotesque, le sexe dans ce qu'il a de plus repoussant. Cronenberg alterne, dans cette scène, plans moyens et gros plans. Les plans moyens permettent au spectateur de voir Dennis adulte, témoin de la scène fantasmatique, en train de griffonner sur son carnet. Le jeune homme se trouve toujours derrière son père et Yvonne qui présentés, en légère contre-plongée, boivent et évoquent, en riant, le crime qu'ils viennent de commettre.



Meurtre de la mère dans *Spider* (Dennis adulte, à l'arrière-plan et au centre de l'image, ré-assiste à une scène traumatique qu'il a, lui-même, fantasmée)

Yvonne, avec son manteau léopard, est une véritable caricature de la mère maquerelle. Sa vulgarité l'oppose au visage angélique de la mère assassinée. Cronenberg joue avec les stéréotypes en opposant la blonde perverse à la brune innocente. Yvonne représente une figure de marâtre

comme on peut en trouver dans les contes de fées. Dans une scène, digne d'un conte des frères Grimm, la méchante belle-mère sert à manger, au petit Dennis et à son père, un étrange boudin de couleur vert à l'aspect particulièrement visqueux. Si le père semble se réjouir, l'enfant reste impassible face à cette représentation imagée de ses propres angoisses sexuelles. Le boudin de forme phallique représente le dégoût de Dennis vis-à-vis de la sexualité de ses parents. En créant Yvonne, Dennis se décharge de la haine qu'il ressent pour sa propre mère puisque, comme a pu le démontrer Edwige Antier, dans son ouvrage *L'enfant de l'autre*, l'enfant, grâce aux contes de fées, fantasme l'hostilité envers sa mère en la dérivant sur une marâtre :

Mais la « belle-mère », c'est aussi la marâtre des contes de fées, la reine de *Blanche-Neige*, la fée Maléfique de *La Belle aux bois dormant* et la marâtre de *Cendrillon*. Nous avons vu que si les belles-mères sont ainsi décrites dans les contes de fées, c'est pour dériver sur un substitut les sentiments agressifs que l'enfant éprouve envers sa propre mère. Il est donc plus supportable d'inventer un double malveillant.⁵⁸

En 1976, Bruno Bettelheim consacrait déjà un chapitre de son ouvrage, *Psychanalyse des contes de fées*, au fantasme de la méchante marâtre, figure littéraire qu'il explique par la dissociation symbolique de la mère en deux entités distinctes aux yeux de l'enfant : la bonne mère (celle qui accède à ses désirs) et la mauvaise mère (celle qui résiste, voire châtie). Cette hypothèse de lecture expliquerait la fréquence du type féminin hautement dévalorisé qui menace l'enfant et ses doubles dans les contes merveilleux. Dans *Spider*, Dennis, en réinventant la réalité, transforme sa vie en conte. En tuant la mauvaise mère, le petit garçon se libère d'un destin tragique voué à l'abandon ou à la mort. Suite à la scène du matricide, le corps de la bonne mère se substitue à celui de la marâtre. Comme victime d'une malédiction, l'enfant a tué sa mère en voulant venger sa mort.

⁵⁸ Edwige Antier, *L'enfant de l'autre*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 68.

Si, dans les contes traditionnels, la mort ou la disparition de la belle-mère permet au héros (ou à l'héroïne) de vivre sa vie comme il l'entend, dans *Spider*, elle enferme l'enfant, devenu adulte, dans ses névroses. Dennis n'a pas réussi à tester la réalité de son fantasme, contrairement à la fillette évoquée par Bettelheim, dans *Psychanalyse des contes de fées*, qui a fini par refondre la double image de sa mère en une seule :

Un jour, dans un supermarché, sa mère se mit brusquement en colère contre elle. La petite fille se sentit profondément blessée à l'idée que sa mère pût agir de la sorte avec elle. Sur le chemin du retour, sa mère, toujours en colère, continua de la gronder et lui dit qu'elle était très méchante. L'enfant se mit en tête que cette méchante femme n'avait que l'apparence de sa mère et qu'elle était en réalité un odieux Martien, un imposteur parfaitement ressemblant qui avait enlevé la mère et pris sa place pour la torturer comme la vraie mère ne l'aurait jamais fait...⁵⁹

Si la petite fille dont parle Bettelheim a substitué un martien à sa propre mère, Dennis, qui semble doté d'une imagination beaucoup plus prosaïque, a fait de la sienne une vulgaire prostituée. Bien que la structure fantasmatique du conte subsiste, à travers l'image de la bonne et de la mauvaise mère, les motifs du Merveilleux ont laissé place à une forme de réalisme social sordide. Chez le cinéaste canadien, les femmes de mauvaise vie ont remplacé les sorcières et les ogresses. Cronenberg, s'il joue avec les codes et les figures du conte, en mettant en scène un personnage qui, après une série d'épreuves, finit par découvrir sa propre vérité, explore, avant tout, la psyché d'un homme tourmenté en proie à la schizophrénie. L'univers du conte, ou plutôt sa composante structurelle, appartient à la sphère imaginaire du personnage et non à une quelconque réalité diégétique. Pour Serge Grünberg, *Spider* est néanmoins un conte d'une absolue cruauté qui, comme

⁵⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p. 106-107.

Chromosome 3 en son temps, montre que la tendresse maternelle est peut-être un désir de mort⁶⁰.

-L'infanticide comme rempart contre le parricide

La frontière entre l'amour et la haine est toujours ténue dans les films de Cronenberg. Les relations parents-enfants répondent autant à un besoin d'affection qu'à un désir de destruction. L'enfant est une menace pour le parent dans la mesure où il se présente comme une forme de double malfaisant. Ainsi, dans *Maps to the stars*, Agatha, en commettant la même faute que ses parents, condamne directement son ascendance. Or bien que considéré comme dangereux, le personnage incarné par Mia Wasikowska recherche l'amour de ses parents qui, craignant qu'elle ne mette à mal l'équilibre familial, préfèrent la rejeter. Dans l'une des scènes les plus violentes du film, le docteur Sanford, interprété par John Cusack, frappe sa fille à coups de poing avant de la chasser de sa maison. Si les gestes du père semblent impardonnables, ils marquent une profonde angoisse. Sanford préfère tuer sa fille plutôt que de se laisser détruire par elle. Il cherche à l'éliminer de sa vie, de peur que le tout "Hollywood" ne découvre qui elle est vraiment et ce qu'elle a pu faire par le passé. Alors que Sanford a peur pour sa réputation, sans doute plus que pour sa vie, Nola, dans *Chromosome 3*, a mis au monde des enfants monstrueux qui finiront par la détruire. Comme l'ont souligné Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans leur ouvrage *David Cronenberg : la beauté du chaos*, la progéniture de Nola est une sorte de cri primal fait de chair dont la vision est répulsive. Leur monstruosité physique matérialise les pulsions autodestructrices de la jeune femme dont le désir de vengeance est plus fort que l'envie de vivre :

60 Serge Grünberg, David Cronenberg, « David Cronenberg : Spider c'est moi », dans *Les Cahiers du cinéma*, n°568, Mai 2002, p.16.

La progéniture de Nola ne dispose que de peu de temps pour accomplir sa tâche, qui est de tuer les personnes qui sont l'objet de la colère de leur « mère ». Cependant Nola exprime aussi une rage inconsciente envers elle-même, à un point tel que sa progéniture finit par s'en prendre à elle. Mais ces petits monstres ne peuvent la détruire après l'avoir kidnappé car elle est en quelque sorte l'une d'entre eux, comme l'explique le docteur Raglan.⁶¹

Nola perd son statut de mère pour devenir un membre de la fratrie qu'elle a mise au monde. Ses enfants sont des créatures inachevées qui ne voient qu'en noir et blanc et ne vivent que le temps d'épuiser leurs réserves de nourriture. Ces êtres asexués, privés de la parole et dénués d'intelligence, n'ont, comme on a pu le voir précédemment, d'autre but que celui de servir la volonté de leur génitrice. Ils n'ont pas de conscience et ne peuvent, contrairement à la petite Candice, quitter leur mère. Les monstres de *Chromosome 3*, incapables de penser et de communiquer, ne perpétuent donc pas ce fantasme universel du matricide symbolique évoqué par Julia Kristeva dans son article « La passion maternelle » :

Une sorte de *matricide symbolique* s'opère ainsi, par l'acquisition du langage et de la pensée par l'enfant qui n'a plus - ou qui a moins besoin de jouir du corps de la mère, que du plaisir à penser, d'abord avec elle, ensuite pour lui-même, à sa place. A condition que la *mère participe à son propre matricide symbolique* : ce qui suppose que non seulement elle ait dépassionné son lien à sa mère à elle, ainsi que son déni narcissique de l'être autre ; mais que son message à son enfant ne soit pas celui d'une emprise, mais un mot d'esprit.⁶²

Nola n'a pu dépassionner son lien avec sa propre mère. Elle accomplira néanmoins son fantasme de matricide en appelant ses nouveaux enfants à tuer sa génitrice. Pour reprendre les

61 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit. p.67.

62 Julia Kristeva, « La passion maternelle », dans *Julia Kristeva- site officiel*, (http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html).

analyses de Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, nous pouvons affirmer que, dans *Chromosome 3*, la violence et la répression sont matrilinéaires⁶³. Si Nola accuse sa mère Juliana de l'avoir battue, elle est également responsable des violences que sa monstrueuse progéniture a fait subir à Candice.

Cronenberg laisse cependant planer le doute quant à la prétendue culpabilité de la mère de Nola. Alors que la jeune femme accuse celle-ci de l'avoir maltraitée lorsqu'elle était enfant, Juliana raconte, pour sa part, que Nola se réveillait avec des grosses bosses sur le corps. Engluée dans ses névroses, Nola souffre aussi d'être incomprise par son mari qui se trouve dans l'incapacité de la soutenir émotionnellement et de faire face aux expériences traumatiques qui sont la cause de son déséquilibre mental. Rejetée par celui qu'elle aime, la jeune femme, en s'apprêtant à faire assassiner sa fille par les monstrueuses créatures fruits de son inconscient, se métamorphose en une nouvelle Médée. En voulant éliminer Candice, Nola cherche, avant tout, à détruire Franck. Elle lui fait payer son absence mais aussi sa possible infidélité. C'est un sentiment d'abandon qui est, comme pour Médée, la cause première des agissement du personnage. Or il se dessine, dans le film de Cronenberg comme dans la tragédie d'Euripide, quelque chose de bien plus complexe et profond touchant à la notion même d'identité. Chez Euripide, Médée, avant même d'arriver à Corinthe, a trahi son père et tué son frère. Ces meurtres se présentent comme l'expression d'un fantasme d'anéantissement de toute vie humaine par une atteinte au symbolique dans son expression de transmission. En éliminant à la fois ses parents et ses enfants, Médée détruit sa propre identité. Elle refuse toute forme de lien social en s'enfermant dans une solitude extrême qui la confine au non-être. Nola, dans *Chromosome 3*, est à la recherche d'un état semblable. En faisant tuer ses parents, elle se détache progressivement de l'humanité au profit d'une animalité semblable à celle des petits monstres qu'elle a enfantés. Nola se conduit d'ailleurs, comme un animal, à plusieurs reprises dans le film. En déchirant avec ses dents la poche amniotique sanguinolente qui dépasse de son ventre,

63 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos, op.cit.* p.69.

elle perd son statut d'être humain. La transgression suprême qu'est l'infanticide, à travers la tentative de meurtre de la petite Candice, serait alors , peut-être, le seul moyen pour Nola d'accéder à l'état de nature.



Le retour à l'état sauvage: Nola léchant le sang recouvrant le corps de sa monstrueuse progéniture

Si la jeune femme devient un animal, les questions d'éthiques et de morales ne se poseront plus. Le parricide et l'infanticide ne pourront donc plus être considérés comme tels. En déshumanisant progressivement son personnage principal, Cronenberg rend caduque l'idée même de transgression. L'infanticide n'aura d'ailleurs pas lieu puisque Franck, en tuant Nola, exterminera également sa monstrueuse progéniture. Bien que Candice ait été sauvée, il est difficile de parler, pour ce film, de "Happy End". La fin de *Chromosome 3* rappelle alors inévitablement, et dans un tout autre genre, celle de *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman. Chez Bergman, Alexandre, bien qu'il ait pu retrouver sa famille et quitter le domicile de son terrifiant beau-père, est appelé à vivre avec un sentiment de culpabilité qui risque de le hanter à tout jamais. Si le "mauvais père", chez Bergman, apparaît sous les traits d'un spectre, la "mauvaise mère" de *Chromosome 3* a injecté sa propre maladie à sa fille. Candice, comme Alexandre chez Bergman, ne pourra retrouver une vie normale. Victime de la cruauté des adultes, les deux enfants sont aussi indirectement responsables

de la mort de leurs parents. Le fantasme d'Alexandre est matérialisé par la mort de son beau-père dans un incendie tandis que Candice ne doit sa survie qu'au meurtre de sa mère. Si la parenté entre les deux œuvres peut paraître surprenante, et que *Chromosome 3* est antérieur à *Fanny et Alexandre*, il ne fait nul doute que Cronenberg, comme a pu le faire remarquer Mark Browning, dans son ouvrage *David Cronenberg : Author or film-maker*, connaissait très bien l'œuvre du cinéaste suédois et son intérêt, que l'on songe à *Cris et chuchotements*, à *Sonate d'Automne* ou à *Sarabande*, pour les familles dysfonctionnelles :

When asked about his lack of camera instructions in scripts, he replies with the air of a frustrated novelist that 'I want it to read more like fiction than something else', and Cronenberg's interview with Salman Rushdie in 1995 reflects the director's literary ambition and the belief that 'I always thought that I would be a novelist.' During the interview itself, Cronenberg reveals a strong sympathy with Ingmar Bergman who 'felt that he wasn't really an artist because he should have been a novelist' [...]⁶⁴



Alexandre (*Fanny et Alexandre* de Bergman, 1982) et Candice dans *Chromosome 3* : deux figures d'enfants meurtris

Si Cronenberg a fini, à l'instar de Bergman, par assouvir son fantasme d'écrivain, en

⁶⁴ Mark Browning, *David Cronenberg : Author or film-maker*, Chicago, *University of Chicago Press*, 2008, p. 46. "Interrogé sur le manque d'indications techniques de ses scripts, il répond avec l'air d'un romancier frustré : « Je veux qu'il ressemble davantage à une fiction qu'à autre chose ». L'interview de Cronenberg avec Salman Rushdie, en 1995, reflète l'ambition littéraire du réalisateur et le fait qu'il a toujours pensé qu'il serait un jour romancier. Au cours de l'interview, elle-même, Cronenberg révèle une forte sympathie pour Ingmar Bergman qui, parce qu'il n'était pas écrivain, ne se considérait pas comme un artiste. "

publiant, en 2014, le roman *Consumed*, sa maîtrise de l'horreur intérieure, pour reprendre les propos tenus par Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans leur ouvrage *David Cronenberg : la beauté du chaos*, produit un effet cathartique approchant de ce qu'a réussi Ingmar Bergman dans un tout autre registre et pour une toute autre clientèle. Cronenberg utilise le matériau fantastique pour mettre en scène l'innommable. Ainsi, dans *Rage*, le cinéaste transgresse un tabou suprême en présentant, avec un certain souci d'économie, la dévoration d'un nouveau né par sa mère. Contaminée par la rage, la femme de Murray Cipher s'en est prise à son propre enfant. En arrivant, chez lui, Cipher découvre le berceau de son bébé vide et aperçoit sur la moquette des traces de sang. Il ouvre ensuite un coffre à jouets complètement ensanglanté. Cronenberg ne montrera pas le corps du nourrisson. Contrairement à Srdjan Spasojevic qui, en 2010, dans *A Serbian film*, filmait le viol d'un nouveau né par son accoucheur, le réalisateur de *Vidéodrome*, ne cherche pas l'effet choc. Bien que Spasojevic soit un grand admirateur du cinéaste canadien et en particulier de *Vidéodrome*, son désir de "tout montrer" va à l'encontre des préceptes même du cinéma cronenbergien qui préfère souvent la suggestion à la représentation.

Avec *Rage*, Cronenberg filme, à la manière d'un film d'épouvante classique, une terrible scène de révélation d'anthropophagie maternelle. Le spectateur voit ainsi Cipher avancer dans de longs couloirs vides puis se rendre dans la chambre de son enfant avant de se faire attaquer par sa femme qui, cachée dans un placard, évoque un ogre ou un monstre de conte de fées. Le cinéaste, par une série de plans rapprochés, instaure un climat anxiogène à cette séquence macabre qui rappelle certains mythes fondateurs. Il est en effet difficile de ne pas voir, derrière cette image de la mère carnassière, une reprise de l'histoire de Cronos qui, comme l'a raconté Hésiode dans *La Théogonie*, avalait, un par un, ses enfants, au fur et à mesure qu'ils venaient au monde. Si l'imaginaire collectif de l'anthropophagie renvoie à cette figure mythique, il faudrait, peut-être,

plutôt voir dans cette image de la mère dévorant son enfant, une variation sur l'histoire de Marie, l'anthropophage telle qu'elle a pu être rapportée au Ier siècle par l'auteur juif Flavius Josèphe. Durant le siège de Jérusalem, Marie, qui souffrait de la faim, avait pris la décision de tuer et de dévorer son enfant. Cet acte, jugé abominable, répondait à un désir de survivre bien plus fort que les liens unissant une mère à son enfant. Ce crime, bien qu'il soit toujours dicté par la faim, n'a pas, chez Cronenberg, de caractère "sacrilège". La femme de Cipher, à la différence de Marie, n'a plus conscience de ses actes. Contaminée par le virus de Rose, elle est devenue un zombie, incapable de contrôler ses pulsions carnassières. Contrairement à Nola, dans *Chromosome 3*, la mère de *Rage* n'a plus rien d'un être humain. Dans ce cas, son acte d'infanticide anthropophage ne peut être considéré comme répréhensible d'un point de vue éthique. Avec *Rage*, Cronenberg élimine toutes les figures parentales. Si la mère devient un zombie, le père est appelé à mourir, comme Cipher mais aussi le Père Noël du centre commercial, fusillé par accident alors qu'il n'était pas contaminé par la rage. La mort du Père Noël, bien qu'assez elliptique, a une certaine importance dans ce film. Filmé en plan large lorsqu'il se fait tirer dessus, puis en plan serré, après sa mort, ce personnage est, pendant un court instant, au centre de la représentation. Or, à l'intérieur d'un récit où la figure de l'ogre (ou plutôt de l'ogresse à travers les exemples de la femme de Cipher et de Rose) tient une place centrale, il ne semble pas étonnant de retrouver cette figure ambiguë du Père Noël qui, comme a pu le souligner, Catherine d'Humières, dans son ouvrage *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, peut être vue comme un avatar de l'anthropophage Chronos :

D'ailleurs la relation ambiguë de l'ogre avec les enfants se voit bien dans le cas de Saint Christophe, de Saint Nicolas et même du Père Noël, qui semblent tous garder en eux quelque chose du géant anthropophage Chronos, dévoreur de ses propres enfants et devenu le prototype divin de l'ogre ; Saint Christophe s'appelait, dans un premier temps, le Réprouvé et était un géant terrible à la faim insatiable qui fut d'abord au service du

diabole, on peut donc supposer qu'on a affaire à un ogre converti ; Saint Nicolas, patron des petits enfants, est un sauveur ambigu : ils sauvent les enfants qu'un boucher avait mis au saloir comme pour réparer le crime qu'il était tenté de commettre. Le Père Noël, dont l'ancêtre est Saint Nicolas, devenu un personnage populaire lié aux enfants, est lui aussi ambigu par les personnages inquiétants qui l'accompagnent, le Père-Fouettard et Croque-mitaine, ayant pour mission de punir les enfants pas sages.⁶⁵

Bien que, sous son apparente bonhomie, le Père Noël puisse apparaître comme un être menaçant, sa mise à mort, contrairement à celle de l'institutrice de *Chromosome 3*, ne fait l'objet d'aucune dramatisation.



La mise à mort du Père Noël dans *Rage*

Il n'y a pas de place, dans *Rage*, pour le monde de l'enfance. Rose, même si elle a besoin d'être protégée et rassurée comme une petite fille, ne peut s'empêcher de s'en prendre à toutes les personnes qui l'entourent. Contaminée par sa nouvelle chair, elle est devenue une sorte de créature de Frankenstein qui, consciente de sa propre monstruosité, cherche encore ce qui la rattache à l'humanité.

⁶⁵ Catherine d'Humières, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p.180.

-Le créateur : une figure parentale destructrice

Dans *Rage*, comme dans *Stereo* ou encore *Crimes of the future*, la figure parentale est remplacée par celle du savant fou incarnée ici par le docteur Keloïd. Bien qu'il permette à Rose de renaître de ses cendres, Keloïd semble moins préoccupé par sa patiente que par ses nouvelles avancées scientifiques. Image du mauvais père, il sera, tout comme le docteur Raglan dans *Chromosome 3*, anéanti par la créature qu'il a enfantée. La "Nouvelle" Rose désormais surpuissante et contaminante fera de son substitut de père un zombie anthropophage. Pour la première fois, chez Cronenberg, c'est la créature qui prend la place du créateur pour le métamorphoser, à son tour, en créature. Mais, en condamnant à mort l'homme qui l'a sauvée, Rose commet, d'un point de vue symbolique, une forme de parricide. Le mauvais père, celui qui n'a vu dans sa patiente qu'un simple sujet d'expériences, est donc appelé à mourir au même titre que le docteur Frankenstein du roman de Mary Shelley. Dans leur *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Juliette Vion-Dury et Pierre Brunel étaient revenus sur le caractère ambigu du docteur Frankenstein dont l'*hubris* avait fini par condamner une partie de l'humanité :

Victor Frankenstein devient donc ce savant-fou, ce Prométhée qui a livré le feu aux hommes mais qui n'a pu empêcher l'ouverture de la jarre de Pandora. Le savant, en refusant d'éduquer sa créature, condamne les hommes à l'aliénation et se condamne au supplice : le monstre, qui assassine peu à peu les proches de Victor, exerce la même fonction que l'aigle qui vient ronger le foie de Prométhée. Le roman de Mary Shelley peut être lu comme un avertissement contre la croyance en la toute puissance de la science, ou plus exactement, comme la dénonciation d'une certaine science, celle que le professeur Waldmann prône à Ingolstadt.⁶⁶

66 Juliette Vion-Dury et Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoge, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003, p. 140.

Keloïd, en voulant créer, comme Frankenstein, une nouvelle forme d'humanité, a mis à mal les fondements mêmes de la civilisation. Par sa faute, les hommes sont donc tous amenés à se métamorphoser en de monstrueux zombies. Cette thématique du savant fou condamné par sa propre création était déjà au centre de *Frissons*, le précédent film de Cronenberg. Dans ce film que Serge Grünberg qualifie de brûlot reichien, le docteur Hobbes, convaincu que l'homme est trop cérébral et pas assez viscéral, crée un parasite à base d'aphrodisiaques et de maladies vénériennes qu'il injecte à Annabelle, une étudiante de dix-neuf ans. La jeune femme, bien qu'elle ait accepté d'être le cobaye de Hobbes, finit par se métamorphoser en une insatiable nymphomane. Hobbes, craignant qu'elle ne contamine l'ensemble des pensionnaires de la résidence, lui ouvre alors le ventre dans le but de trouver et d'éliminer le parasite. Il ne semble pas anodin que Cronenberg ait donné à ce personnage le nom de ce célèbre philosophe anglais de la Renaissance qui, dans *Le Léviathan*, théorisait déjà l'idée d'état de nature. Pour Hobbes, comme pour le docteur du film de Cronenberg, l'homme est victime de la société dans laquelle il vit. Il serait, sans doute, différent si la loi et le pouvoir politique n'existaient pas. Si Hobbes prône l'idée selon laquelle tous les hommes, à l'état de nature, seraient égaux et mus par les mêmes passions, le docteur Hobbes imagine une humanité bestiale totalement libérée des carcans de la morale. Dans les deux cas, le retour à un état originel pose problème. Pour Cronenberg, la résurgence d'une sexualité primitive en appelle à la destruction du monde alors que chez Hobbes, comme l'atteste l'extrait ci-dessous, tous les hommes sont prêts à s'entretuer pour des questions de propriétés :

De cette égalité de capacité résulte une égalité d'espoir d'atteindre nos fins. Et c'est pourquoi si deux hommes désirent la même chose, dont ils ne peuvent cependant jouir tous les deux, ils deviennent ennemis; et, pour atteindre leur but (principalement leur propre conservation, et quelquefois le seul plaisir qu'ils savourent), ils s'efforcent de se détruire ou de se subjuguier l'un l'autre. Et de là vient que, là où un envahisseur n'a plus à

craindre que la puissance individuelle d'un autre homme, si quelqu'un plante, sème, construit, ou possède un endroit commode, on peut s'attendre à ce que d'autres, probablement, arrivent, s'étant préparés en unissant leurs forces, pour le déposséder et le priver, non seulement du fruit de son travail, mais aussi de sa vie ou de sa liberté. Et l'envahisseur, à son tour, est exposé au même danger venant d'un autre.⁶⁷

L'échec de l'état de nature entrevu par le célèbre philosophe empiriste devient l'intertexte de l'expérience cronenbergienne. Comme les savants de *Stereo* et de *Crimes of the future*, le docteur Hobbes de *Frissons* voulait créer une nouvelle forme d'humanité, principalement basée ici sur le comportement sexuel. Son ambition démiurgique s'est soldée par un échec. Le personnage se suicidera d'ailleurs, dès le début du film, en se tranchant la gorge avec un scalpel. Cet acte de désespoir n'est pourtant pas tant lié ici à la propagation du virus qu'au crime que le praticien vient de commettre. En tuant Annabelle, son cobaye, mais aussi une jeune femme qui aurait pu être sa fille, Hobbes perd une part de son humanité. Dépassé, comme Frankenstein et Keloïd, par la créature qu'il venait d'enfanter, le docteur Hobbes n'a pas eu d'autre choix que celui de la mettre à mort. Le suicide devient alors la conséquence de ce double-échec. Ni bon père pour sa créature, ni bon inventeur pour le reste de l'humanité, le savant fou a, sans doute, préféré fuir ses responsabilités. Cette interprétation reste cependant purement hypothétique. Cronenberg, comme ont pu le démontrer Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, refuse l'explicite. Bien que l'on ne puisse omettre l'influence d'une certaine mythologie du fantastique, le récit reste obscur et la description des actes, même les plus criminels, d'une parfaite neutralité :

Le savant cronenbergien est celui dont l'action vient introduire un coin, créer une fissure, briser un équilibre. Cependant, il est souvent mû par des considérations altruistes, il pense agir pour le bien-être des gens sur lesquels il intervient. Ainsi le docteur Hobbes pratique une opération sur Annabelle parce qu'elle a été victime

⁶⁷ Thomas Hobbes, *Le Léviathan* (1651), dans *Philotra*, (<http://philotra.pagesperso-orange.fr/hob13.htm>).

d'une agression meurtrière. Mais d'où lui vient cette idée de lui implanter des parasites ? D'où proviennent ces êtres ? Le médecin les a-t-il créés ? Cronenberg ne s'étend pas sur le processus de la mise au point du « virus » comme il ne détaillait pas dans *Crimes of the Future* la formule de composition de cosmétique du docteur Rouge.⁶⁸

Le cinéma de Cronenberg est, pour reprendre une terminologie employée par Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, autant un cinéma intellectuel du cerveau qu'un cinéma physique du corps. *Frissons* et *Rage*, en exposant des corps modifiés et monstrueux, interrogent la propre nature de l'homme, son désir à la fois de destruction et de régénération. Le fantasme de fusion est, quant à lui, toujours un échec, échec qui trouvera l'une des ses plus belles illustrations dans la confrontation entre Freud, le père de la psychanalyse et son disciple Jung dans *A dangerous method*. Dans ce film, d'un grand classicisme formel, Cronenberg met en scène, d'une façon beaucoup plus théorique qu'à l'accoutumée, ce désir de tuer et de remplacer le père. Freud, image du patriarche tout puissant, reconnu pour être le père fondateur de la psychanalyse, a vu, en Jung, une sorte de fils spirituel qui parachèverait son œuvre. Si les deux hommes sont, au départ, très proches, au point que Jung deviendra membre de la société psychanalytique de Vienne fondée par Freud en 1908, leurs points de vue divergents, notamment sur la question de la libido, auront raison de leur amitié. Jung, comme ont pu le faire remarquer Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, dans leur *Dictionnaire de la psychanalyse*, est en désaccord complet avec la conception freudienne de la sexualité infantile et du complexe d'œdipe⁶⁹. Fasciné par son mentor, le jeune psychanalyste recherche, dans un premier temps, sa reconnaissance. Dans le film de Cronenberg, cette reconnaissance passe par l'inclusion de Jung à la table familial. Or Freud, pour reprendre les propos tenus par Robert Richard, dans son article « Les trois ironies dans *Une méthode dangereuse* de David Cronenberg », incarne une sorte

68 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit. p.43.

69 Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le livre de Poche, 2011, p. 571.

d'archétype du père de famille rigoriste pour qui le comportement ambigu de Jung vis-à-vis de Sabina, sa jeune patiente, ne peut être que répréhensible :

[...] Car Freud est un *respectable family man*. Oui, bien sûr, il a mis la chose du sexe vraiment partout dans ses écrits théoriques. Mais dans la vie de tous les jours, il n'y a pas plus sobre que notre très terne *Doktor Freud*. Selon le Viennois, nos pulsions sexuelles doivent être muselées, question de les canaliser dans des activités plus nobles : science, philosophie, arts, etc. C'est le truc de la sublimation pour l'intérêt supérieur de la civilisation.⁷⁰

Invité à Vienne, à prendre part au repas de la famille Freud, Jung est au centre de l'attention du célèbre psychanalyste qui fait totalement abstraction de son entourage. En se focalisant sur ces deux personnages qui discutent, en plein repas, de la différence entre psychanalyse et psychoanalyse, Cronenberg traite, comme dans son précédent film *Les Promesses de l'ombre*, du désir profond de créer, en dehors des liens du sang, une nouvelle famille. Alors que Seymour, dans *Les Promesses de l'ombre*, cherche, au détriment de son fils, à faire de son homme de main son descendant au sein de la mafia; Freud, dans *A dangerous method*, voit en Jung le grand continuateur de son œuvre. Dans une série de champs-contrechamps en plans serrés, Cronenberg met en scène cette proximité trouble entre les deux hommes. Jung, bien qu'il vienne de contester l'interprétation trop sexualiste des données freudiennes, se sent obligé de raconter ses songes. Freud, assis, écoute Jung qui, debout, tente de donner un sens à son rêve du cheval obligé de ralentir. Le placement des corps est ici significatif. Freud, poursuivant son rôle d'analyste, est forcément assis alors que Jung, qui ne se considère pas comme un patient, ne peut s'allonger sur le divan. Cette opposition des corps est symptomatique de la fracture qui s'opérera progressivement entre les deux hommes puisque c'est

⁷⁰ Robert Richard, « Les trois ironies dans *Une méthode dangereuse* de David Cronenberg » dans *Liberté*, n°534, 2012, p.79.

en refusant de s'allonger que Jung marquera ses premières réticences vis-à-vis des théories freudiennes. Cette lutte intérieure entre le père et le fils symbolique est signifiée par la seule posture des corps. À mille lieues des explosions de violence de *Chromosome 3* ou des *Promesses de l'ombre*, Cronenberg substitue ici l'affrontement psychique à la lutte physique. Les mots deviennent des armes et les échanges épistolaires permettent aux personnages d'exprimer, avec moins de retenue, leurs sentiments les plus profonds. Dans l'une de ses lettres, Jung accuse Freud de traiter ses patients comme ses amis et de les infantiliser or ne lui reproche-t-il pas, en vérité, le contraire, c'est-à-dire d'avoir fait de lui, son disciple et ami, un patient ?

Cronenberg présente tous les échanges épistolaires entre les deux protagonistes en voix *off* or le cinéaste a toujours considéré la voix *off* comme un constat d'échec. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a occulté, dans son adaptation de *Cosmopolis* de Don DeLillo, le journal intime de Benno Levin qu'il était impossible, selon lui, de transcrire de manière cinématographique. L'utilisation de la voix *off* dans *A dangerous method* est complètement artificielle. Elle permet à Cronenberg de traiter, en faisant la part belle aux ellipses temporelles, du délitement progressive de la relation entre Freud et Jung. Ce n'est pas la première fois que le cinéaste trahi ses principes, il n'y a qu'à se rappeler, dans *Les Promesses de l'ombre*, du journal intime de Tatiana lu à plusieurs reprises par Nikolai, à travers la voix *off* du personnage décédé. De par ce procédé, Cronenberg met cependant en scène, dans *A dangerous method*, la problématique de l'incommunicabilité entre les êtres puisque le langage ne sert plus à interroger ou à comprendre l'autre mais seulement à affirmer sa propre supériorité. En refusant de se revoir pour discuter de leurs désaccords, les deux personnages finissent, non pas par fusionner comme les deux frères de *Faux-Semblants*, mais par se fragmenter. Leur radicalité théorique s'affirme de plus en plus au détriment de l'apport mutuel qu'ils pouvaient, par le passé, s'apporter.

Si Freud voulait que Jung s'éloigne des sciences occultes et de la parapsychologie, Jung, comme ont pu le démontrer Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, dans leur *Dictionnaire de la psychanalyse*, cherchait à convaincre Freud de déssexualiser sa doctrine pour mieux la faire entendre⁷¹. Jung ne pourra pas convertir Freud, c'est-à-dire au sens symbolique, tuer le père. Ne supportant pas cet échec, il s'enfermera dans un mysticisme effrayant jonché d'images d'apocalypse qui sont autant de signes précurseurs de la Grande Guerre qui se prépare en Europe. Devenu devin, malgré lui, il est appelé à connaître des souffrances similaires à celles des télépathes de *Scanners*. Freud, en voulant façonner Jung à son image, a fait de celui-ci un homme aussi désespérément seul et malheureux que la créature de *Frankenstein*. Bien qu'il soit évident que Freud n'ait pas transmis un quelconque don de voyance à son ancien disciple, il apparaît, dans le film de Cronenberg, comme le principal responsable de son mal être. Or il est aussi celui qui lui a pris la femme qu'il aime comme l'attestent les propos tenus par Madeleine Vermorel, dans son article « Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgressions dans les premiers temps de la psychanalyse » :

La situation se complique quand la relation entre Jung et Freud se détériore, ce dernier annonçant plus tard, à Sabina : « Mon rapport personnel à votre héros germanique est définitivement rompu. » Freud, qui a de l'estime pour elle, souhaite qu'elle reste à ses côtés et pense que sur le plan personnel, il est plus souhaitable qu'elle se détache de Jung. Mais elle a beaucoup de mal à se séparer de l'image merveilleuse de celui qui avait été son analyste. Elle gardera des relations tant avec Jung, dont elle aurait souhaité qu'il revienne à l'association freudienne, qu'avec Freud, avec le projet de faire une analyse pour « combattre le tyran » avec lui, projet qui ne se réalisera pas.⁷²

71 Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 570.

72 Madeleine Vermorel, « Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgressions dans les premiers temps de la psychanalyse », dans Jacques Bouhsira, Sylvie Dreyfus-Asséo, Marie-Claire Durieux et Claude Janin (dir.), *Trangression*, Paris, PUF, 2013, p.181 .

Sabina a été la patiente et la maîtresse de Jung. Bien que sa relation avec Freud n'ait été que professionnelle, la jeune femme avait le souhait de suivre une thérapie avec lui. À la fin de *A dangerous method*, Sabina confie à Jung qu'elle est suivie par le docteur Freud. Cette révélation finale est le constat d'un double échec pour le psychanalyste. S'il n'a pu entièrement guérir la jeune femme de ses névroses, celle-ci, en se rapprochant de Freud et du cercle de Vienne, a également trahi sa confiance. Devenu à son tour psychanalyste, Sabina a dans l'espoir de réconcilier les deux hommes or la mélancolie latente de Jung ainsi que la distance qu'il a désormais pris vis-à-vis de la psychanalyse freudienne ne permettront pas un tel rapprochement.

Dans *A dangerous method*, les corps sont corsetés même lors des rapports sexuels. Ils masquent le bouillonnement intérieur qui anime des personnages qui peinent à mettre des mots sur ce qu'ils ressentent. Si les sentiments amoureux, à travers la relation entre Jung et Sabina, sont palpables, ils ne peuvent s'incarner, victimes de la désapprobation de Freud, le père symbolique. Finalement ce n'est pas tant un parricide qu'un infanticide que le film de Cronenberg met en scène. Bien que Jung soit dépeint comme l'homme de l'avenir, celui qui veut guérir l'humanité en lui donnant quelque chose en quoi espérer, il ne pourra faire face aux changements de la civilisation alors que Freud, en apparence fermé aux autres et à leurs théories, continue d'avancer vers le futur. Comme a pu le faire remarquer Robert Richard, dans son article « Les trois ironies dans *Une méthode dangereuse* », cette inversion des valeurs propre aux deux personnages apparaît progressivement à l'écran. Freud, malgré les apparences, conserve, en effet, tout au long du film, une supériorité que Jung, malgré ses efforts pour affirmer sa propre personnalité, ne pourra supplanter :

[...] Ma foi, mais réveillez-vous, car cet homme est un don du ciel, pour notre planète ! C'est ce que semble dire le film, du moins en surface. Freud, en contrepartie, paraît oh si conventionnel, si dépassé, si démodé.

Mais pour le spectateur qui a bien médité le film, c'est au contraire Jung le type périmé qui se vautre dans l'irrationnel, tourné vers le passé, et qui est habité d'archétypes vaguement platoniciens. Et Freud ? Eh bien ; c'est lui en fin de compte qui regarde, les yeux braqués, tout droit devant ! Oui, tout droit devant.⁷³

Le père symbolique garde son emprise sur le monde de la psychanalyse mais aussi sur son disciple qui souffre d'être séparé de lui. Principalement centré sur les relations entre Freud et Jung, le film de Cronenberg interroge aussi, d'une manière plus conventionnelle les rapports parents-enfants notamment à travers l'exemple du docteur Otto Gross, interprété par Vincent Cassell, qui essaie, par tous les moyens, de se défaire du conservatisme paternel. Otto Gross, bien qu'il soit moins connu que ses condisciples Freud et Jung, a aussi marqué l'histoire de la psychanalyse en étant l'un des théoriciens fondateurs de la libération sexuelle. Dans le film de Cronenberg, comme dans la réalité, Otto est à la fois désavoué par Freud, qui le trouve trop dangereux pour porter ses propres idées, et par son père qui ne peut accepter sa vie de débauche. Jung, en devenant son analyste, se trouve confronté à ses propres pulsions. Si Freud représente la raison, Gross lui incarne le "ça" au sens freudien du terme. Se moquant de la morale et des qu'en-dira-t-on, le jeune homme prône le libertinage et encourage Jung, qui perd progressivement son statut de psychanalyste, à coucher avec Sabina. En détruisant cette figure patriarcale rigide incarnée par Freud, Gross, le mauvais fils, devient pour Jung un nouveau père.

Dans *A dangerous method*, les rapports entre les psychanalystes et leurs patients sont sans cesse pervertis et inversés. Jung transgresse les règles de la cure en faisant de Sabina sa maîtresse mais perd aussi son statut de médecin en se faisant psychanalyser par l'un de ses patients. Quant à Freud, il est, à la fois, le bon et le mauvais père, celui qui veille sur sa progéniture et celui qui la renie. Gross sera rejeté du cercle de Vienne contrairement à Jung, le fils prodigue, qui finira, quant à

73 Robert Richard, « Les trois ironies dans *Une méthode dangereuse* », art.cité., p.83.

lui, par refuser l'autorité du fondateur de la psychanalyse. S'il n'y a pas, comme dans *Scanners* ou *Chromosome 3*, de mises à mort au sens propre du terme, Cronenberg filme, avec *A dangerous method*, l'histoire d'une famille qui ne cesse de s'entre-déchirer. Les non-dits et les silences ont remplacé la violence viscérale des œuvres précédentes. En intériorisant leurs colères et leurs désirs de destruction, les personnages du film de Cronenberg se démarquent des figures de parents cruels et d'enfants monstrueux qui jalonnent ses autres longs-métrages. Si Freud, Otto, Sabina et Jung n'arrivent plus à se comprendre, c'est parce qu'ils renient le langage du corps au profit de la parole. Libérée de son hystérie sur laquelle elle a enfin pu poser des mots, Sabina devient, tour à tour, la femme-enfant maîtresse de Jung, sa confidente et une psychanalyste reconnue.

Tout le film de Cronenberg joue sur cette idée de déplacement. Freud, le père, demande à Jung, le fils, de prendre sa place auprès d'Otto qui finira par remplacer Freud aux yeux de Jung alors que Sabina, la patiente et maîtresse de Jung, se rapprochera de Freud avant de devenir la psychanalyste de la femme de son ancien amant. Au final, si l'infanticide et le parricide ne peuvent pas être considérés, dans ce film, comme de réels motifs narratifs, *a contrario* de *Chromosome 3* ou des *Promesses de l'ombre*, ils n'en demeurent pas moins attachés à la construction d'un univers où les rapports humains, faussement paternalistes, sont toujours destructeurs. L'échec de Freud qui ne pourra façonner Jung à son image renvoie à celui des savants fous de *Stereo* et de *Frissons* dont l'ambition démiurgique n'a pu être canalisée. *A dangerous method*, bien que perçu, par beaucoup d'admirateurs de Cronenberg, comme un film à part dans sa filmographie, se place dans la parfaite continuité d'une œuvre à l'intérieur de laquelle la famille, réelle comme symbolique, ne cesse d'être mise à mal. Or si les tabous de l'infanticide et du parricide sont l'un des moteurs de la création cinématographique du réalisateur, ils sont fortement attachés à la notion d'inceste qui se présente, dans son œuvre, comme une inépuisable source de fantasmes.

1.3-L'inceste

- La perte de l'individualité

L'imaginaire de l'inceste fait partie intégrante du cinéma de Cronenberg. Bien que ce tabou n'ait été transgressé que dans *Maps to the stars*, il apparaît, de manière sous-jacente, dans de nombreux films du cinéaste. Qu'il s'agisse des troubles du petit Dennis vis-à-vis de sa mère dans *Spider*, de la relation ambiguë entre Kirill et son père dans *Les Promesses de l'ombre* ou encore de la liaison entre Jung et sa patiente Sabina Spielrein dans *A dangerous method*, l'inceste est un thème qui revient assez fréquemment dans l'œuvre cronenbergienne. Si dans le cas de ces trois films, le fantasme incestueux se construit autour d'une figure maternelle ou paternelle, dans *Maps to the stars* et *Faux-Semblants*, il unit les membres d'une même fratrie. Bien que, comme nous le verrons par la suite, l'inceste, dans *Maps to the stars*, soit avant tout un intertexte mythologique, il se présente aussi, notamment dans *Faux-Semblants*, comme une nouvelle possibilité de fusionner avec soi-même. Pour Didier Roth-Bettoni, auteur de *L'homosexualité au cinéma*, le film de Cronenberg pose, à travers ses inséparables jumeaux gynécologues, la question de l'identité tout court, et de l'identité sexuelle notamment, tant leur fusion a quelque chose d'incontestablement incestueux⁷⁴. Les frères Mantle vivent ensemble, font le même métier et couchent avec les mêmes femmes. Ils se font passer l'un pour l'autre et ne cessent, tout au long du film, d'intervertir leurs personnalités. Si, au début, Beverly semble être sous la coupe d'Elliot, à la fin, c'est Elliot qui apparaît comme le plus faible et le plus fragile des deux. Ce jeu d'interversion atteint son paroxysme lorsque Beverly se réveille à côté du cadavre disséqué de son frère. Se présentant, tout au long du film, comme des siamois qu'il faudrait séparer, les frères Mantle se replient sur eux-mêmes en

⁷⁴ Didier Roth-Bettoni, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, p. 423.

accentuant leurs ressemblances physiques et en utilisant la même gestuelle. Cronenberg joue habilement avec la notion de trompe l'œil en faisant se confondre, au sein d'un même plan, les deux frères. Alors que le spectateur voit avancer, au premier plan, Beverly, il croit apercevoir, en arrière plan, ce qui ressemble à son reflet dans un miroir or il s'agit d'Elliot qui, habillé de la même manière, reproduit exactement les mêmes gestes que son frère. La profondeur de champ utilisée dans ce panoramique horizontal permet à l'illusion de fonctionner mais ne faut-il pas voir, derrière cette manœuvre, une manière de figurer, sur le plan visuel, un fantasme de symbiose qui ne pourra se résoudre que dans la mort ?



Le jeu de miroirs de *Faux-Semblants*

Beverly et Elliot tentent de former une entité bicéphale semblable à la petite créature à deux têtes d' *Existenz*. L'affiche du film, également en trompe l'œil, joue de cette singularité ; les visages des frères Mantle se rejoignant pour créer, au centre de l'image, celui de Claire Niveau, la maîtresse de Beverly. Tout au long du film, la jeune femme tente de séparer les deux jumeaux. Bien qu'elle ne puisse enfanter, elle apparaît, lors d'une scène onirique, comme une nouvelle mère, celle qui sépare, avec ses dents, les siamois. Le lien incestueux entre les deux frères transparait à travers

les rapports intimes qu'ils entretiennent avec cette femme. Claire est le trait d'union entre les deux hommes et permet, comme leurs autres conquêtes, d'assouvir indirectement un fantasme d'inceste homosexuel. Si Beverly et Elliot se font passer l'un pour l'autre afin de coucher avec les mêmes femmes, il leur arrive aussi de partager leur intimité avec une seule et même personne. Dans l'une des scènes les plus troublantes du film, Elliot invite son frère Beverly à danser avec lui et une prostituée prénommée Carrie. La jeune femme se trouve placée entre les deux hommes, à l'image de Claire sur l'affiche du film. Elliot profite de cette danse à trois pour caresser, par l'entremise de la main de Carrie, le dos de son frère. Filmé en gros plans, le visage de Carrie se crispe, visiblement excitée par ce qui ressemble à des préliminaires d'un genre particulier. Elliot, contrairement à Beverly que l'on ne voit que de dos, est filmé de face en légère contre-plongée. À cet instant du film, c'est sa supériorité sexuelle et son emprise sur Beverly qui est au centre de la représentation. Mais Cronenberg déjoue les horizons d'attentes du spectateur. Il n'y aura ni scène à caractère sexuel ni ellipse narrative laissant augurer un possible coït entre les trois personnages. Ce début d'étreinte crée le trouble dans l'esprit de Beverly qui, en s'éloignant du couple, refuse toute possibilité de triolisme. Seules les deux jumelles *escort girls* ramenées, le temps d'une soirée, par Elliot trouvent leur place au sein du couple formé par les deux hommes. Les doubles ne peuvent s'unir qu'à d'autres doubles afin de préserver leur propre unité. Parce qu'ils ne font qu'un, Beverly et Elliot sont dans l'incapacité de s'unir à une seule personne. Claire, tout comme Carrie lors de la scène du slow, menace leur équilibre. C'est pour cette raison que, comme l'a soulignée Marie Lemercier, dans son article « Canadianité et américanité dans le cinéma de David Cronenberg », Beverly cherche, peu à peu, à se défaire de son emprise :

Celle-ci hante les cauchemars de l'un des deux frères, Beverly, qui craint qu'elle ne détruise la relation fusionnelle qu'il entretient avec son jumeau Elliot. Les deux hommes préfèrent recourir au suicide et être unis

dans la mort avant que la femme carnassière ne les sépare (le rêve de Beverly où Claire Niveau déchire à coups de dents le cordon ombilical monstrueux unissant les deux frères est assez révélateur).⁷⁵

C'est un inceste symbolique que le cinéaste met donc en scène ici. Contrairement aux acteurs X qui pratiquent le *twincest* (inceste entre jumeaux) dans le porno *gay*, les frères Mantle n'auront jamais de rapports sexuels ensemble. Selon Reynold Humphries, auteur de l'article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », c'est à travers cette relation incestueuse impossible que le film de Cronenberg mettrait en scène le Réel lacanien :

[...] D'autre part, cette jouissance est à prendre également dans le sens lacanien où le sujet donne libre cours à son désir, lequel désir ne reconnaît aucune entrave dans la recherche de satisfaction immédiate. Cette jouissance est intolérable, car elle transgresse l'interdit de l'inceste. Elle est donc inaccessible à la symbolisation, mais ses effets se font ressentir chez le sujet jusqu'au point où elle est déterminante. Les frères ne peuvent ni y accéder ni y renoncer, ce qui impose l'incontournable retour aux sources : au corps maternel et donc à la mort. De ce point de vue le film met magistralement en scène le Réel lacanien.⁷⁶

Pour Lacan, le réel est différent de la réalité. Opposé à la réalité, il ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire. Ne pouvant complètement être symbolisé par la parole ou l'écriture, il ne cesse de ne pas s'écrire. Avec *Faux-Semblants*, Cronenberg fait de l'inceste une dimension de ce Réel qui ne peut être confondu avec la réalité. Beverly et Elliot veulent retourner dans le ventre maternel, retrouver cet état pré-natal où leurs deux corps n'en formaient qu'un et où la question de la différenciation et de l'identité ne se posait pas encore. Ce fantasme de dissolution de

75 Marie Lemercier, « Canadianité et américanité dans le cinéma de David Cronenberg », dans *Etudes canadiennes en Europe*, vol.9, Toronto, le Réseau européen d'études canadiennes, 2010, p. 108.

76 Reynold Humphries, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », dans *Cycnos*, Volume 13, n°1, *Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain*, revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1527.

l'être passe, comme ont pu le démontrer Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans *David Cronenberg : la beauté du chaos*, par plusieurs phases :

Désormais, ils n'ont plus qu'à partir ensemble à la dérive. La synchronisation est instantanée. Nous découvrons les deux frères marchant l'un derrière l'autre comme des automates fatigués. Tandis qu'ils réajustent simultanément leurs manches suite à une injection, l'un d'eux dit à l'autre : « *Il va falloir nous donner une injection de Dinatil ce soir sinon on va avoir des convulsions, et puis demain matin il nous faudra du Percadil, ensuite, demain après-midi, on se paiera un petit luxe, du Dilordide, parce que c'est samedi.* » Puis ils se rappellent la promesse qu'ils se sont faite : « *Alors c'est bien d'accord, lundi on repart, on a juré, on va finir une bonne fois, on va remettre les choses en place.* »⁷⁷

Cette volonté de synchronisation des deux frères est symptomatique d'une autre forme de désir incestueux. En voulant réintégrer le corps de leur mère, Beverly et Elliot accomplissent une sorte de rite de passage inversé que Wolfgang Lederer désignait sous l'appellation d'inceste ouroborique. Dans *La peur des femmes ou gynophobia*, le psychanalyste autrichien oppose l'inceste ouroborique à toutes les autres formes d'inceste existantes. Il s'agit ici d'un fantasme de mort et non d'un désir érotique moralement répréhensible :

L'inceste ouroborique est la façon de pénétrer dans la mère, de s'unir avec elle, mais rien à voir avec les autres formes d'inceste. Dans l'inceste ouroborique, il ne s'agit pas de plaisir et d'amour actifs ; c'est plus un désir d'être dissout et absorbé.⁷⁸

L'auto-infantilisation progressive des frères Mantle est renforcée par le traitement visuel de l'espace. Si leur appartement, d'une grande froideur architecturale, est au début du film,

⁷⁷ Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit.,p. 139.

⁷⁸ Wolfgang Ledebert, *La peur des femmes ou gynophobia*, Paris, Payot, 1980, p. 235.

parfaitement ordonné, il devient, au fur et à mesure de leur régression au stade utérin, un véritable taudis. D'une saleté repoussante, engorgé de papiers et de boîtes de conserves, l'appartement des frères Mantle, aux teintes grisâtres dominantes, ne perd pas, pour autant, son aspect de bloc opératoire. À la fin du film, Beverly dissèque d'ailleurs Elliot dans une pièce qui ressemble en tout point à un cabinet médical. Librement adapté du roman *Twins* de Barry Wood et de Jack Geasland lui-même inspiré de l'histoire vraie des frères Marcus, deux jumeaux gynécologues qui se sont suicidés, à quelques jours d'intervalle, en ingurgitant des barbituriques, *Faux-Semblant* intègre à la composante incestueuse de son récit le thème du narcissisme. Si les frères Mantle rêvent de fusionner en retournant à l'intérieur du ventre maternel, c'est parce qu'ils refusent toute forme d'altérité. L'autre est celui qui, à l'image du personnage de Claire Niveau, vient perturber un équilibre trop parfait. Beverly et Elliot se considèrent comme de brillants gynécologues, comme les meilleurs de leur discipline. Leur fascination pour le sexe féminin renvoie à ce désir d'inceste ourborique vu précédemment. Les frères Mantle ne vivent, en effet, qu'à travers l'image qu'ils ne cessent de se renvoyer l'un à l'autre. Partager les mêmes compagnes est une façon, pour eux, de préserver ce fantasme d'unité sur lequel toute leur existence semble régie. Il n'est pas anodin que le titre original du film *Dead Ringers* fasse allusion à ce besoin vital d'être le même que l'autre. Les frères Mantle souhaitent transgresser les lois de la nature en voulant unir, dans un idéal de fusion, leurs deux corps. Ce fantasme de pluralité au sein d'une même unité se trouvait déjà dans l'œuvre de William Burroughs notamment dans *Le Festin Nu* que Cronenberg adaptera quelques années plus tard :

Si l'on ne parvient pas à mettre un terme au processus divisionniste, il est permis de penser qu'un jour il ne restera à la surface du globe qu'une seule réplique monosexuelle, un être unique fait de millions de corps

distincts...⁷⁹

Cette thématique était aussi présente dans *Le Meilleur des mondes* d'Aldoux Huxley, à travers l'invocation du Grand-Être, une entité qui serait, en mesure, d'accueillir, en son sein, les corps de douze individus mâles et femelles :

Ils firent le tour de la pièce, procession circulaire de danseurs, chacun d'eux posant les mains sur les hanches du danseur précédent- le firent et le refirent, criant à l'unisson, tapant des pieds au rythme de la musique en marquant, en battant vigoureusement la mesure de leurs mains sur les fesses qui étaient devant eux ; douze paires de mains frappant comme une seule, comme une seule, douze fesses résonnant visqueusement. Douze en un, douze en un. [...] Et tout à coup une puissante voix synthétique de basse tonitrua les paroles qui annonçaient la fusion consommée et l'accomplissement final de la solidarité, la venue du Douze-en-un, l'incarnation du Grand Être.⁸⁰

Dans *Faux-Semblants*, cette fusion ne peut, en aucun cas, s'incarner. À la fin du film, Beverly, probablement mort, est allongé sur les genoux d'Elliot. Cronenberg représente ici une piété qui n'est pas sans évoquer celle entrevue dans *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman. Si, chez le cinéaste suédois, la servante et sa maîtresse sont encore vivantes, l'amour qu'elles se portent, d'une pureté empreinte de mysticisme, semble presque aussi fort que la passion destructrice qui unit les deux jumeaux du film de Cronenberg. De plus, le climat saphique et incestueux dans lequel baigne l'œuvre de Bergman entre en correspondance avec l'homosexualité sous-entendue des frères Mantle. Avec *Faux-Semblants*, Cronenberg, comme Bergman en son temps, pervertit l'imagerie religieuse traditionnelle. Ce n'est plus Marie qui tient dans ses bras son fils mort mais Beverly Mantle qui s'allonge sur les genoux de son frère décédé.

⁷⁹ William Burroughs, *Le Festin Nu*, Gallimard, *op.cit.*, p. 188-189.

⁸⁰ Aldoux Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932), Paris, Pocket, 2006, p.118.



La Pietà chez Bergman (*Cris et chuchotements* 1972) et Cronenberg

L'amour fraternel, mais aussi et surtout narcissique, a supplanté ici l'amour maternel. Si la mère, jamais représentée à l'écran, est au centre du fantasme de réintégration des frères Mantle, son rôle n'excède pas celui d'une simple matrice.

-Le recours à la mythologie

L'intertexte religieux, si l'on excepte les cas de *Vidéodrome* et de *Faux-Semblants*, est moins important chez Cronenberg que la référence mythologique. C'est, en effet, à travers le prisme des mythes que le cinéaste aborde des thématiques aussi subversives que l'inceste ou l'infanticide. Le désir de mort, dans la mythologie comme dans certains film de Cronenberg, répond parfois au même besoin d'unification. À l'image d'Elliot et Beverly, dans *Faux-Semblants*, Agatha et Benjie, les frères et sœurs de *Maps to the stars*, ne pourront, par exemple, s'unir autrement que dans la mort. Leur histoire d'amour tragique, qui rappelle certains mythes antiques, traite de la thématique de l'inceste d'une manière beaucoup plus explicite que *Dead Ringers*. Il renvoie notamment à l'histoire de Byciss qui, comme l'a soulignée Pierre Grimal, dans son *Dictionnaire de la Mythologie*

grecque et romaine, aborde les thématiques de l'inceste entre frères et sœurs et entre jumeaux :

Elle avait un frère jumeau, appelé Caumos, qu'elle aima d'une passion coupable. Rempli d'horreur pour sa sœur, Caumos s'enfuit de Milet, sa patrie, et alla fonder la ville de Caumos en Caris. Bycis, saisie de douleur, devient folle, et erre à travers toute l'Asie Mineure. Au moment où elle va se précipiter du haut d'un rocher et ainsi finir ses jours et sa peine, les Nymphes qui ont pitié d'elle, la transforment en une source intarissable comme les larmes de la jeune fille.⁸¹

L'attachement de Bycis pour son jumeau renvoie à la relation entre les frères Mantle mais aussi à l'amour, au départ unidimensionnel, qu'Agatha porte à Benjie. Le rejet de Caumos entre en correspondance avec les angoisses de Benjie qui craint, dans la première partie du film, que sa sœur revienne à Hollywood pour lui faire du mal. *Maps to the stars* est le seul film de Cronenberg entièrement construit autour de la question de l'inceste. Or l'inceste traditionnel, et non ourborique, qui sous-tend toute l'intrigue du film, est considéré, par bon nombre de sociétés comme une forme de transgression extrême. Cette transgression, comme a pu le démontrer le sociologue Emile Durkheim, dans *La prohibition de l'inceste et ses origines*, n'est pas forcément morale ou éthique. Elle peut aussi servir à combler un manque :

Sur la nature des causes qui auraient donné naissance à cet usage, ces auteurs se séparent. Pour Mac Lennan, c'est la pratique de l'infanticide qui l'aurait rendu nécessaire. Le sauvage, dit-il, tue souvent ses enfants, et ce sont les filles qui sont sacrifiées de préférence. Il en résulte que les femmes sont en nombre insuffisant dans la tribu ; il faut donc prendre au-dehors de quoi combler ces vides.⁸²

Cronenberg ne s'intéresse évidemment pas à la problématique de l'exogamie bien qu'il sous-

81 Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 69.

82 Emile Durkheim, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, PUF, 1999, p. 67.

entende, comme Mac Lennan, que l'inceste n'est pas forcément un crime immoral. Le cinéaste est transgressif dans la mesure où sa condamnation de l'inceste est scientifique et non éthique. Loin de toute morale judéo-chrétienne, il rejoint les propos de l'écrivain Bertrand d'Astorg qui, dans son ouvrage *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, démontre que l'inceste n'est pas toujours synonyme de barbarie :

Cela dit, à une époque où la connaissance des civilisations antiques ou exotiques progresse à pas de géants, il est naturel de s'interroger sur certains « égarements » de certaines « barbaries ». Par exemple, l'union du frère et de la sœur : elle est reconnue chez les Parsis, adeptes de Zoroastre, impérative en Égypte comme devoir de sa fonction pour l'ainé (e) de la dynastie pharaonique. Les Parsis raffinés, les Égyptiens royaux, s'agit-il là de peuples, de familles barbares ? Étrange.⁸³

Dans *Maps to the stars*, la relation amoureuse entre Agatha et Benjie est emprunte d'une certaine pureté. Les deux jeunes gens, qui n'auront jamais de rapports sexuels ensemble, échangeront les alliances de leurs parents, eux-mêmes frères et sœurs incestueux, avant de se donner la mort. On peut voir, dans cette scène de suicide très romantique, une reprise de l'histoire de Roméo et Juliette. Les paroles d'Agatha : « Par cet anneau, tu m'es consacré et tu deviens mon mari » confère un caractère sacré à ce simulacre de mariage qui ne fait que redoubler le jeu auquel s'étaient adonnés les deux enfants, quelques années auparavant. Agatha, à cette époque, avait mis le feu à la demeure familiale afin de s'unir dans la mort avec son frère. Si la jeune fille, partiellement brûlée, a gardé des stigmates de son crime, Benjie, bien trop jeune au moment des faits, a oublié tout ce qui s'était passé. La scène du suicide des deux amants, qui récitent le poème « Liberté » d'Eluard, après avoir ingurgité des médicaments, est filmée en plongée totale. Écrasés par le décor, Agatha et Benjie finissent par se confondre avec les étoiles en surimpression, sur fond bleu, qui

⁸³ Bertrand d'Astorg, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, 1990, p. 47.

ouvraient le générique du film.



Générique de *Maps to the stars* et dernier plan du film (plongée totale sur les deux amants prêts à rejoindre les étoiles)

Si les étoiles du titre renvoient aux stars hollywoodiennes, elles ont aussi un sens beaucoup plus mythologique. La cosmogonie est l'ensemble des récits mythiques cherchant à expliquer l'origine et l'évolution de l'univers. Selon un célèbre mythe cosmogonique grec, c'est le Chaos qui a engendré Gaia, la terre qui, seule, a enfanté Ouranos, le ciel couronné d'étoiles. Cronenberg, en utilisant le double sens du mot *star*, a créé sa propre cosmogonie hollywoodienne. Les personnages de *Maps to the stars*, tels les dieux et héros de la mythologie gréco-romaine, sont victimes du *Fatum*. Ainsi, Sanford et Christina, les frères et sœurs incestueux, condamnent leur progéniture à reproduire les mêmes erreurs qu'eux. L'inceste se transmet donc d'une génération à l'autre même si, contrairement à Agatha et Benjie, Sanford et Christina ne savaient pas, au moment de leur mariage, qu'ils étaient frères et sœurs. Tels Œdipe et Jocaste, les deux personnages ne peuvent être considérés comme responsables de leurs actes. Leur faute, à l'image des virus de *Frissons* et de *Rage*, est néanmoins contaminante. Agatha et Benjie se présentent, quant à eux, comme de nouveaux Antigone, Étéocle et Polynice. Ces trois jeunes gens, fruits de l'inceste d'Œdipe et de Jocaste étaient, pour reprendre les propos de Robert Graves, dans *Les Mythes Grecs*, appelés à connaître un

destin tout aussi tragique que celui de leurs parents :

Or, avant que Thésée arrive à Thèbes, Antigone, sœur d'Étéocle et Polynice, avait en secret – désobéissant en cela aux ordres de Créon- élevé un bûcher, et y avait placé le cadavre de Polynice. De sa fenêtre, Créon remarqua une lueur dans le lointain, qui semblait provenir d'un bûcher allumé, et, s'étant rendu sur les lieux, il prit Antigone sur le fait. Il appela son fils Haemon, à qui Antigone avait été fiancée, et lui ordonna l'ordre de l'enterrer vivante dans la tombe de Polynice. Haemon feignit d'y consentir, mais au lieu de cela, il épousa Antigone en secret et l'envoya vivre parmi ses bergers. Elle lui donna un enfant qui, plusieurs années plus tard, vint à Thèbes et prit part à certains jeux funèbres, mais Créon, qui était toujours roi de Thèbes, découvrit son identité par la marque du dragon que tous les descendants de Cadmos portaient sur leur corps et le condamna à mort. Héraclès intercéda en sa faveur mais Créon se montra inexorable ; alors Haemon et Antigone se donnèrent la mort.⁸⁴

Agatha et Benjie, bien qu'ils ne se soient pas entretués comme Étéocle et Polynice, se sont rendus coupables de crimes graves. Si Benjie a failli tuer le petit garçon qui partageait avec lui l'affiche du film *Bad Babysitter 2*, Agatha a assassiné Havana en la frappant avec l'un de ses trophées, un *Genie Guide* que Cronenberg avait d'ailleurs gagné à l'époque de *Spider*. Hantés par des spectres, dont celui de la petite fille malade que Benjie avait rencontrée au début du film, les frères et sœurs de *Maps to the stars*, tels Antigone, Étéocle et Polynice, ne peuvent échapper à la terrible fatalité qui pèse sur eux. Cronenberg, en reprenant la structure des mythes gréco-romains, condamne l'inceste sur le plan génétique. La consanguinité est une source de dégénérescence et c'est, sans doute, pour cette raison que, comme l'a souligné Freud, dans *Totem et Tabou*, même les peuples en apparence les plus sauvages et cruels ont toujours prohibé l'inceste :

84 Robert Graves, *Les Mythes Grecs*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 68.

De ces cannibales pauvres et nus, nous nous attendrons certainement pas à ce que, dans leur vie sexuée, ils soient moraux, au sens où nous l'entendons, qu'ils aient imposé à leurs pulsions sexuelles un haut degré de limitation. Et pourtant nous apprenons qu'ils se sont donnés pour but, avec le soin le plus minutieux et la rigueur la plus méticuleuse, la prévention des relations sexuées incestueuses. L'ensemble de leur organisation sociale semble même servir ce dessein, ou avoir été mis en relation avec la possibilité d'y parvenir.⁸⁵

Les tares psychologiques de Benjie et Agatha sont les conséquences de leur consanguinité. Les accouplements incestueux de Sanford et de Christina sont présentés, au même titre que les expérimentations des savants fous de *Stereo* ou de *Frissons*, comme un crime envers les lois de la nature. L'expiation se fera ici par le feu comme l'atteste l'image de Christina, consumée par les flammes, devant sa piscine. Brûlée vive, la mère de Benjie et d'Agatha sera purifiée au même titre que les coupables d'inceste, réel ou fantasmé, évoqués par Paul Jonckheere, dans son ouvrage *Passage à l'acte* :

De plus, le sacrifice représente la réalisation d'un « fantasme de sauvetage » comme nous le connaissons en psychanalyse en rapport avec les « fantasmes d'inceste », car plus profondément, le sacrifice s'inscrit dans un *souhait de purification*, d'un désir de purification du « désir d'inceste » : sauver le père, c'est en même temps sauver et purifier son propre amour démesuré envers le père. Pour cela le feu convient parfaitement car non seulement l'eau (comparer avec Lady Macbeth), mais aussi le feu sont au service de la purification, en l'occurrence, dans notre cas, la purification par auto-punition, mutilation, pénitence ou « ascèse ». ⁸⁶

Cette mort mystérieuse entraînera le mutisme de Sanford qui, à la fin du film, couché sur un transat, devant sa piscine, laissera Benjie lui prendre son anneau. Le corps de Christina, à ce moment là, a totalement disparu. Bien que tombé dans la piscine, il semble s'être entièrement

85 Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (1913), Paris, Payot, 2004, p. 10.

86 Paul Jonckheere, *Passage à l'acte*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 1998, p. 112.

dissout dans l'eau. Le corps de la jeune femme a perdu toute matérialité. Il est devenu invisible à l'image de cet inceste trop longtemps caché. Cronenberg filme un espace vide, une maison et un jardin à l'architecture froide qui ne sont pas sans rappeler l'appartement des frères Mantle dans *Faux-Semblants*. En quelques plans très courts, précédents la découverte du corps de Christina par son mari, Cronenberg nous présente un univers clos sur lui-même, métaphore d'un système hollywoodien fermé où la famille compte moins que le succès et l'argent. La destruction du microcosme familial est surligné par cette volonté de montrer, à travers la pureté factice d'un espace blanc immaculé, l'impossibilité de faire table rase du passé. Le péché fait partie intégrante de la vie de la famille Weiss et rien ne pourra, excepté la mort, les délivrer de son emprise. Tout comme Tom qui, dans *A History of Violence*, reniait jusqu'à son nom, les Weiss sont partis à Hollywood pour refaire leur vie. Rattrapés par le passé, ils n'ont pas eu d'autre choix que d'accepter leur sort, à l'image de Sanford, témoin impuissant de l'immolation de sa femme. Si l'on interprète ce passage, d'un point de vue symbolique, on peut voir, dans cette scène de purification par le feu, une image du pardon divin. Christina aurait sauvé son âme, contrairement à son mari qui s'est toujours refusé à affronter son passé. Alors que Christina cherchait à protéger Agatha, Sanford se montrait, au contraire, d'une violence et d'une brutalité redoutable. Le thérapeute de stars a toujours rejeté cette fille incestueuse et contaminante. Pour lui, Agatha risquait de détruire le modèle familial qu'il avait lui-même bâti en révélant au grand public une bien triste réalité. Dans *Maps to the stars*, Le père modèle, véritable incarnation de l'"*American Way of life*" est prêt à éliminer cette fille qu'il juge nuisible. L'infanticide semble être le seul moyen, pour lui, de préserver un semblant d'équilibre familial. La progéniture incestueuse est contaminante et doit donc, de ce fait, être éliminée.

-La dimension métaphorique de la thématique incestueuse

L'inceste, dans *Maps to the stars*, se présente comme un virus que l'on se transmet de génération en génération. Comme les excroissances dermiques de Nola, qui, à la fin de *Chromosome 3*, finissent par apparaître sur le bras de sa fille, la chaîne incestueuse de *Maps to the stars* ne peut être rompue que par la mort. Mais le suicide des deux enfants n'y changera rien puisque l'inceste familial n'est, pour le cinéaste, qu'un prétexte pour traiter d'une toute autre forme d'inceste, un inceste auquel rien, ne semble-t-il, ne pourra jamais mettre fin. Dans un entretien avec Serge Grünberg, pour le dossier de presse de *Maps to the stars*, Cronenberg était revenu sur ce nouvel inceste qui n'est plus directement imputable à la famille :

C'est un type d'inceste assez spécial. On connaît mieux les relations père fille, ou mère fils. Le monde du cinéma est incestueux en ce qu'il est très limité, même si sa diffusion est mondiale. C'est un tout petit groupe de gens qui ne cessent de se rencontrer, dans les mêmes restaurants, les mêmes quartiers, ou dans les festivals, par exemple. Tout le monde a les mêmes problèmes, les mêmes discussions, les mêmes centres d'intérêt. Et Hollywood est une communauté incroyablement petite. Donc l'inceste est dans le business, la sensibilité et la créativité. Les résultats tendent à confirmer la nature dangereuse de l'inceste telle qu'un généticien pourrait la définir : prenez les grands studios hollywoodiens, les films qu'ils produisent semblent être le fruit d'une union incestueuse. Ils sont un peu attardés et difformes. Ils ne sont pas sains. Dans *MAPS TO THE STARS*, c'est un drame familial, mais dans une famille bien définie qui, d'une certaine façon, est la famille hollywoodienne.⁸⁷

À travers la famille Weiss, mais aussi le cas du personnage d'Havana Segrand, sur lequel nous reviendrons par la suite, Cronenberg critique une industrie défectueuse qui ne cesse de

⁸⁷ Serge Grünberg, David Cronenberg, « Dossier de presse de *Maps to the star* », (http://www.lepublicsystemecinema.fr/wp-content/uploads/2014/05/MAPS-TO-THE-STARS_DOSSIER-DE-PRESSE_OK.pdf) .

produire inlassablement le même type de films. La suite de *Bad Babysitter* dans laquelle joue le jeune Benjie évoque ces séries de films médiocres pour enfants qui n'ont d'autre ambition que celle de faire le maximum de recette au box-office. Cronenberg rejoint ici les interrogations de Walther Benjamin qui, dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, montrait que le goût du public, en ce qui concerne l'art, n'a jamais été du côté de la nouveauté :

En effet, plus l'importance sociale d'un art décline, plus on assiste dans le public à une dissociation entre l'esprit critique et la disposition à la jouissance, comme on peut aisément l'observer en ce qui concerne la peinture. L'on apprécie fortement, sans le critiquer, ce qui est conventionnel, tandis que l'on juge avec répugnance ce qui est véritablement nouveau.⁸⁸

Dans cette industrie sclérosée de l'intérieur, un adolescent de treize ans comme Benjie est déjà dépassé. Toxicomane dont la carrière est sur le déclin, le jeune garçon évoque des figures d'ex-enfants stars telles que Macaulay Culkin, Lindsay Lohan ou encore Drew Barrymore. Irascible et autodestructeur, Benjie n'a plus aucun contrôle sur ses actes. En s'amusant avec une arme qu'il vient préalablement de décharger, l'adolescent va même jusqu'à tirer sur le chien de l'un de ses amis. Or, si le spectateur voit Benjie décharger son pistolet, la mort de l'animal, sur lequel il faisait pourtant semblant de tirer, nous fait douter de la véracité des faits qui nous sont présentés. C'est le point de vue du personnage que Cronenberg met en scène ici. Bien que le cinéaste ne filme que le jeune garçon, en légère contre-plongée et le bras tendu au premier plan, au moment de l'assassinat du chien, il confère, à cette scène, dans laquelle tous les personnages sont sous l'emprise de drogues, un aspect quasi-irréel qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère onirique de *Cosmopolis*, son précédent film. Benjie, à l'image du héros de *Cosmopolis* incarné par Robert Pattinson, est

88 Walther Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011, p. 69.

conditionné par un système qui n'a cessé de le déshumaniser. L'adolescent est le fruit d'un double inceste, celui de ses parents mais aussi celui de l'industrie hollywoodienne pour laquelle il n'est qu'un pion interchangeable condamné à jouer dans le même type de films avant de disparaître des écrans. Benjie, selon Serge Grünberg, est réduit à son seul statut d'icône. Il ne peut être détaché des personnages qu'il interprète :

Il y a aussi cette façon qu'ont les acteurs d'Hollywood de devenir de pures images, des produits : ce gosse de 13 ans qui est tellement conscient de ce qu'il représente commercialement... Il y a quelque chose de profondément malsain dans ce rapport qu'ils ont au pouvoir ; comme les pharaons, ils ont imposé leur propre image et décidé d'avoir recours à l'inceste.⁸⁹

Pour le critique, spécialiste du cinéma cronenbergien, les relations familiales incestueuses de *Maps to the stars* ne font que dédoubler la thématique du culte de la personnalité propre aux stars hollywoodiennes. Cronenberg, en réponse à Grünberg, voit même dans la référence à l'Égypte, la métaphore d'un désir d'immortalité :

C'est intéressant que vous mentionniez l'Égypte ; les pharaons voulaient devenir des dieux, des immortels, en dissociant la réalité corporelle de leur être. Lorsque Benjie a ce rendez-vous avec ses producteurs, on a le sentiment qu'ils aimeraient qu'il n'ait pas à exister réellement. Il leur pose trop de problèmes avec ses écarts, la drogue, etc. Ils préféreraient de loin posséder une star Benjie qui n'ait aucun rapport avec l'adolescent vivant. Et nous savons que la technologie nous offre presque cette possibilité. On fait revivre Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, on pourrait refaire un film avec leurs avatars. Marilyn ne serait pas en retard pour le tournage... Beaucoup de gens préféreraient cela. Le désir d'immortalité est toujours très puissant : James Dean, Elvis et sa musique... C'est un phénomène religieux en tant que tel : l'image se sépare peu à peu du corps. Le corps est mortel, mais les images des stars ne le sont pas.⁹⁰

89 Serge Grünberg, David Cronenberg, « Dossier de presse de *Maps to the stars* », art.cité.

90 *Ibid.*

Si le désir d'immortalité des pharaons peut être mis en relation avec celui des vedettes de cinéma, la question de la reprise du même, notamment à travers l'exemple du personnage d'Havana Segrand, interprétée par Julianne Moore, est au centre du film de Cronenberg. Havana, actrice vieillissante, cherche à reprendre le rôle tenu par sa défunte mère qui apparaît en fantôme, à plusieurs reprises au cours du film, sous les traits de la jeune Sarah Gadon. L'immortelle beauté et fraîcheur de cette idole morte bien trop tôt s'oppose au décharnement progressive d'Havana qui fait tout pour être, elle-aussi, considérée comme une grande actrice. Si le *remake* dans lequel veut tourner Havana, à l'image des films de Benjie, est le fruit de relations cinématographiques incestueuses, il est dédoublé par une forme d'inceste bien plus prosaïque. En effet, Havana Segrand dit avoir été abusée par sa mère durant son enfance. L'actrice, qui vit dans l'ombre d'une mère iconique, a littéralement vendu son traumatisme aux médias. On la voit d'ailleurs, par écran interposé, se faire interviewer par une journaliste à propos des abus qu'elle aurait subis par le passé. Clarissa Tagart, sorte de Marilyn Monroe fantasmée, continue de hanter sa fille en lui rappelant, par son éternelle jeunesse, qu'elle ne pourra jamais prétendre à la même carrière. Les rôles se trouvent inversés puisque c'est la mère fantomatique qui apparaît comme la jeune fille jalouée alors qu'Havana, qui montre un vrai visage de despote avec son assistante Agatha, incarne une figure de marâtre semblable à celle d'Yvonne dans *Spider. Hystérique*, allant jusqu'à se réjouir de la mort de l'enfant de sa rivale, le personnage perd néanmoins ce caractère excessif à chaque apparition de sa mère. La première scène de confrontation entre Havana et le fantôme de Clarissa distille d'ailleurs un certain trouble. Havana, en larmes et visiblement terrorisée, voit sa mère, tout de blanc vêtue, sortir de sa baignoire. La jeune femme, très agressive, dit qu'il est ridicule qu'Havana reprenne son rôle. Elle trouve sa fille vieille et dégoûtante contrairement à elle qui, à l'époque, était jeune et belle.

La blondeur virginale de Sarah Gadon, l'interprète de Clarissa vue préalablement dans *Cosmopolis*, s'oppose au visage ridée et grimaçant de Julianne Moore. La scène de confrontation, filmée en champ-contrechamp, met en valeur la beauté de Clarissa qui prend de plus en plus de place dans l'espace tandis qu'Havana, défigurée par ses pleurs, se recroqueville progressivement. Filmée en légère contre-plongée quand elle sort de la baignoire pour s'avancer au plus près de l'écran, Clarissa est l'incarnation de la plus profonde angoisse d'Havana : celle de vieillir dans l'ombre d'une mère éternellement jeune. En voulant reprendre le rôle qui a valu à sa mère une nomination aux Oscars, Havana perpétue cette relation incestueuse par delà la mort. Dans une autre scène d'hallucination, on la voit caresser, sous les yeux de son amant, le corps nu d'une femme qui disparaît pour laisser place à celui de Clarissa. La jeune mère incestueuse serre contre elle sa fille, désormais quinquagénaire, en lui rappelant qu'elle était une jolie petite fille. Havana, paniquée, quittera la chambre avant de faire comprendre à son amant que les femmes ne l'attirent pas. Havana ne peut avoir de relations intimes avec d'autres femmes que sa mère. L'expérience traumatique qu'elle a vécue, durant son enfance, l'empêche de se livrer aux plaisirs saphiques.

Cronenberg met en scène un inceste mère-fille, ce qui est assez rare au cinéma si l'on excepte le cas récent de *Precious* de Lee Daniels, en 2009, qui racontait le calvaire enduré par une adolescente afro-américaine obèse abusée par ses deux parents. Ce tabou, au centre de *Maps to the stars*, est, pour reprendre les propos tenus par Yves-Hiram Haesevoets, dans son ouvrage *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, souvent enfoui dans des secrets de famille⁹¹. Havana, contrairement au personnage de Sanford, son thérapeute comportementaliste, ne veut rien cacher à son public. En faisant part des sévices qu'elle a subis enfant, elle recherche une forme de reconnaissance que son métier d'actrice ne lui a pas encore

91 Yves-Hiram Haesevoets, *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2015, p. 35.

permis d'accéder. Cronenberg se montre ici particulièrement transgressif puisqu'il fait de l'inceste le moteur de la quête de notoriété de son personnage principal. Havana n'existerait pas autant si sa mère n'avait pas abusé d'elle. Elle ne serait qu'une actrice lambda appelée à disparaître comme beaucoup d'autres. Pour Benjie et ses amis, Havana n'est qu'une vieille qu'on baise par charité. Elle n'est pas respectée ni respectable contrairement à Clarissa qui, malgré les abus qu'elle aurait fait subir à sa fille, garde son statut de star immortelle. En tournant dans le *remake* du film qui a fait de sa mère une grande vedette, Havana pense renaître de ces cendres or, comme a pu le démontrer Christophe Génin, dans son ouvrage *Images et esthétique*, il est assez rare qu'un *remake* connaisse le même succès que le film qu'il reprend. C'est un genre, souvent méprisé, qui a produit un grand nombre de mauvais films :

C'est une forme à laquelle les critiques et les théoriciens du cinéma s'intéressent peu. Sauf quand ils y sont confrontés par l'actualité, quand par exemple Gus Van Sant refait en 1998 plan par plan *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock. Dans ce cas, la question que se pose un critique de cinéma est la suivante : est-ce qu'un *remake* apporte du qualitatif à la version originale ? C'est par les arts plastiques que le *remake* apporte du qualitatif à la version originale ? C'est par les arts plastiques que le *remake* reprend une connotation positive, qui reste très polémique pour des critiques de cinéma.⁹²

Le *remake* fait partie de ces relations cinématographiques incestueuses que le cinéaste évoquait dans son interview avec Serge Grünberg. Or Cronenberg a lui-même tourné un *remake*, *La Mouche*, reprise du film *La Mouche noire* de Kurt Neumann, datant de 1958. Seulement le *remake* de Cronenberg n'est pas un *remake* à proprement parler. S'il reprend l'histoire de la mouche et du téléporteur, toute sa narration suit un fil conducteur totalement différent. Chez Neumann, la tête de la mouche est greffée sur le corps du savant dont la tête est greffée sur le corps de la mouche alors

92 Christophe Génin, *Images et esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 137.

que, chez Cronenberg, l'ADN des deux fusionne pour donner vie à Brundlefly. Cronenberg est un auteur à part entière et, pour lui, l'exercice du *remake* ne peut s'apparenter à de la simple copie. Le cinéaste a su intégrer le système hollywoodien sans se trahir. Il n'a pas, contrairement à d'autres, perdu sa singularité.

Pour Serge Grünberg, Cronenberg, avec *La Mouche*, a su détourner un scénario de science-fiction très convenu en un huis-clos angoissant où deux amants sont confrontés à la décrépitude et à la mort⁹³. Le *remake* évoqué dans *Maps to the stars* n'a probablement pas la vocation artistique de *La Mouche*. C'est un film doublement incestueux dans la mesure où l'actrice principale est la fille de la vedette de l'œuvre précédente. L'inceste métaphorique de *Maps to the stars* permet à Cronenberg de se livrer à une véritable diatribe à l'encontre des studios hollywoodiens. En mettant en parallèle dégénérescence génétique, à travers l'exemple des enfants Weiss, et dégénérescence artistique, Cronenberg, moraliste mais jamais moralisateur, condamne une vision du cinéma dans laquelle il ne se retrouve plus. Ce n'est pas tant l'inceste qui est condamné, dans ce film, que la reproduction incestueuse. Or, il arrive aussi, chez Cronenberg, que le fantasme incestueux ait une incidence positive sur la construction de la personnalité.

-De l'inceste à l'incestuel

La thématique incestueuse ne se borne pas, chez le réalisateur de *Vidéodrome*, à des considérations d'ordre moral. Elle est une ouverture sur un monde de fantasmes auquel les personnages ont la possibilité d'adhérer. Dans *A dangerous method*, le fantasme incestueux aide la jeune Sabina Spielrein à assumer ses penchants masochistes. Il la révèle à une forme de sexualité salvatrice. Au début du film, Sabina souffre d'hystérie. En thérapie avec Jung, elle avoue avoir

93 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit.,p. 88.

toujours pris beaucoup de plaisir à être battue et humiliée par son père. En voyant son psychanalyste frapper son manteau avec une canne, Sabina se sentira défaillir. C'est la simple idée d'être battue qui devient, pour elle, facteur de trouble et d'excitation. Pour reprendre les propos tenus par Judith Butler, dans son ouvrage *Défaire le genre*, nous pouvons affirmer que le trauma de l'inceste (à l'état de fantasme dans le film de Cronenberg) représente à la fois une contrainte brutale imposée au corps de l'enfant et une incitation à l'exploitation du désir de l'enfant⁹⁴. L'étreinte charnelle incestueuse a laissé place ici au plaisir d'être battu et humilié. Selon Claude Crépault, auteur de l'ouvrage *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, pour la fillette, être battue signifie être aimée et être désirée par le père⁹⁵. Pour Freud, ce fantasme, trop menaçant, en raison de sa composante incestueuse, demeure généralement inconscient. Dans *A dangerous method*, Sabina prend conscience de la nature de son désir en utilisant Jung, son psychanalyste et amant, comme substitut paternel. Battue à coup de ceinturons et déflorée par ce nouveau père, Sabina Spielrein sublime, par le transfert, ses pulsions jugées immorales. Dans son article « Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgression dans les premiers temps de la psychanalyse », Madeleine Vermorel évoquait l'incidence de la relation incestuel de Sabina avec son père dans ses rapports avec Jung :

Le 7 mars 1909, Jung expose à Freud « un complexe qui le tient terriblement par les oreilles »- c'est l'affaire d'une patiente qui a fait un vilain scandale parce qu'on lui a refusé le plaisir de concevoir un enfant avec elle, un enfant qui se serait appelé Siegfried. Trois mois plus tard, il reconnaît qu'il s'agit de « la Spielrein » à laquelle il avait gardé une reconnaissance particulière pour avoir été son cas psychanalytique d'apprentissage et lui avoir permis sa publication au Congrès de psychiatrie d'Amsterdam (1907).⁹⁶

94 Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam, 2012, p. 179.

95 Claude Crépault, *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 66.

96 Madeleine Vermorel, « Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgression dans les premiers temps de la psychanalyse », art.cité., p.179.

Le terme "incestuel" est un néologisme créé par le psychanalyste et psychiatre Jean-Claude Ramier, en 1995, à l'occasion de la publication d'un ouvrage intitulé *L'inceste et l'incestuel*. L'incestuel correspond à une atmosphère familiale particulière qui n'aboutit pas nécessairement à un passage à l'acte sexuel mais qui laisse, chez les enfants qui en sont victimes, une empreinte responsable d'un certain nombre de troubles psychiques ou sexuels de l'âge adulte. La notion d'incestuel peut convenir à de nombreux films du cinéaste que l'on songe à l'amour meurtrier de Dennis pour sa mère dans *Spider*; à l'emprise malsaine de Semyon sur son fils Kirill dans *Les Promesses de l'ombre* ou encore au désir d'infanticide de Nola dans *Chromosome 3*. Pour Sabina, Jung est une sorte de substitut paternel grâce auquel elle peut résoudre son complexe d'Electre. Cette notion de complexe d'Electre est un concept théorique élaboré par Jung mais réfuté par Freud. S'intéressant plus particulièrement aux rapports entre père et fille, il est le pendant féminin du complexe d'Édipe. Cronenberg n'explore pas entièrement la complexité de cette relation incestuelle, laissant même en suspens certains faits importants tels que le désir, pour Sabina, d'avoir un enfant prénommé Siegfried avec Jung. Néanmoins, les deux personnages évoquent, lors d'un voyage en bateau, leur intérêt pour le mythe de Siegfried et l'opéra de Wagner. Pour Sabina, Siegfried est la preuve que quelque chose de beau, de pur et d'héroïque peut provenir d'un péché. Les parents de Siegfried, à l'image de Christina et Sanford dans *Maps to the stars*, étaient frères et sœurs. Leur union incestueuse a produit un être d'exception. L'inceste, chez Wagner, n'est condamné ni sur le plan moral ni sur le plan biologique. Selon Carl Dahlhaus auteur de *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Wagner ne voyait pas l'inceste comme quelque chose de contre nature mais comme naturel par opposition à la loi⁹⁷. Sabina, en voulant, dans la réalité, appeler Siegfried l'enfant de Jung, souhaitait, sans doute, sublimer ses propres fantasmes incestueux.

L'ombre de Wagner plane sur l'ensemble du film de Cronenberg. Lors d'une séance de

⁹⁷ Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Bruxelles, Mardaga, 1995, p. 95 .

thérapie collective, Jung et Sabina, qui de patiente est passée à assistante, notent les réactions de toute une assemblée de personnes à qui ils font écouter *La Walkyrie*. Une affiche de l'opéra de Wagner, que Cronenberg filme assez longuement en gros plan, se trouve, posé contre un mur, derrière Jung et Sabina. Le public de la salle ne semble éprouver aucune émotion à l'écoute de la musique de Wagner. Ces patients n'ont sans doute aucune idée de la portée symbolique d'une telle œuvre. Ils ne sont pas touchés, comme Sabina et Jung, par la pureté de l'amour incestueux qui unit les parents de Siegfried. Mais Jung n'est pas un nouveau Siegmund. Considérant sa relation avec sa patiente comme un véritable inceste, il refusera d'être à la fois le père, le frère et l'amant. À la fin d'*A dangerous method*, le psychanalyste regrettera néanmoins de ne pas être le père de l'enfant que porte Sabina. Il lui avouera même avoir pris comme nouvelle maîtresse une étudiante qui lui ressemble. Jung n'a pu se défaire du lieu incestueux qui l'unissait à son ancienne patiente. Quant à Freud, prénommé lui aussi Sigmund (et de Siegmund à Sigmund il n'y a qu'une lettre...), il ne semble pas anodin que son intérêt pour la question de l'inceste soit au centre de *Totem et tabou*, l'une de ses œuvres majeures publiée en 1912. Si le psychanalyste n'a pas été victime d'inceste, il évoquait, en 1887, dans l'une de ses lettres à Wilhem Fliess, les abus sexuels dont auraient été victime son frère et ses sœurs :

La migraine hystérique accompagnée d'une sensation de pression au sommet du crâne, aux tempes et autre, est caractéristique des scènes où la tête est maintenue dans un but de pratiques buccales. (Plus tard une répulsion envers les photographes qui emploient un serre-tête)

Malheureusement mon propre père était un de ces pervers, il est cause de l'hystérie de mon frère (dont les symptômes sont dans l'ensemble des processus d'identification) et de certaines de mes sœurs cadettes. La fréquence de ce phénomène me donne souvent à réfléchir.⁹⁸

98 Sigmund Freud, « Lettre à Wilhem Fliess » (11 février 1897), dans *espace.freud*, (<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/neurotic.htm>).

Jakob Freud aurait forcé plusieurs de ses enfants à lui faire des fellations. Si Cronenberg n'aborde pas directement, dans son film, le rapport de Freud à la question de l'inceste, il laisse entendre que les troubles dont souffrent Sabina Spielrein sont liés à la relation perverse que celle-ci entretenait avec son père. Obligée de se mettre nue, à chaque fois qu'elle devait être battue, Sabina a fini par prendre plaisir à ce qu'elle considérait plus comme une étreinte sexuelle que comme une punition. Lors de l'une de ses séances avec Jung, la jeune femme racontera le plaisir qu'elle prenait à l'idée de se faire battre par son père, idée qui suffisait d'ailleurs à la rendre humide. La confession de Sabina est mise en scène avec un certain souci d'authenticité. Keira Knightley, au premier plan, est assise sur une chaise, alors que Jung, incarné par Michael Fassbender, se trouve au second plan, derrière elle. La patiente essaye de cacher son trouble à son psychanalyste mais son visage, que seul le spectateur est en mesure de voir à cet instant, trahit une excitation qu'elle n'est plus en mesure de dissimuler. Découpée en plusieurs plans, cette courte scène présente Jung sous différents angles. D'abord vu de loin, le visage presque flouté, il apparaît, au fur et à mesure que le cadre des plans se resserre, plus proche de Sabina pour enfin finir, dans un dernier temps, par totalement disparaître. Filmée en gros plans, la jeune femme devient, dès lors, le centre de la représentation. Sa voix tremblante fait écho aux dislocations de son corps et de son visage. Bien qu'apparemment destructeur, l'aveu de l'inceste (ou plutôt de l'incestuel) paternel permet à Sabina de mettre des mots sur ses propres fantasmes.



La confession de Sabina. (Dans un deuxième plan plus serré, le décor s'amenuit pour laisser plus de place à Jung, au départ flouté, tandis que le visage de Sabina envahit progressivement l'écran.)

Masochiste prenant plaisir à être humiliée, la jeune femme rejoint les personnages de Nicki Brand dans *Vidéodrome* et de Claire Niveau dans *Faux-Semblants*. Cronenberg, en refusant de condamner l'inceste sur le plan éthique, laisse entendre que toutes les sexualités ont le droit de s'épanouir. Hors de tout carcan moral, son œuvre explore de nouvelles modalités de jouissance.

2-L'exploration de la sexualité

2-1 La multiplication des possibles sexuels

-Une sexualité virtuelle

Pour Cronenberg, la sexualité est un espace ouvert sur "tous les possibles". Le cinéaste explore des comportements sexuels hors-normes sur lesquels il ne porte jamais aucun jugement. Malgré la grande diversité des pratiques exposées, la description de l'acte sexuel est toujours froide

et clinique. Cronenberg n'essaie pas de rendre excitantes les scènes à caractère érotique. Il est, sans doute, possible de voir, derrière ce type de représentation, l'incarnation de l'idée selon laquelle le réel ne pourrait se substituer au fantasme. La chair est toujours triste, chez le réalisateur de *Crash*, le coït étant présenté, la plupart du temps, comme un simple besoin vital au même titre que le fait de manger ou de dormir. Dans *Existenz*, Pikul et Allegra, à l'intérieur du monde virtuel d'existenz, sont pris d'une violente impulsion sexuelle qu'il leur est impossible de contrôler. C'est le jeu qui prend le contrôle de leurs esprits et oblige leurs corps virtuels à copuler. Les deux personnages se jettent l'un sur l'autre sans avoir l'envie profonde de le faire. Si le coït, dont on ne sait d'ailleurs s'il aura ou non lieu, n'est pas représenté à l'écran, la scène érotique est mise en scène avec un certain dépouillement. Dans une pièce aux murs décrépis, les deux personnages, après s'être insérés des pods dans leurs colonnes vertébrales, s'étreignent sensuellement. Cronenberg filme les visages de ses deux acteurs, Jude Law et Jennifer Jason Leigh, en gros plans, laissant transparaître derrière eux une lumière bleutée qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère visuelle de *Crash*, son précédent film. Cette lumière d'un bleu artificiel permet au cinéaste de déréaliser la représentation réaliste. Il apporte un caractère abstrait à cette scène onirique au sein d'une diégèse qui, à force de confondre réalité et virtualité, finit par perdre le spectateur. Cronenberg imagine ici une nouvelle forme de sexualité virtuelle où les participants, en se connectant physiquement et psychiquement à leur console de jeu, ont la possibilité d'avoir des relations intimes. Or si, dans la sexualité virtuelle, ce sont les participants qui orientent le scénario selon leurs fantasmes, dans le monde d'existenz, les joueurs sont réduits au rang de pantins. Ils n'organisent pas la narration du jeu mais la subissent au point que même leurs comportements sexuels leur sont dictés. Cronenberg imagine une forme de sexualité dépourvue de libre-arbitre. Pikul et Allegra sont submergés par des désirs qui ne sont pas les leurs. Si, dans un film de science-fiction traditionnel, les deux personnages apprendraient à se

connaître avant de tomber amoureux, chez Cronenberg, ils sont alliés et partenaires sexuels parce que le jeu auquel ils jouent les y oblige. Dans son essai *existenz, lecture d'un film*, Mehdi Belhaj Kacem parle de métamorphose purement émotive⁹⁹. Les corps n'ont plus aucune incidence sur la sexualité puisque tout se passe dans la tête de personnages contrôlés par un jeu fait de chair. Il y a donc bien une forme d'humanité derrière la machine, ce qui rend, sans doute possible, l'exploration d'une sexualité virtuelle plus réelle que la réalité même. Pour Jacques Brunet-Georges, auteur de l'article « Entre l'angoisse et la pulsion : intensités tactiles dans *eXistenZ* (David Cronenberg) », tout se passe comme si le jeu disposait d'un degré de réalité supérieur, plus intense et excitant :

De fait, les modalités du contact déclenchent une traversée d'affects qui trouble l'identité du corps sexué et les codes de l'érotisme conventionnel. Ces corps sont re-sexualisés par le biais d'un orifice inédit, ni masculin, ni féminin, sorte d'interface entre l'organique et la machine, entre le réel et le virtuel, voie de pénétration (pour les pièces du jeu, pour les doigts ou pour la langue) et vecteur d'un processus d'excitation qui excède et emporte les désirs individuels.¹⁰⁰

Cronenberg, par l'entremise du jeu virtuel d'*Existenz*, met en scène de nouvelles formes de fétichismes. Mais en mettant l'objet au centre de la représentation érotiques, les personnages finissent par interroger leur propre réalité. Ainsi, Pikul dit à Allegra qu'il est inquiet pour son corps et qu'il se sent désincarné. En laissant son esprit vagabonder dans les limbes d'*existenz*, il a perdu sa propre matérialité. *Existenz*, contrairement à d'autres œuvres cronenbergiennes, ne s'intéresse pas spécifiquement aux déviances sexuelles. Il laisse néanmoins en suspens l'idée transgressive, sur le plan biologique, que la sexualité peut ne dépendre ni du corps ni de l'esprit. Ce fantasme, assez angoissant, d'une sexualité contrôlée où la jouissance des corps n'a pas sa place, s'oppose à

99 Mehdi Belhaj Kacem, *existenz, lecture d'un film, op.cit.*, p. 28.

100 Jacques Brunet-Georges, « Entre l'angoisse et la pulsion : intensités tactiles dans *eXistenZ* (David Cronenberg) », dans *Revue Proteus- cahiers des théories de l'art*, Numéro Zéro, Avril 2010, p. 9.

l'érotisme sensualiste qui transparait, à plusieurs reprises, dans le film de Cronenberg. En effet, Allegra caresse les murs décrépits des lieux qu'elle traverse de la même manière que les personnages de *Crash* prennent plaisir à toucher la tôle froissée des voitures accidentées. L'objet est érotique du moment où il est altéré ou modifié. Cronenberg filme, en gros plan, la main d'Allegra glissant sur le mur abîmé de la station service d'une manière assez appuyée. La composition musicale d'Howard Shore qui, à cet instant précis, rappelle le thème de *Crash*, renforce l'aspect intra-intertextuel du film. L'érotisme, contrairement à la scène de sexe virtuel, vue précédemment, passe par un toucher réel ou qui semble réel, pour le spectateur comme pour Allegra, au moment de la narration. Par ce geste, la jeune femme, pour reprendre les propos tenus par Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans *David Cronenberg : la beauté du chaos*, se meut dans le vide pour saisir la palpabilité de son jeu et de son cerveau¹⁰¹. Le contact sensuel permet au personnage, même si c'est sur un plan purement factice, de ressentir son propre corps. Tous les objets du film sont d'ailleurs fortement érotisés que l'on pense aux consoles de jeux, au pod d'Allegra ou encore à la nourriture immonde sur laquelle se jette Pikul au restaurant chinois. Dans une interview pour *les Inrockuptibles*, le cinéaste avait évoqué l'aspect profondément sensuel de son film :

C'est différent mais, d'un autre côté, beaucoup de gens trouvaient *Crash* froid. *eXistenZ* est un film très sensuel, à tous points de vue. Quand Ted Pikul mange des bestioles, nous avons l'impression de toucher, de sentir, de goûter. La sexualité, elle, utilise de nouveaux organes, de nouveaux orifices. C'est un nouveau concept. La manière dont Allegra caresse le Pod (*sorte de Play-Station en forme d'organe*) avec les pieds est très sensuelle. Évidemment, ce n'est pas une représentation habituelle du sexe. C'est une dimension conceptuelle, métaphorique, ludique du sexe. Le jeu avec le Pod est une forme de masturbation, mais on peut aussi voir cela comme une relation sexuelle avec une créature inconnue.¹⁰²

101 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit., p. 198.

102 Frédéric Bonnaud, David Cronenberg, « Entretien David Cronenberg-*Existenz* », dans *les Inrockuptibles*, 04/99, (<http://www.lesinrocks.com/1999/04/14/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenberg-existenz-0499-11229911/>).

Dans *Existenz*, tous les objets, mais également toutes les situations, deviennent potentiellement érotiques. Cronenberg met en scène une sexualité non génitale où toutes les parties du corps peuvent être considérées comme érogènes. Dans la scène du repas au restaurant chinois, Pikul paraît excité par la nourriture qui lui est servie. La spécialité qu'il a commandée est composée de mutants frits et caramélisés agrémentés d'une garniture de salade et de tomates. On y retrouve d'ailleurs la petite créature à deux têtes que le jeune homme et Allegra avaient rencontré, dans le premier niveau de réalité (ou de jeu) du film. Pikul a beau trouvé la nourriture absolument dégoûtante, il ne peut s'empêcher de manger ce qui se trouve dans son plat. Pour Allegra, Pikul succombe à une pulsion de jeu. Le jeu, qui est aussi, rappelons-le, un organisme vivant fait de chair, contrôle à la fois le corps et l'esprit du jeune homme. Il ne fait qu'un avec le personnage, ce qui explique que les émotions soient déconnectées de tout positionnement réfléchi.

La scène au restaurant chinois, sans doute la plus dégoûtante, sur le plan visuel, du film, métaphorise certaines pulsions sexuelles que le cinéma non pornographique a souvent refusé de traiter. Le plaisir que prend Pikul à dévorer les plats visqueux qui lui sont servis évoquent certaines paraphilies telles que l'hygrophilie, soit l'attrance sexuelle pour les sécrétions corporelles. S'il n'est jamais question de sperme, d'excrément, d'urine ou de vomi dans le film de Cronenberg, la sécrétion, à travers les créatures visqueuses de l'usine de *game-pod* et la spécialité du restaurant chinois, laisse entendre que même les objets les plus sales et les plus repoussants sont potentiellement désirables. Pikul savoure le plat qui lui est présenté de la même manière que les coprophages et les émétophiles prennent plaisir à avaler de la matière fécale ou de la bile. Le goût, au centre de l'excitation sexuelle dans ce type de paraphilie, semble remplacer pour Pikul ses propres organes génitaux. Le toucher, à travers l'étreinte sensuelle d'Allegra et de Pikul, a progressivement laissé place à d'autres sens souvent moins usités lors de rapports sexuels

traditionnels. On remarque aussi, qu'à la vue de la spécialité préparée par le cuisinier chinois, les clients, présents à la même table que le couple, fuient le restaurant. Ce que s'apprête à faire Pikul, en mangeant la spécialité, est jugé intolérable par les autres personnages du jeu. On peut aisément imaginer que cette scène représente certains types de fantasmes enfouis au plus profond de l'inconscient de Pikul et que le jeu cherche, par le moyen de la représentation métaphorique, à faire émerger.

Le restaurant chinois, dans lequel se déroule la scène, ressemble plus à une gargote malfamée qu'à un véritable restaurant. C'est une maison à la façade en bois où les cuisines côtoient la salle de restauration et où les aliments se trouvent près du sol, là où un chien couché veille sur son écuelle. L'aspect assez repoussant du lieu avec son intérieur gris et terne, qui évoque plus un entrepôt qu'un lieu de restauration, permet à Cronenberg d'accentuer encore plus le caractère nauséeux de la représentation érotique qu'il laisse supposer. Il n'est d'ailleurs pas anodin que tous les lieux présentés dans le jeu soient autant voire plus crasseux que le restaurant chinois. Dans l'univers d'*Existenz*, la saleté n'est jamais repoussante, elle réanime, au contraire, la libido de personnages qui paraissent, au premier abord, asexuels. Pikul, au début du film, avoue à Allegra qu'il a une véritable phobie de la pénétration chirurgicale alors qu'apparemment, dans le monde d'*Existenz*, la majorité de la population s'est fait implanter un bioport. C'est dans le but de sauver le jeu d'Allegra que le jeune homme acceptera de se faire perforer la colonne vertébrale et s'ouvrira aux multiples possibilités, sensuelles à défaut d'être directement sexuelles, du jeu. À travers la réalité virtuelle d'*Existenz*, Cronenberg inverse, non sans une certaine ironie, les notions de beau et de laid. À aucun moment, dans le jeu, les personnages ne font d'ailleurs allusion à la décrépitude des décors ou au caractère répugnant de leurs actions, si l'on excepte le dégoût, néanmoins synonyme d'excitation, de Pikul face à la spécialité du restaurant chinois.



Scène du restaurant chinois Le hors-champ ne permet pas, dans un premier temps, de voir ce qu'il y a dans l'assiette de Pikul jusqu'à ce qu'une brève série de gros plans nous présente l'intérieur du plat. L'aspect répugnant de la nourriture (plat de mutants avec créature bicéphale) est, paradoxalement, source d'excitation pour Pikul qui s'empressera de tout dévorer.

Cronenberg se sert de la thématique classique, en science-fiction, de la réalité virtuelle pour déconstruire l'idée même de norme sexuelle. Il rejoint ainsi les interrogations de Michel Foucault qui, dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, mettait en exergue les arguments des censeurs face aux sexualités considérées comme marginales :

À travers tant de discours, on a multiplié les condamnations judiciaires des petites perversions ; on a annexé l'irrégularité sexuelle à la maladie mentale ; de l'enfance à la vieillesse, on a défini une norme du développement sexuel et caractérisé avec soin toutes les déviances possibles ; on a organisé des contrôles pédagogiques et des cures médicales ; autour des moindres fantaisies, les moralistes, mais aussi surtout les médecins ont rameuté tout le vocabulaire emphatique de l'abomination : n'est-ce pas autant de moyens mis en œuvre pour résorber, au profit d'une sexualité génitalement centrée, tant de plaisirs sans fruit ? Toute cette attention bavarde dont nous faisons tapage autour de la sexualité depuis deux ou trois siècles, n'est-elle pas ordonnée à un souci élémentaire : assurer le peuplement, reproduire la force du travail, reconduire la forme des

rapports sociaux ; bref aménager une sexualité économique, utile et politiquement conservatrice ?¹⁰³

-Le droit à la jouissance

C'est ce même droit à la jouissance que revendiquent les personnages cronenbergiens qui évoluent, quant à eux, dans des sphères où la censure évoquée par Michel Foucault n'existe plus. L'émergence, au début des années quatre-vingt-dix, aux États-Unis, du thriller érotique, avec des films comme *Basic Instinct* de Paul Verhoeven et *Body* de Uli Edel, a donné une meilleure visibilité à certaines pratiques sexuelles jugées déviantes telles que le sadomasochisme. Le succès public de cette série de films, notamment de *Basic Instinct* que Cronenberg aurait du réaliser, n'a pas empêché *Crash*, quelques années plus tard, d'être un scandale international bien que le long-métrage, à l'image de ses homologues américains, ne contienne aucune scène pornographique. Hué à Cannes, où il reçoit le prix spécial du jury, *Crash* présente des personnages qui ne cessent de repousser leurs propres limites. Le droit à la jouissance n'est subordonné à aucune loi puisque, comme a pu le démontrer Paul-Marie Battestini, dans son ouvrage *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, aucune autorité morale, ou sociale, ne dénonce ni ne condamne le comportement outrancier des personnages du film :

Aucune des tendances malsaines des personnages de *Crash* n'exige de justification, tant celles-ci semblent naturelles et correspondre de ce fait à une loi qui régirait l'ensemble de ces comportements particuliers. Le roman de J.G Ballard est moins catégorique de ce point de vue. Certains regards moralisateurs peuvent souligner la singularité de telle ou telle décision.¹⁰⁴

Comme l'atteste la dernière scène du film, la quête de jouissance forcenée des personnages

103 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994, p. 50.

104 Paul-Marie Battestini, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, Paris, Dreamland, 2002, p. 87.

de *Crash* se solde, tout le temps, par un échec. Cronenberg met en scène, pour reprendre les propos tenus par Mark Browning, dans *David Cronenberg : Author or film-maker*, le lien intrinsèque qui unit Éros et *Thanatos*. James et Catherine Ballard, contrairement à Vaughan, ne pourront réaliser leur fantasme ultime de mort. Poursuivie en voiture, par son mari, Catherine se jettera volontairement dans un ravin. James la rejoindra non pas pour lui venir en secours mais pour lui faire l'amour. Dans cette courte scène, on remarque que la voiture est renversée. Catherine, qui en a été expulsée, est couchée au sol, la jupe remontée avec, comme seule dessous, un porte-jarretelles blanc. La scène se déroule dans une atmosphère quasi-onirique. Les personnages, au milieu d'un espace vert, sont entourés de brouillard. Catherine, bien que sa voiture soit retournée, ne semble pas blessée si l'on excepte les traces de sang sur sa main gauche et son écorchure au front. Cronenberg s'attarde sur les visages de ses comédiens qui s'étreignent amoureusement, James répétant, comme pour rassurer sa femme, ces quelques mots déjà entendus au cours du film : « Peut-être la prochaine fois ». Puis la focale change, la caméra ne cesse de reculer, écrasant les personnages qui, filmés en plongée, sont, dès lors, représentés en plein coït. Écrasés, comme Agatha et Benjie à la fin de *Maps to the stars*, par le décor qui les entoure, Ballard et Catherine font l'amour pour essayer de pallier l'échec de leur suicide manqué.



Scène finale de *Crash*. Dans une atmosphère brumeuse, les personnages vivent, au plus près de la mort, une dernière expérience érotique. La caméra se détache progressivement des corps pour filmer leur disparition progressive au milieu d'un décor moins industriel qu'à l'accoutumée. Peut-être, peut-on voir, dans ce dernier plan, la figuration d'un fantasme de fusion de l'homme avec non plus la machine mais la nature ?

Contrairement aux adolescents de *Maps to the stars*, les Ballard n'ont pu assouvir leur fantasme de mort. *Crash*, à la manière des œuvres de Georges Bataille, met en scène un irréprouvable désir de mort. Dans la préface de son roman *Madame Edwarda*, Bataille écrivait que nous parvenons à l'extase dans la perspective de la mort. Ce lien entre *Éros* et *Thanatos*, au centre de *Crash*, comme de l'œuvre de Bataille, trouve sa justification, comme a pu le démontrer Angélique Thebert, dans son ouvrage *Petite mort*, dans la violence inhérente à l'acte sexuel :

Tout d'abord, dans les deux cas, les corps accueillent une forme de violence. Il y a effraction, pénétration ; dans le meurtre ou le viol est fracturé ; dans l'intensité de la jouissance, l'être s'effondre, il y a une déchirure de l'intériorité. Le cours habituel des choses est interrompu, un équilibre est bouleversé. Dans la violence de l'étreinte, le corps obéit à une sorte de rage dans laquelle le sujet ne se reconnaît plus. L'orgasme constitue une forme de sortie hors de soi. Le sujet ne contrôle plus sa force. Il est réduit à un corps qui, dans l'épuisement, s'abandonne aux flux des courants qui le traversent.¹⁰⁵

105 Angélique Thebert, *Petite mort*, Vallet, M .editer, 2010, p. 18.

Tout au long de *Crash*, Catherine multiplie les aventures dans l'espoir de réussir à jouir. Mais les expériences sexuelles les plus extrêmes ne peuvent la satisfaire comme l'atteste la séquence du *car-wash* au cours de laquelle Vaughan, objet de fantasme du couple Ballard, se montre particulièrement brutale avec elle. James, au volant de la voiture, regarde à travers le rétroviseur les ébats de sa femme avec le jeune homme. Le spectateur, par un habile jeu de miroir, se retrouve, au même titre que le personnage, dans la position du voyeur. La vision fragmentaire des actes sexuels semble même imputable à James qui n'aurait qu'une vision partielle de la scène se déroulant à l'arrière de la voiture. Cronenberg ne filme que des morceaux de corps, à l'image de ce plan où la fermeture du toit de la décapotable cache, en partie, les anatomies de Catherine et de Vaughan, pour se concentrer sur le téton droit de la jeune femme. Vaughan, dont on n'aperçoit qu'un bout du visage, caresse le téton qui devient le centre optique de l'image. Cette scène se présente d'ailleurs comme la réécriture de l'un des passages les plus érotiques de *La foire aux atrocités* de Ballard :

Elle fit la grimace lorsqu'il pinça le mamelon de son sein gauche entre le pouce et l'index ; une prise manuelle particulièrement obscène, fragment d'une grammaire nouvelle de l'indifférence et de l'agression.¹⁰⁶

Au fétichisme pour les prothèses et autres objets orthopédiques, sur lesquels nous reviendrons par la suite, s'ajoute ici la fascination pour les corps morcelés. Catherine est devenue l'objet érotique de Vaughan qui a entièrement recouvert son corps de bleus. Cronenberg fait de Catherine, comme de Gabrielle, un pur objet sexuel. Les personnages féminins du film, dénués de véritables traits psychologiques, sont de simples archétypes de femmes-objets or, comme l'a fait remarquer Camille Froideveaux-Metterie, dans son ouvrage *La Révolution du féminin*, la réification sexuelle constitue le moteur originel de la soumission des femmes¹⁰⁷. Si l'on suit cette logique, Cronenberg

106 James Graham Ballard, *La foire aux atrocités* (1970), Auch, Tristram, 2014, p. 145.

107 Camille Froideveaux-Metterie, *La Révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2015, p. 86.

se montrerait donc anti-féministe or, dans *Crash*, les hommes ne sont pas mieux lotis que les femmes. Ainsi, Vaughan se fera sodomiser par Ballard après avoir, quelques scènes auparavant, violemment fait l'amour à Catherine lors de la séquence du *car-wash*. Tous les personnages du film de Cronenberg sont, à la fois, dominés et dominants. C'est d'ailleurs Catherine qui pousse James à avoir des relations sexuelles avec Vaughan. Lors de la scène du lit, la jeune femme pose toutes sortes de questions à son mari. Elle cherche à savoir s'il est attiré par Vaughan. Les mots employés par Catherine ne sont pas crus mais génériques. Ses paroles annoncent la future étreinte entre les deux hommes : « Tu le trouves attirant ? Tu aimerais le baiser dans cette voiture ? As-tu déjà vu son pénis ? Tu te représentes son anus ? Décris-le moi. Tu aimerais le sodomiser ? Tu l'embrasserais ou tu sucerais tout de suite ? Dans quelle main le tiendrais-tu ? Tu sais quel goût ça a le sperme ? Le sperme de Vaughan doit être très salé. »

Ballard est assailli de questions auxquels il n'a pas le temps de répondre. Catherine crée, par l'entremise de ses mots, un court récit pornographique *gay*. Ses paroles, pour reprendre les analyses de Serge Grünberg, prennent corps :

Il faut dire que, lors de la scène où James Spader et Deborah Unger sont allongés sur un lit [dans une chambre qui évoque la salle de *Vidéodrome*] déclinant oralement les actes qu'ils aimeraient commettre avec Vaughan (Elias Koteas) à l'aide mots non crus, mais « médicaux », on peut avoir la sensation, très sadienne, que les phrases s'inscrivent sur la chair même de l'écran (*the word made flesh ou the flesh made word*)¹⁰⁸

Le fantasme prend vie grâce au verbe or toutes ses nouvelles possibilités sexuelles (entre femmes, entre hommes, avec des accidentés de la route etc...) n'ont rien d'attrayant pour des personnages fantomatiques qui copulent de manière mécanique. Catherine Ballard, sans doute

108 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 124.

frigide, avoue à son mari, au tout début du film, son incapacité à jouir alors que le docteur Remington, incarnée par Holly Hunter, semble ne pouvoir faire l'amour qu'à l'intérieur d'une voiture. Dans *Crash*, les étreintes ne sont pas passionnées. Cronenberg ne met jamais de mots sur les comportements sexuels de ses personnages. Il n'est jamais question d'échangisme, de bisexualité ou encore de fétichisme or comme a pu le démontrer Paul-Marie Batestini, si les nombreuses transgressions des personnages de *Crash* perdent leur caractère stimulant, c'est précisément parce qu'elles ne bafouent aucune règle, parce qu'elles ne disposent d'aucun système normatif impérieux et garant d'une certaine morale contre lequel elles doivent s'inscrire¹⁰⁹. *Crash* est un film dépourvu de moral. Il ne porte aucun jugement sur le comportement de ses personnages qui explorent leur sexualité sans jamais l'interroger. L'économie de dialogues renforce le sentiment de malaise. Cronenberg filme des comportements sexuels marginaux d'une manière froide et distancée.

L'évocation d'une carcasse de voiture devient, dès lors, un objet érotique comme l'atteste la scène durant laquelle Catherine Ballard masturbe son mari tout en lui décrivant avec un vrai souci d'exhaustivité l'état de la voiture du mari d'Helen Remington. La scène se déroule dans un hôpital qui paraît vide. James est seul dans une chambre immense qui ressemble, avec sa rangée de lits uniformes collés les uns contre les autres, à un vieil hospice . La couleur sombre des couvertures et des murs sont en accord avec la tenue de Catherine et le pyjama de James. Ces dominantes de violet et de bleu foncé assez ternes, ainsi que l'utilisation d'une focale courte, confère à cette scène un caractère onirique. James et Catherine n'habitent pas les lieux, ils sont des éléments du décor. Ils se fondent à l'intérieur d'un espace qui semble, lui-même, hors du monde. Les personnages par l'entremise du langage donnent "corps " au matériel, rejoignant les préoccupations de Ballard qui, dans *La foire aux atrocités*, donnait déjà aux objets une existence charnelle :

109 Paul-Marie Batestini, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg, op.cit.*, p. 88.

Un cas isolé dans un centre de posture psychiatrique impliquait le premier rapport sexuel avec un pot d'échappement. On pense qu'il s'agissait d'un acte involontaire. Des entretiens avec des fabricants ont conduit à des modifications dans les dessins de l'arrière des modèles, de façon à neutraliser ces zones érogènes, ou du moins à les transférer dans des endroits socialement plus acceptables, comme l'habitacle du véhicule. La colonne de direction a été désignée comme un foyer convenable de l'excitation sexuelle.¹¹⁰

Cronenberg, comme Ballard, refuse l'illusion réaliste. Son film, pour reprendre les propos tenus par Stephan Kraitsowits, dans *J.G. Ballard inventer la réalité*, est une exploration esthétique de plus en plus osée d'alternatives à une sexualité hétérosexuelle socialement normée¹¹¹. Bien avant son adaptation du roman de Ballard, Cronenberg avait déjà interrogé, avec des œuvres telles que *Stereo* et *Frissons*, des formes de sexualité moins conventionnelles. Refusant un certain conservatisme moral privilégiant le culte du coït hétérosexuel classique, le cinéaste met en scène "l'impossible" tant sur le plan moral que sur celui de la représentation. Les personnages de *Crash* vivent donc des expériences sexuelles qui correspondent parfaitement à la définition que Michel Foucault a donné de l'érotisme dans sa *Préface à la transgression* :

Et s'il fallait donner, en opposition à la sexualité, un sens précis à l'érotisme, ce serait sans doute celui-là : une expérience de la sexualité qui lie pour elle-même le dépassement de la limite à la mort de Dieu.¹¹²

Libérés du carcan de la morale judéo-chrétienne, les protagonistes de *Crash* deviennent des démiurges, ce qui explique pourquoi les nouvelles formes de sexualités présentées, tout au long du film, ne prennent pas vie dans un univers réaliste. En effet, elles ont besoin de faire corps avec un

110 James Graham Ballard, *La foire aux atrocités*, *op.cit.*, p. 174.

111 Stephan Kraitsowits, *J.G. Ballard inventer la réalité*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2012, p. 163.

112 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, *op.cit.*, p.15.

monde, lui même, transformé par le fantasme. La scène au cours de laquelle Vaughan reproduit l'accident de James Dean est symptomatique de cette idée de métamorphose permanente du monde. Les personnages interpellés par de nombreuses voitures de police fuient, comme dans un conte, au cœur de la forêt. Mais, dans le monde de *Crash*, même la police n'a aucune réalité. Elle ne tente pas d'arrêter les participants de cette manifestation interdite et laisse Helen, James et Vaughan marcher tranquillement jusque à leur refuge dans la forêt. Le terme de refuge paraît d'ailleurs galvaudé puisque le danger, dans le film de Cronenberg, est présenté comme un leurre, une sorte d'excitant purement mental, à l'image de ces accidents de voiture perpétuellement désirés. La mort, devenu un stimulant sexuel extrême, est recherchée par la plupart des protagonistes de l'œuvre. James Ballard s'excusera ainsi auprès de sa femme, encore en vie, après leur dernière altercation sur l'autoroute. Quant à Vaughan, il deviendra comme l'a souligné Paul-Marie Battestini, dans *Pensée d'un corps, pensée d'une peau ... Crash de David Cronenberg*, le porte-parole d'une nouvelle religion prônant une sexualité sadomasochiste et mortifère :

Vaughan est un prêtre, il ne diffuse cependant pas une parole morale, il ne dénonce pas davantage, il ne montre pas la voie du bien, ne dénonce pas davantage celle du vice. Il célèbre un culte dionysiaque, encourage la pluralité, la duplicité, la souffrance non plus comme négation de la vie mais comme son affirmation la plus intense.¹¹³

Cette *libido moriendi* répond donc, paradoxalement, à une envie plus profonde de vivre. Ce n'est qu'en approchant la mort que les personnages de *Crash* se sentent enfin vivants, à l'image d'Eric qui, dans *Cosmopolis*, demande à la femme, agent de sécurité, avec laquelle il vient de faire l'amour, de lui donner un coup de taser afin de le paralyser. Dans *Crash*, La frigidité de Catherine

113 Paul-Marie Battestini, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau ... Crash de David Cronenberg*, op.cit., p.102.

ne pourra être comblée que par une mort violente, mort que la jeune femme, contrairement à Vaughan, ne connaîtra d'ailleurs pas à la fin du film. Cronenberg, délivré de la morale mais aussi de la métaphysique, ne présente rien d'autre que des automates en quête d'une jouissance infinie, par delà la vie ou la mort. Cette absence de détermination lui permet de représenter toutes sortes de possibles sexuels sans se heurter à aucune considération autour de la question du genre ou des préférences sexuelles. Le personnage cronenbergien, ouvert à la plurisexualité, serait, dès lors, en quête d'une forme d'absolu totalement inatteignable.

-L'ouverture à la plurisexualité

Le terme de "plurisexualité", dans son acception la plus large, désigne des individus qui essaieraient tout, au moins une fois, au cours de leur vie sexuelle. Ils auraient des rapports hétérosexuels comme homosexuels sans que cela ne fasse l'objet d'un quelconque questionnement identitaire. Dans *Crash*, Vaughan et James auront un rapport sexuel ensemble, tout comme Gabrielle et Helen, sans que la question de l'homosexualité, comme c'est également le cas dans *M.Butterfly*, ne soit jamais abordée alors que dans *Cosmopolis*, le toucher rectal subi par Eric met en émoi le personnage de Jane qui compresse sa bouteille d'eau devenue, en l'espace d'un instant, un véritable support phallique. Le comportement de la jeune femme face à cette scène de pénétration médicale renvoie aux fantasmes de Catherine Ballard et à son désir de voir son mari faire l'amour à Vaughan. La sodomie fantasmée de *Cosmopolis* n'empêche pas Eric d'être présenté, tout au long du film, comme un homme à femmes ; quant à la scène *gay* de *Crash*, elle a de quoi surprendre au sein d'un film dans lequel le corps de la femme, réduit au rang d'objet sexuel mécanisé, ne cesse d'être surreprésenté. Vingt-trois ans auparavant, dans le roman de Ballard, l'homosexualité avait

aussi son importance. Considérée comme une pathologie psychiatriques aux États-Unis jusqu'en 1973, elle apparaît ici comme un désir ordinaire au même titre que le coït hétérosexuel. Vaughan, pourtant viril et brutal quand il fait l'amour avec des femmes, se fera d'ailleurs sodomiser, dans le film comme dans le roman, par James. En acceptant la pénétration, le personnage réfute l'idée selon laquelle la passivité sexuelle met forcément l'homme dans une position d'infériorité. Le point de vue de Vaughan sur l'homosexualité renvoie aux réflexions de Jean-Didier Vincent qui, dans son ouvrage *Biologie des passions*, insistait sur le caractère foncièrement masculin du désir homosexuel :

L'homosexualité mâle se présente souvent comme une exaltation de la virilité : importance de l'érection chez les partenaires actifs ou passifs, exaltation du phallus, utilisation du cuir et autres attributs de l'agressivité mâle, etc.¹¹⁴

Vaughan incarne, de par sa virilité outrancière, un véritable cliché de l'imaginaire *gay*. Ses balafres sur le visage et le torse, sa musculature et son blouson de cuir noir en font une sorte de *bad boy* semblable aux *hell's angels* homosexuels du *Scorpio Rising* de Kenneth Anger. Cronenberg, grand admirateur du cinéma *underground* de Kenneth Anger, a sans doute investi cette référence.

Vaughan est le pendant masculin des personnages androgynes incarnés par Ronald Mlodziec dans les premiers films du cinéaste. Dans *Crimes of the future* mais aussi, dans une moindre mesure *Stereo*, l'homosexualité est présentée, non plus comme une possibilité, mais comme une obligation. Le cinéaste inverse, assez subtilement et dans le cadre d'un cinéma exclusivement expérimental, les caractéristiques propres à l'hétérosexualité et à l'homosexualité. Dans son ouvrage *David Cronenberg : Author or film-maker ?*, Mark Browning, en étudiant le cas précis de *Crimes of the*

114 Jean-Didier Vincent, *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 121.

future, était revenu sur cette particularité :

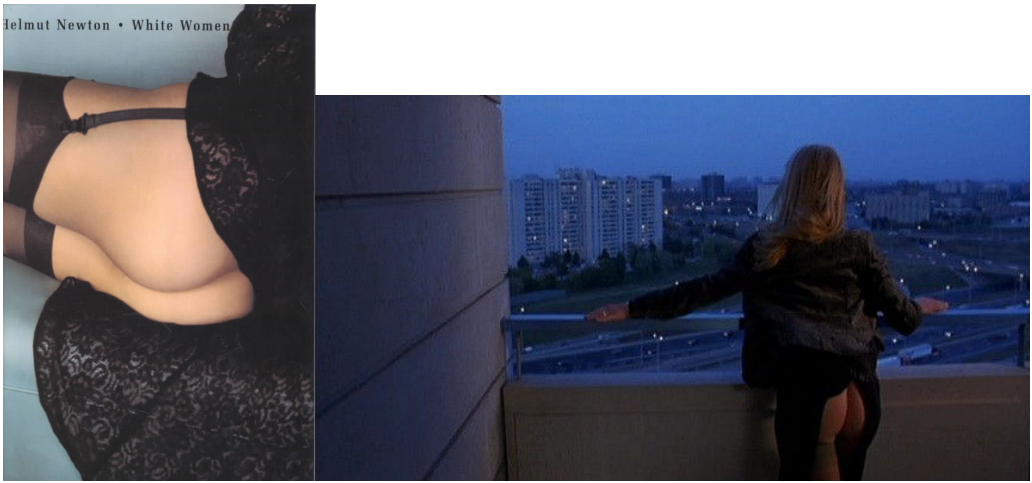
In the absence of women, men are themselves moving into the space of the feminism through such practices as nail-painting and sexual desire for men- through of course there practices are also conruent with homoeroticisme per se.¹¹⁵

Les femmes ayant disparu de la surface de la terre, les hommes de *Crimes of the future* cherchent, en se féminisant, à vivre de nouvelles expériences érotiques. Ce fantasme de transsexualisme, voire d'hermaphrodisme, que l'on retrouvera quelques années plus tard dans *Rage*, permet au cinéaste de mettre en images une forme de sexualité purement cérébrale et non génitale. Le monde de *Crimes of the future* est aussi onirique que celui de *Crash*. Mais si le dépouillement visuel de *Crimes of the future* permet l'expansion fantasmatique, dans *Crash*, c'est la multiplication de références, notamment esthétiques, qui confère au film son aspect sensuel et vaporeux. La première scène du film présentant Catherine Ballard adossée à la parois d'un avion en train de se faire lécher l'anus par son professeur de pilotage rappelle *White Women*, la célèbre photographie d'Helmut Newton exposant les fesses nues d'une femme vêtue d'un simple porte-jarretelles. Cronenberg filme les dessous et les fesses de Catherine Ballard, à plusieurs reprises dans le film, en assez gros plans. La jeune femme, qui ne porte jamais rien d'autre qu'un porte-jarretelles, sous sa jupe, apparaît comme un modèle pour photos de charme. Elle appartient à l'imaginaire du porno chic dont Helmut Newton fut l'un des ambassadeurs. Si Catherine est réduite au rang de simple image érotique pour papier glacé, les autres personnages incarnent, eux-aussi, toutes sortes d'archétypes fantasmatiques. Gabrielle est une poupée érotique qui rappelle autant les créations de Hans Bellmer que les héroïnes des bande dessinées de Crepax qui, comme elle, se trouvent souvent

115 Mark Browning, *David Cronenberg : Author or film-maker ?*, op.cit., p. 22.

"En l'absence de femmes, les hommes se déplacent eux-mêmes dans l'espace du féminisme à travers des pratiques telles que la peinture sur ongle et le désir sexuel pour les hommes. Bien sûr, ces pratiques sont, en soi, compatibles avec l'homoérotisme. "

entravées par des objets de torture mécaniques. La jeune femme, à l'image d' O dans l'*Histoire d'O* de Crepax, prend plaisir à être démantibulée. Ne faisant plus qu'un avec ses prothèses de métal, Gabrielle jouit de ses propres entraves.



L'imagerie du Porno Chic dans *Crash*. Catherine Ballard, telle un modèle d'Helmut Newton, expose à la fois ses fesses et ses bas.



Les poupées de Hans Bellmer et l'héroïne d' *Histoire d'O*, deux figurations de la femme-objet incarnées par le personnage de Gabrielle dans *Crash*

Comme Sabina, dans *A dangerous method*, qui s'agenouille pour mieux s'empêcher de déféquer, Gabrielle est incapable de prendre du plaisir en dehors de la contrainte. À travers ces personnages à la sexualité hors-norme, Cronenberg démontre que tous les êtres humains, quelque soit leur âge et leur situation, sont emplis de désirs inavoués. Dans *Frissons*, les personnages âgés comme les enfants se métamorphosent, sous l'emprise d'un étrange parasite, en créatures hypersexuées. On voit ainsi une fillette, accompagnée de sa mère et d'un employé de la résidence, se jeter sauvagement sur le gardien de l'immeuble pour le violer. La scène, bien que très brève, montre l'enfant embrasser l'homme qui est au sol. L'innocente petite fille s'est transformée en véritable succube. Le cinéaste, à travers ce personnage, perpétue un imaginaire érotique gravitant autour de la figure de la nymphette qui, sous ses dehors innocents, cache souvent une personnalité trouble et une sexualité hors norme.

Chez Cronenberg, cette sexualisation outrancière est due à une contamination et ne renvoie donc pas directement à l'idée que les petites filles sont perverses. À mille lieues de la Lolita de Nabokov, la fillette de *Frissons* ne peut, comme les autres membres de l'immeuble, être considérée comme responsable de ses actes. Cronenberg, en utilisant les codes du cinéma fantastique, représente des actes qui, dans un autre contexte, seraient jugés immoraux. Le parasite, à la forme étrange, quelque part entre le phallus et l'excrément, est responsable, comme dans un film d'invasion zombie, des irrépressibles besoins sexuels des habitants de la résidence. Cronenberg laisse néanmoins penser que le parasite, bien qu'il agisse sur le corps et l'esprit des contaminés, libère le "ça" des contraintes du "sur-moi". On voit ainsi, lors d'un plan très bref, deux jeunes garçons, apparemment nus, tenus en laisse comme des chiens. Le fantasme pédophile se teinte ici de sadomasochiste et bien que Cronenberg ne montre rien de répréhensible, sur le plan de la

représentation sexuelle, il met en scène, à travers cette image mais aussi la scène de l'agression du gardien de l'immeuble par la petite fille de l'ascenseur, le concept freudien de pervers polymorphe :

Il est instructif de constater que l'enfant , sous l'influence de la séduction, peut devenir pervers polymorphe et être poussé à toutes les transgressions possibles. Cela montre qu'il porte dans sa prédisposition les attitudes requises ; la réalisation de ces transgressions, de ce fait, de faibles résistances, car les digues psychiques contre les excès sexuels- la pudeur, le dégoût et la morale- ne sont, selon son âge, pas encore édifiées ou juste en passe de l'être.¹¹⁶

Tous les personnages de *Frissons* peuvent être perçus comme des enfants qui, n'ayant pas (ou plus) aucune inhibition, commettent toutes sortes d'excès sans jamais se sentir coupables. Leur absence de morale annonce celle des héros de *Crash* mais aussi du *Festin Nu* qui, sous l'emprise de la drogue, laissent libre cours à leurs pulsions les plus saugrenues. Les jeunes garçons promenés en laisse brièvement entrevus dans *Frissons* pourraient, dans un autre contexte, ignorer la portée sexuelle sadique de leurs jeux. Ne connaissant ni le bien ni le mal, ils incarneraient une forme d'innocence originelle. Or cet état de nudité et ce comportement animal, qui pourraient rappeler le cas particulier de Victor, le jeune garçon de *L'enfant sauvage* de Truffaut, sont ici causés par un dérèglement hormonal qui, comme on a pu le voir, touche l'ensemble des habitants de la résidence. Le virus permet aux personnages cronenbergiens d'assouvir leurs fantasmes les plus inavoués.

Le cinéaste utilise ici le motif de la contamination pour aborder la thématique des paraphilies. Ainsi, dans l'une des scènes les plus dérangeantes du film, Claire raconte à son amant, le docteur St. Luc, un rêve érotique dans lequel elle faisait l'amour à un vieillard à l'agonie. Pour la jeune femme, tout peut être potentiellement érotique. La tentation gérontophile, presque nécrophile, de Claire est symptomatique de ce désir d'érotisation propre à l'ensemble de l'œuvre

¹¹⁶ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité*, op.cit., p. 36.

cronenbergienne. Si, dans un premier temps, le parasite de *Frissons* est considéré comme dangereux, il est aussi, comme l'a souligné Noah Cowan, dans son article « La science de Cronenberg », l'objet d'une véritable libération sexuelle :

Dans *Frissons*, la joyeuse avant dernière scène, qui montre une orgie se déroulant dans une piscine, suggère que les effets du parasite ne sont peut-être pas si mauvais tout compte fait. ¹¹⁷

Frissons, vingt ans avant *Crash*, mettait déjà en scène une variété de possibles sexuels (hétéro,homo, bi, masochiste, gérontophile etc.) auxquels le cinéma traditionnel, tout comme le cinéma X, s'intéressait encore bien peu. Au début de sa carrière, Cronenberg avait voulu réaliser des films érotiques pour les productions Cinepix mais, même au sein d'un circuit considéré comme marginal, les idées du cinéaste paraissaient assez subversives. Dans ses entretiens avec Serge Grünberg, le réalisateur de *Vidéodrome* avait expliqué, plus en détails, les raisons de ce rejet :

Cette association semblait donc naturelle ; je leur ai donc envoyé mon scénario et je suis allé les voir pour leur demander de me laisser mettre en scène un de leurs films érotiques. Ce qui s'est passé fut très drôle : j'ai tourné une scène en studio (c'était un test) à la suite de quoi ils ont décidé que je n'étais pas mûr. Tout ce qui m'intéressait c'était de trouver des angles incroyables et tout ça ; en fait c'était une scène très chaude sur une balançoire. Mais ils m'ont apprécié et, de mon côté, je les trouvais très bien, et je crois me souvenir que j'étais persuadé que nous ferions quelque chose ensemble. Lorsqu'ils ont vu *Stereo* et *Crimes of the future*, ils m'ont dit : « On sait que tu as un sens de la sexualité très développé, mais on n'arrive pas à savoir de quel genre il est. » ¹¹⁸

Alors, qu'au début des années soixante-dix, la production érotique et pornographique était

117 Noah Cowan, « La science de Cronenberg », art.cité.

118 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit.,p.27.

presque exclusivement hétérosexuelle, Cronenberg, en s'intéressant à la problématique de la bisexualité masculine, proposait une alternative des plus radicales. Dans le porno *mainstream* hétérosexuel, les femmes ont des rapports sexuels avec d'autres femmes alors que les hommes n'ont jamais de relations avec d'autres hommes. La pornographie étant, à la base, un genre hétérocentriste, il ne semble pas étonnant que l'idée de coït homosexuel y soit totalement proscrite. Si les scènes lesbiennes sont, pour reprendre les propos tenus par Anne Delabre et Didier Roth-Bettoni, dans *Le cinéma français et l'homosexualité*, un passage obligé pour tout porno qui se respecte, dans le cinéma cronenbergien, l'homosexualité féminine n'est quasiment jamais représentée¹¹⁹. Le saphisme, plus normalisé notamment dans l'industrie de la pornographie, dérange beaucoup moins que l'homosexualité masculine. Le lesbianisme, si l'on excepte la scène de triolisme avortée de *Maps to the stars* ou la courte étreinte entre Gabrielle et Helen dans *Crash*, n'intéresse pas énormément Cronenberg qui préfère explorer, notamment dans *Le Festin Nu*, la question plus problématique de l'homosexualité masculine. Les gays, comme l'a fait remarquer Gilbert Elbaz, dans son ouvrage *Lire, traduire et écrire la culture. À la croisée des Cultural Studies et des Postcolonial Studies*, ont souvent été considérés, et ce dans de nombreuses cultures, comme de véritables sous-hommes, une sorte de contre-façon obscène du sexe faible :

De ce fait, lorsqu'un homme s'engage dans des rapports sexuels avec un autre homme, il se retrouve « féminisé » par ses pairs et perd le bénéfice de sa position de mâle dominant (Reddock, 2003:7), l'homosexualité masculine étant généralement vue comme la négation même de la masculinité.¹²⁰

Dans *Le Festin Nu*, le cinéaste met en scène différentes sortes d'homosexuels. S'il ne renie

119 Anne Delabre et Didier Roth-Bettoni, *Le cinéma français et l'homosexualité*, Paris, éditions Danger Public, 2009, p. 150.

120 Gilbert Elbaz, *Lire, traduire et écrire la culture. À la croisée des Cultural Studies et des Postcolonial Studies*, Paris, Publibook, 1970, p. 116.

par le stéréotype de *gay* efféminé, à travers le personnage de Kiki, le jeune prostitué rencontré par Bill à Tanger, Cronenberg évite de caricaturer le désir et les passions homosexuels. Le réalisateur de *La Mouche* ne cherche pas l'effet de réel, il filme des corps ultra-sexués qui, à la recherche de nouvelles formes de jouissance, ne cessent de se métamorphoser. Les objets finissent même par se sexualiser, à l'image de la machine à écrire-insecte dont la bouche, comme a pu le faire remarquer Serge Grünberg, dans son ouvrage sur David Cronenberg, ressemble étrangement à un anus :

Dans *Naked Lunch*, les rapports entre Bill Lee et les machines à écrire sont d'ordres sexuels et hypnotiques. Bill Lee refuse d'être écrivain, il n'est qu'un « agent » écrivant, pour quelque service de renseignement, des « rapports ». C'est bien entendu la machine elle-même, sorte d'insecte qui s'exprime par une bouche-anus (concept très burroughsien et d'ailleurs parfaitement concevables puisque, comme on le sait, chez l'être humain, les tissus de la bouche et de l'anus sont identiques), qui « dicte » à Bill ses rapports.¹²¹

L'anatomie particulière de la machine à écrire renvoie à l'œuvre protéiforme de William Burroughs. Dans l'univers halluciné de l'écrivain de la *beat generation*, l'homosexualité est gênante parce qu'elle est perçue comme quelque chose de « naturel » même dans ses aspects les plus sombres ou dans ses pratiques les plus extrêmes alors que l'hétérosexualité est, comme l'a fait remarquer Serge Grünberg, dans son ouvrage *A la recherche du corps : langage et silence dans l'œuvre de William S. Burroughs, persona non grata*. William Burroughs était un homosexuel misogyne qui considérait la femme comme une « erreur biologique »¹²². Multipliant, notamment lors de ses entretiens avec Daniel Odier, les remarques et réflexions sexistes, l'auteur du *Festin Nu*, est d'autant plus subversif que son idéal « homosexuel » est marqué par une forme de démesure souvent sordide. Pour Yves-Charles Grandjeat, auteur de *Sexualité et textualité dans la littérature*

121 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p.95.

122 Serge Grünberg, *A la recherche du corps : langage et silence dans l'œuvre de William S. Burroughs, persona non grata*, Paris, Seuil, 1979, p. 12.

américaine contemporaine, le texte de Burroughs ne dit pas l'homosexualité¹²³. Il s'inscrit dans une longue tradition surréaliste qui évoques les textes-poèmes de Salvador Dali ou la *Petite anatomie de l'inconscient physique* de Hans Bellmer. C'est un répertoire de fantasmes non raisonnés et irraisonnables, de déviances impossibles que les prises de drogues hallucinogènes rendent possibles.

Dans *Le Festin Nu*, les excroissances purulentes deviennent des objets de désirs au même titre que les corps dégradés de Seth Brundle, dans *La Mouche*, ou des accidentés de la route de *Crash* :

« Sentez-moi cette grosseur purulente à l'aine, c'est pourri de lymphogrossulomatose... Et maintenant, je veux que vous me tâtiez les hémorroïdes internes. »¹²⁴

Si Cronenberg n'a pas fidèlement adapté l'œuvre de Burroughs, on retrouve dans son film une même fascination pour les physiques anormaux. Les corps décharnés, à travers l'exemple du Mugwump, maigre créature reptilienne dotée d'antennes qui sécrètent un étrange liquide blanc, sont au centre de la représentation érotique comme l'atteste, entre autres, la séquence de la ferme des Mugwumps. Lors de cette séquence totalement hallucinatoire, Bill Lee, le héros du film et double de Burroughs, se retrouve dans une grande étable à l'intérieur de laquelle des toxicomanes sucent les antennes de Mugwumps muselés et attachés au plafond. Le décor dépouillé, bien que marqué par une architecture typiquement orientale (de longs piliers ornés de quelques arabesques), n'apparaît pas directement à l'écran. Bill découvre la ferme des Mugwumps avant les spectateurs. Ce hors-champ, bien qu'il ne dure que quelques secondes, permet à Cronenberg de remotiver l'activité fantasmagorique de son public. Le héros aux yeux exorbités est filmé en plan rapproché

123 Yves-Charles Grandjeat, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 114.

124 William Burroughs, *Le Festin Nu*, *op.cit.*, p. 63.

taille alors que l'on entend des gémissements de nature sexuelle et le bruit d'un fouet qui claque. Progressivement et par un habile jeu de champ-contrechamp, présentant à la fois l'avancée de Bill Lee au centre de la ferme et sa vision d'ensemble des lieux, le cinéaste permet au spectateur de s'identifier au personnage. La scène devient la représentation métaphorique d'une véritable orgie sexuelle. Les toxicomanes, en rangées et à genoux, sucent avec application les antennes des Mugwumps. Le sperme sécrété par les antennes de ces créatures est, dans le film comme dans l'imaginaire burroughsien, une drogue très violente. Bill, caché derrière les piliers, regarde, visiblement troublé, ces simulacres de fellations. Fadela et Joan sont également présentes dans cette scène. Si l'une, avec sa tenue de cavalière et sa cravache qu'elle se plaît à faire claquer, évoque une dominatrice SM ; l'autre, frêle et timide, ne fait que noter, sur son carnet, les informations de Fadela à propos du sperme de Mugwumps. Cronenberg, en utilisant toutes sortes d'analogies, essaie de rendre plus concret l'imaginaire pornographique de Burroughs, le lexique imaginaire de l'auteur de la *beat generation* ne pouvant être rendu par l'image. La séquence de la ferme des Mugwumps est transgressive dans la mesure où un objet qui possède une quelconque similitude formelle avec un organe sexuel en devient un. Les antennes des créatures reptiliennes ressemblent à des pénis turgescents et sécrètent du sperme. Les toxicomanes, qui s'alimentent à sa source, pratiquent donc le sexe oral, transformant la scène de prise de drogue en une sorte de concours de fellations digne d'un *show* pornographique. Quant à Joan, son ecchymose sur la joue, laisse penser qu'elle a été maltraitée par Fadela. La jeune femme, visiblement en état de choc, apparaît comme l'une de ces actrices de pornos *gonzo* extrêmes évoquées par Frédéric Joignot dans son ouvrage *Gang bang* :

Dans le baignoire « JAMAIS VU à la télé », le baignoire gonzo, à l'épuisement physique des actrices s'ajoutent les traumatismes psychologiques. Les actrices que j'ai rencontrées parlent de « dépression » chez beaucoup de leurs

collègues, ou parfois chez elles, de « dégoût de la vie », de personnalité détruite-et évoquant des suicides.¹²⁵

Joan peine à marcher correctement. Elle boîte comme si elle venait de subir de violents sévices corporels. Cet imaginaire de la contrainte sexuelle est présent tout au long de la séquence, trouvant sa meilleure illustration dans le personnage de Hans, le dealer, qui, le cou pris dans un étau attaché à une chaîne, suce l'une des antennes d'un Mugwump avec application. La dépendance à la drogue, à travers le sperme de Mugwump, métaphorise une certaine forme d'esclavage sexuel. Impossible de savoir ici si les drogués souffrent ou prennent plaisir à être asservis de la sorte. Les décors ternes (sombres piliers marrons, foin sur le sol) ainsi que les vêtements maussades des personnages confèrent une atmosphère cauchemardesque à cette fausse scène pornographique.

125 Frédéric Joignot, *Gang bang*, Paris, Seuil, 2007, p .108-109.



Le sperme de Mugwump comme métaphore pornographique. De nombreuses analogies permettent à Cronenberg de mettre en scène un véritable fantasme d'asservissement sexuel

Les gémissements, hors-champ, sont, quant à eux, exclusivement féminins alors que le sperme de Mugwump est autant prisé par les hommes que par les femmes. La sexualité *gay* étant au centre du film de Cronenberg, cette utilisation du cliché sexiste de la femme soumise propre au cinéma X, semble ici bien ironique d'autant plus que, comme l'a souligné Matthieu Dubost, dans son ouvrage *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, c'est toujours ou non du respect de la femme que l'on défend ou que l'on attaque la pornographie :

C'est ce qu'illustre de la manière la plus évidente le débat féministe des trente dernières années. Certaines militent, écrivent, voire tournent des films, au nom du droit à disposer de son corps, telles Annie Sprinkle, Denis Lane, Véronica Vera ou encore Ovidie dans son *Porno Manifesto*. D'autres estiment au nom du même respect de soi et de la femme que la pornographie ne fait que renforcer la domination masculine.¹²⁶

Tout comme Linda Lovelace, l'héroïne de *Gorge profonde*, les droguées du *Festin Nu* auraient donc leur clitoris au fond de la gorge. Cronenberg, bien qu'il ne fasse pas de référence

¹²⁶ Matthieu Dubost, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses Marketing, 2006, p. 11.

explicite à une quelconque œuvre pornographique, joue avec l'imaginaire collectif de la soumission sexuelle. Or, pour le cinéaste, même les formes de sexualités les plus extrêmes peuvent être perçues comme de nouvelles formes d'amour :

Ce qui est intéressant, c'est qu'aujourd'hui, la sexualité tolère l'expression de certaines expressions qu'elle n'acceptait pas il y a quelques années. On pratique de plus en plus la scarification, le tatouage, le piercing, la mutilation. On pratique beaucoup l'échangisme même dans la classe moyenne, mais personne ne penserait à qualifier ces pratiques d'amoureuses. On pense qu'il s'agit de petites délicatesses, d'expériences perverses. À la limite, on ne les taxerait même pas de perversion. Mais si vous affirmez qu'il s'agit de nouvelles formes d'expression de l'amour, cela dérange beaucoup les gens. ¹²⁷

-Amour, masochisme et dévoration

Le sadomasochisme que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres cronenbergiennes n'est pas représenté comme un simple fantasme sexuel. Il unit des couples qui semblent s'aimer à l'image de Sabina et Jung dans *A dangerous method*, de Beverly et Claire dans *Faux-Semblants* ou encore, dans une moindre mesure, de Max et Nicki dans *Vidéodrome*. La vision du SM véhiculée par le cinéaste se rapprocherait de celle d'auteurs de romans sadomasochistes telles que Pauline Réage et Vanessa Duriès qui, comme l'a fait remarquer Olivier Bessard Banquy, dans *Le livre érotique*, ont mis en scène des formes d'amour aussi puissantes que brutales :

Le sadomasochisme ne m'intéresse pas en soi. Je ne me sens pas excité sensuellement quand je lis *Le Lien*, mais je suis très impressionné intellectuellement par cette jeune femme qui se donne corps et âme à cet homme pour lui prouver son amour.¹²⁸

127 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 134.

128 Olivier Bessard Banquy, *Le livre érotique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 115.

Cronenberg filme les ébats SM comme de véritables scènes d'amour. La soumise, puisque chez le réalisateur de *La Mouche*, la femme est toujours masochiste, n'est pas traitée, par son maître, comme une esclave. Les insultes, brimades et autres humiliations ne font pas partie, pour lui, de la sexualité SM. En conférant un aspect délibérément romantique à des pratiques longtemps présentées comme déviantes, Cronenberg transgresse les limites de la représentation érotique à l'écran. En 1983, avec *Vidéodrome*, le cinéaste mettait déjà en scène deux formes très différentes de sadomasochisme. La première, celle du programme vidéodrome, si extrême et barbare qu'elle provoque des tumeurs au cerveau à ceux qui le regardent, et l'autre, plus saine, qui permet l'union sexuelle du couple. Lorsque Max fait l'amour à Nicki, il lui perce, avec une aiguille, le lobe des oreilles. Cronenberg pervertit, de cet élément insolite, une scène d'amour pour le moins classique. L'aiguille est ici plus un instrument de plaisir que de torture. Les visages des deux amants sont longuement filmés en gros plans avant que le décor de l'appartement de Max ne laisse place à une scène de projection fantasmatique présentant, en plan d'ensemble, le corps nu des personnages en train de copuler sur un grand carré noir posé au sol tandis que l'on aperçoit, en arrière fond, les immenses murs en argile orangés du programme vidéodrome.

Le monde pervers de vidéodrome, avec son lot de tortures et de mutilations apparemment non consenties, n'a pas encore, à cet instant du film, perverti l'esprit de Max qui se projettera, par la suite, dans la peau d'un assassin. Le héros du film de Cronenberg est conscient que certains fantasmes ne sont pas réalisables. Avec Nicki, il s'ouvre néanmoins à de nouvelles formes d'amour qui, bien que plus perverses, n'en demeurent pas moins particulièrement *soft* dans l'univers souvent *hard-core* du SM. Nicki, contrairement à Max, n'est cependant pas entièrement satisfaite par cette relation qu'elle ne trouve pas assez violente à son goût. En montrant les entailles qu'elle a dans le

cou et en se brûlant le haut de la poitrine avec une cigarette, la jeune femme cherche à animer les pulsions dominatrices de Max qu'elle sait fasciné par le programme vidéodrome. Nicki se rendra à Pittsburgh dans le but de participer à l'émission et de réaliser un fantasme auquel elle ne pourrait, sans doute, jamais avoir accès. Conscient des dangers du programme, Max tentera vainement à l'en dissuader en prétextant que, même pour une femme aussi masochiste qu'elle, vidéodrome pourrait s'avérer extrêmement destructeur.

À l'époque de *Vidéodrome*, mais aussi de *Faux-Semblants*, plusieurs groupes féministes ont attaqué Cronenberg en accusant ses films de donner une mauvaise image de la femme. La soumission sexuelle de Nicki, comme celle de Claire Niveau dans *Faux-Semblants*, n'a pourtant rien d'un fantasme misogyne. Chez le réalisateur de *La Mouche*, ce sont toujours les femmes qui imposent aux hommes leurs propres désirs. Nicki est une femme sexuellement agressive qui, comme le fait remarquer Max, lors de leur première rencontre sur le plateau télé du *Rena King Show*, porte une robe rouge pour attiser le regard lubrique des hommes. La remarque, apparemment sexiste du personnage, n'est pas démentie par la jeune femme qui, comme les femmes fatales de l'âge d'or hollywoodien, utilise son charme pour obtenir ce qu'elle souhaite. Nicki fera de Max à la fois son amant et son soumis dans la mesure où, dans une relation SM, le dominant ne doit pas aller à l'encontre des désirs du dominé. Les masochistes que l'on trouve dans les œuvres de Cronenberg sont toujours des femmes fortes et indépendantes. Elles ne peuvent être vues comme de pauvres victimes sans défense bien que, pour reprendre les propos tenus par Anita Phillips, dans son ouvrage *Défense du masochisme*, la société ait encore tendance à réfuter l'idée qu'une femme forte puisse être masochiste :

Le féminisme modèle est une femme forte et bien portante, raisonnablement préoccupée de son intérêt personnel. On a du mal à imaginer une femme masochiste dans ce rôle (alors que c'est tout à fait possible).¹²⁹

Cronenberg, en séparant le caractère de ses personnages de leurs préférences sexuelles, déjoue habilement tous les clichés attendus. Ainsi, comme l'a fait remarquer le cinéaste, en évoquant, lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, le cas de *Faux-Semblants*, la mauvaise compréhension d'une œuvre provient souvent d'une interprétation trop restrictive de ses données :

En Amérique du Nord, le grand problème qu'a rencontré *Faux-Semblants*, a été la politique, la politique sexuelle qui, à l'époque, était en plein essor- l'approche féministe globale de toutes choses. Il aurait fallu des féministes très intelligentes (je ne doute pas qu'il y en ait) pour voir que le film n'était pas « misogynne » ou autre attribut du genre. Vous le savez, la politique c'est la mort de l'art ; n'importe quelle doctrine politique est mortelle pour l'art. [...] Il s'agit là de pousser un bouton ; dès qu'il est question de gynécologie et qu'on voit des gynécologues maltraitant des femmes, on obtient une réaction outragée qui ignore totalement toutes les autres facettes du film.¹³⁰

Les chirurgiens de *Faux-Semblants* ont une peur malade de leurs patientes qui se métamorphosent, dans leur esprit, en d'horribles mutantes. Or l'utérus trifide de Claire est le moteur de cette psychose qu'il est difficile d'imputer à de la simple misogynie. Le SM, bien qu'il place , toujours chez Cronenberg, la femme en position de soumise, est, pour reprendre les propos de Mark Browning, sur *Vidéodrome*, une alternative à une sexualité devenue ennuyeuse :

The viewing of 'Samurai Dreams' acts as a bridge between the hotel deal and the Civic TV management as we tract back from the screen to see Max and his associates around a table. Street level operations interconnect

129 Anita Phillips, *Défense du masochisme*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 73.

130 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 113-116.

with corporate business. Max muse whether they will get away with a product that is in some way inferior or diluted. Max's listless dismissal of 'Samurai Dreams' expresses on behalf of his consumers [and possibly himself] a level of Sexual ennui that is later articulated in *Crash*.¹³¹

Samurai Dreams, le programme que Max veut acheter pour sa chaîne de télévision, est une œuvre érotique très *soft*. Contrairement aux images de vidéodrome qui prendront chair, au-delà de l'écran, cette série érotique, présentée à travers l'écran de télévision que Max et ses associés regardent, n'a rien de subversive. On y voit une jeune geisha enlevée la tenue d'une petite poupée qui cache un godemiché. L'univers ouaté et vaporeux dans lequel se déroule la scène rappelle la mode des *Pinku eiga*. Cependant, contrairement à ce type de films érotiques nippons des années soixante-dix, il n'y a pas la moindre trace de sadomasochisme dans *Samurai Dreams*. Ce produit érotique aseptisé, plus proche d'un film de David Hamilton que de *L'Empire des sens* d'Oshima, n'aurait plus sa place sur le marché du sexe. L'ennui qui pousse Max à pratiquer le SM avec Nicki est le même que celui qui oblige les personnages de *Crash* à explorer leur sexualité. Bien avant le succès mondial de *Cinquante nuances de Grey* et la démocratisation des pratiques sadomasochistes, Cronenberg interrogeait le lien entre plaisir et douleur. Le SM cronenbergien ne sort cependant jamais de la sphère de l'intimité. Il est rarement pratiqué, en dehors du coït, et ne peut, dans ce cas, être complètement intégré à la définition que les psychanalystes Laplanche et Pontalis ont donné de la perversion dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* :

131 Mark Browning, *David Cronenberg : Author or film-maker*, op.cit., p. 59.

"Le visionnage de *Samurai Dreams* agit comme un pont entre l'offre de l'hôtel et la gestion de la Civic TV lorsque nous revoyons, à l'écran, Max et ses associés autour d'une table. Les opérations avec les entreprises s'interconnectent au niveau de la rue. Max se demande s'ils n'ont pas été chercher un produit qui est, en quelque sorte, inférieur ou dilué. Le rejet apathique de Max pour *Samurai Dreams* exprime, au nom de ses consommateurs, et peut-être de lui-même, un certain niveau d'ennui sexuel qui sera articulé, plus tard, dans *Crash*."

Déviations par rapport à l'acte sexuel « normal » défini comme un coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration génitale, avec une personne du sexe opposé. On dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu par d'autres objets sexuels (homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.) ; quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme) ; celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel.¹³²

Dans *Faux-Semblants*, Beverly fait l'amour à Claire qui est attachée au barreaux du lit par des tuyaux fixés à l'aide de ciseaux. Le rapport sexuel a lieu, devant le lit, et non dessus. La scène érotique où l'on aperçoit Beverly, de dos et torse nu, en train d'enlacer langoureusement sa compagne n'a rien de réellement subversive même si la position du corps de la jeune femme évoque la crucifixion. C'est l'apparition de matériel chirurgical (les tuyaux et les ciseaux) qui donne à ce passage son aspect trouble. Seulement vêtue d'une chemise de nuit blanche, Claire, contrairement à Catherine Ballard dans *Crash* ou à Havana Segrand dans *Maps to the stars*, ne dévoile jamais son corps. Cette pudeur contraste avec les penchants sexuels de la jeune femme dont le désir d'être punie est évoquée à plusieurs reprises. Si Claire n'expose pas son corps de femme, même pendant les rapports sexuels, c'est, peut-être, parce qu'elle ne se considère pas vraiment comme une femme. Dans l'incapacité de donner la vie, elle est appelée à rester une enfant que l'on châtie à l'image de Sabina, dans *A dangerous method*, qui réussira cependant, en tombant enceinte, à la fin du film, à se libérer de ses pulsions d'enfant masochiste. La scène érotique entre Claire et Beverly est transgressive dans la mesure où, bien qu'apparaissant, sur le plan de la représentation de l'acte charnel, comme particulièrement *soft*, elle fait appel à un imaginaire pour le moins sulfureux. En effet, les tuyaux et ciseaux servant à attacher la jeune femme font écho aux instruments de tortures gynécologiques créés par Beverly. Le chirurgien, devenu fou, rêve d'opérer des mutantes. Ce fantasme d'exploration utérin évoque, par ailleurs, la tradition du porno chirurgical nippon évoquée

¹³² Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, p. 306-307.

par Agnès Giard dans *L'imaginaire érotique au Japon* :

Le kusuko est un spéculum vaginal presque autant utilisé au Japon par les gynécologues que par les amants. Il semblerait que cela fasse partie des gadgets érotiques communs. Les acteurs d'*adult video* inaugurent régulièrement la scène d'amour la plus classique du monde avec ce préliminaire surprenant qui consiste pour le garçon à dilater le vagin de sa partenaire. La caméra zoome alors lentement sur les muqueuses roses et palpitantes de l'orifice béant. Même voyeurisme extrême dans les mangas qui entrecourent les coïts de planches anatomiques. Disséquant l'appareil génital féminin en plans de coupe, les dessinateurs exhibent l'intérieur des corps comme s'ils y cherchaient la réponse à l'énigme : où sont les femmes ? ¹³³



Masochisme féminin et instruments pour opérer les mutantes dans *Faux-Semblants*. La femme, figuration extrême de l'altérité, apparaît à la fois comme un objet d'angoisse et de fantasme.

Contrairement aux *hentaïs* et aux *adult video* dont parlent Agnès Giard, *Faux-Semblants* ne montre rien de ces anatomies féminines qui fascinent tant les frères Mantle. Le sexe féminin est un objet monstrueux seulement dans l'esprit des deux gynécologues. Bien que Cronenberg ne se réfère pas directement au mythe du vagin denté, le terme de mutante, employé par Beverly pour parler de ses patientes, renvoie à une véritable angoisse de castration. Beverly humiliera alors l'une d'entre elles en sous-entendant, après l'avoir examinée, non sans une certaine violence, avec l'un de ses

133 Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, Paris, Glénat, 2006, p. 124.

nouveaux instruments, qu'elle aurait eu des rapports sexuels avec un chien. Chez les Grecs, comme l'a fait remarquer Marie-Christine Anest, dans son ouvrage *Zoophilie, homosexualité, rites de passages et initiation masculine dans la Grèce contemporaine*, le chien est l'animal interdit par excellence¹³⁴. Même au sein d'une culture qui n'a pas condamné la zoophilie, les relations intimes avec un chien n'étaient pas tolérées. L'accusation de Beverly est symptomatique de sa propre peur de l'inconnue. La découverte de l'utérus trifide de Claire a été un tel choc, pour lui, que toutes les femmes se trouvent désormais pourvues d'un sexe difforme et monstrueux. Cronenberg invoque ici l'imaginaire du *Freak porn*. Dans ce type de productions, classé X, les corps anormaux deviennent de véritables objets de jouissance. L'utérus trifide de Claire que les frères Mantle pénètrent sans la moindre répugnance pourrait faire partie de la liste des anomalies qui fascinent tant les amateurs de *Freak porn*.

Les frères Mantle, comme bon nombre de personnages cronenbergiens, sont attirés par le monstrueux. En ayant, chacun leur tour, des rapports intimes avec Claire, ils feront l'expérience de leurs propres déviances sans, pour autant, en interroger les causes. Ce corps aussi monstrueux que désirable rappelle celui de Cloquet qui, dans *Le Festin Nu*, se métamorphose en un terrifiant insecte sodomite. Comme dans *Vidéodrome*, le rapport sexuel est ici synonyme de mise à mort. Cloquet transpercera le visage de son amant durant le coït. La scène très brève, qui ne peut être perçue autrement que comme une hallucination de Bill, est bien plus risible que choquante. Les prothèses en latex qui servent, à la fois de maquillages et de trucages, sont tellement visibles qu'elles annulent toute possibilité d'illusion réaliste. Les visages caoutchouteux des deux personnages font écho aux corps fondus du *Society* de Brian Yuzna. Digne du théâtre du Grand Guignol, les trucages volontairement *cheap* du *Festin Nu*, tout comme le Tanger en carton-pâte dans lequel évolue Bill

134 Marie-Christine Anest, *Zoophilie, homosexualité, rites de passages et initiation masculine dans la Grèce contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 41.

Lee, participent néanmoins d'une esthétique réaliste au sens deleuzien du terme :

Reste que le réalisme se définit par son niveau spécifique. À ce niveau, il n'exclut nullement la fiction et même le rêve. Il peut comprendre le fantastique, l'extraordinaire, l'héroïque et surtout le mélodrame ; il peut comporter une outrance et une démesure mais qui lui sont propres. Ce qui constitue le réalisme, c'est simplement ceci : des milieux et des comportements, des milieux qui actualisent et des comportements qui incarnent.¹³⁵

Le spectateur ne peut prétendre avoir accès à autre chose qu'aux perceptions et ressentis du personnage principal. À l'image de Dennis dans *Spider* qui réinvente perpétuellement sa vie et son enfance, Bill, sous l'effet de la poudre jaune, semble rêver son existence. L'utilisation, dans un film au budget assez considérable, d'une imagerie de série Z nous rappelle que Cronenberg a fait ses armes dans le cinéma de genre et que ses premiers films faisaient partie de la catégorie méprisée des *nudies*. À travers cette scène de dévoration sexuelle, Cronenberg donne à voir une image plutôt néfaste de l'homosexualité. Cloquet, enfermé dans une grande cage en fer, sodomise et mutile Kiki. Si la cage représente l'impossibilité pour Bill de vivre pleinement son homosexualité, la mise à mort de Kiki nous suggère que le personnage aurait également peur de sa véritable nature. La sodomie est ici comparée à un crime. Cloquet, tel une mante religieuse, dévore le corps sans défense de son amant. En adaptant un auteur ouvertement *gay*, le cinéaste pourrait cependant difficilement être taxé d'homophobe d'autant plus que Burroughs a scrupuleusement suivi les différentes étapes de l'adaptation (ou plutôt de la transposition) de son œuvre.

Dans *Le Festin Nu*, comme dans d'autres films de Cronenberg, ce n'est pas tant l'orientation sexuelle que l'idée même de contact physique qui est sujette à caution. La sexualité est toujours

135 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 196.

contaminante. Qu'il s'agisse du virus de *Frissons*, qui transforme tous les habitants d'une paisible résidence en dépravés sexuels, ou encore du dard vampire de Rose dans *Rage*, le sexe, chez Cronenberg, est toujours effrayant. Le paradoxe du cinéaste serait peut-être là. La sexualité, surexposée dans l'ensemble de ses films, n'est jamais masturbatoire. Les rapports sexuels répondent, la plupart du temps, à un besoin purement biologique. Rose, dans *Rage*, tout comme Cloquet, dans *Le Festin Nu* se nourrissent d'ailleurs, au sens propre du terme, du corps de leurs amants. La sexualité, dans l'œuvre du cinéaste, est mise sur le même plan que la nourriture ou l'envie de déféquer. Il n'est d'ailleurs pas anodin, comme l'a fait remarquer Reynold Humphries, dans son article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », que dans *Faux-Semblants*, les frères Mantle cherchent le moyen de faire l'amour sans avoir à toucher leur partenaire :

Étant enfant, le jumeaux voulaient inventer une façon de faire l'amour qui se passerait de tout contact physique. Puisqu'ils n'ignoraient ni l'acte sexuel ni la différence sexuelle, il est patent que le corps féminin est source d'angoisse : sale et impur, il risque de contaminer les hommes.¹³⁶

Beverly, en imaginant que toutes ses patientes sont des mutantes, lutte contre sa peur de la castration. Si l'acte sexuel répond à un besoin presque vital, il est toujours soumis au danger de dévoration. Dans *Faux-Semblants* et *Rage*, mais aussi dans une moindre mesure *Vidéodrome*, la femme est l'agent principal de cette castration symbolique. Dans *L'ordre sexuel*, Gérard Pommier dit que c'est la manifestation du désir féminin qui provoque, chez l'homme, l'angoisse de castration¹³⁷. C'est donc parce qu'il a peur de ne pas être à la hauteur des attentes de sa partenaire que le personnage cronenbergien craint l'acte sexuel. Cette peur pathologique entraîne, comme c'est

136 Reynold Humphries, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », art.cité.

137 Gérard Pommier, *L'ordre sexuel*, Paris, Flammarion, 1989, p. 12 .

le cas dans *Faux-Semblants* ou encore *Vidéodrome*, une véritable distorsion du réel. Dans *Vidéodrome*, Max Renn, bien qu'il soit contrôlé par le système vidéodrome, est également commandé par plusieurs instances féminines. Si Bianca l'ouvrira à la "Nouvelle Chair", Nicki, en lui faisant explorer ses propres penchants masochistes, incarne la matérialisation des vidéos pornographiques diffusées par Civic Tv. Or les penchants masochistes de la jeune femme sont, sans doute, trop extrêmes pour un personnage qui peine à mettre des mots sur ses désirs. Nicki incarne la voix du "ça", elle est celle qui s'apprête à affronter le monde sans limites de vidéodrome alors que Max, en position de voyeur lorsqu'il est question de sadomasochisme brutal, apparaît comme un bien piètre dominateur. Comme les héros de *Crash*, Max recherche l'expérience de la transgression. Pas totalement libéré des contraintes de son "moi" et de son "sur-moi", il ne pourra se substituer aux tortionnaires du programme vidéodrome. *Vidéodrome* n'est pas un film moralisateur, comme certains critiques ont pu l'affirmer, puisque c'est la découverte des *snuff movies* qui permet à Max de s'épanouir en s'ouvrant à ces "nouvelles formes d'amour" dont a pu parler Cronenberg. Si le cinéaste ne montre que par écrans interposés les scènes de tortures du programme vidéodrome, il laisse entendre que certains sévices subis par les participants, notamment des mutilations, sont difficilement regardables même pour un public des plus aguerris. C'est l'horreur la plus extrême qui devient ici objet de désir, le *snuff* ayant pris la place de la pornographie qui s'était déjà, elle-même, substituée à l'acte sexuel. Le *snuff*, pour reprendre les analyses de Paul. B Preciado, réunit la grande et la petite mort au sein d'un même espace symbolique, l'orgasme du spectateur se trouvant en corrélation directe avec la mise à mort de la victime :

[...]le snuff est le modèle onto-cinématographique de ce type de production pornographique : filmer le *réel*, l'éjaculation, la mort en temps réel, et mieux encore faire coïncider onto-cinématographiquement mort et éjaculation. Le propre de la pornographie dominante est de produire l'illusion visuelle de l'irruption dans le réel

pur.¹³⁸

Cronenberg interroge, à travers ce film, le caractère foncièrement masturbatoire de l'image extrême telle que l'a définie Paul Ardenne dans son article *Irrévérence et dégradation : une mise en perspective culturelle* :

Le spectacle « extrême », on le sait, vaut de nous arracher à l'ordre rangé de nos représentations. Parce qu'il est inconvenant, ou plus exactement dit, parce qu'il vient satisfaire à la « convenance » supérieure, hors toute norme personnelle déjà formée, requise dans le but d'exorciser nos démons, comme on eût dit en des temps plus reculés.[...] Une fois assouvi notre appétit d'images « hard », reste à sentir le délicieux frisson du désir à la fois pacifié et émoussillé, et à demander plus.¹³⁹

Cette interrogation figurait déjà dans *Crash !* de Ballard, à travers la fascination sexuelle des personnages de James et de Catherine pour des scènes télévisuelles d'une grande violence:

[...] j'allais prendre ma place parmi toutes les images de violence et de souffrance qui illuminaient les marges de nos existences- ces actualités filmées qui parlaient de guerre, de manifestations d'étudiants, de catastrophes naturelles et de brutalités policières, et que nous regardions vaguement sur l'écran de la télé couleur dans notre chambre tout en nous masturbant l'un l'autre. Cette violence par images interposées se mêlait désormais intimement à nos jeux sexuels. Les brutalités et les incendies s'unissaient dans nos esprits avec les frissons délicieux des tissus érectiles, le sang répandu des étudiants avec les liqueurs génitales qui mouillaient nos doigts et nos bouches.¹⁴⁰

138 Paul. B Préciado, *Testo Junkie*, Paris, J'ai lu, 2008, p. 224.

139 Paul Ardenne, « Irrévérence et dégradation: une mise en perspective culturelle », dans Murielle Gagnebin et Julien Milly (éds.), *Les images honteuses*, Champ Vallon, Ceyzérieu, 2012. (<http://esse.ca/fr/irreverence-et-degradation-une-mise-en-perspective-culturelle>).

140 James Graham Ballard, *Crash !* (1973), Paris, Gallimard, 2007, p. 60-61.

La dimension porno-médiatique du roman de Ballard, occultée par l'adaptation de Cronenberg, se retrouve au centre de *Vidéodrome*. Si James et Catherine mêlent leurs enveloppes charnelles aux images télévisées dans ce qui apparaît comme une sorte de fantasme d'osmose cybernétique, Max, dans *Vidéodrome*, fait corps avec l'image extrême en devenant, lui-même, réceptacle. Le personnage incorpore cet objet de fantasme et de répulsion au point de ne faire plus qu'un avec lui. Cette symbiose permettra au personnage d'accéder à cette "Nouvelle Chair" salvatrice dont Bianca et Nicki ne cessent de faire l'éloge. Dans la dernière scène du film, Max voit, à travers un écran de télévision, sa propre mort. Alors que l'on pense, dans un premier temps, que le personnage s'est réellement suicidé et que l'écran de télévision s'est substitué au regard de la caméra, on se rend compte assez rapidement qu'il s'agissait d'un trompe l'œil. L'explosion de la télé organique, remplie de viscères, faisant directement suite au suicide fantasmé du personnage, annonce, par la même occasion, sa mort prochaine. Max, à l'image du *Voyeur* de Michael Powell qui se filme en train de se suicider, peut admirer sa propre mort. Le projection fantasmatique permet au héros du film de Cronenberg de s'approprier son propre fantasme de mort. Nicki, vêtue de cette robe rouge si sexuellement agressive, aux yeux de Max, apparaît, d'ailleurs, à travers l'écran, pour lui annoncer que la mort n'est pas une fin. Pour accéder à la "Nouvelle Chair", Max doit détruire l'ancienne. Le personnage se trouve, dès lors, dans une situation similaire à celle du héros de *La Mouche* qui jouit de ce nouveau corps, au premier abord si monstrueux, au point de ne plus regretter l'ancien.

La scène du suicide de Max n'a pas lieu dans l'un de ces espaces fantasmatiques où les victimes du programme vidéodrome se font torturer. Les grands murs d'argile aux teintes orangées ont laissé place à une sorte d'entrepôt miteux plus propice, dans l'imaginaire collectif, à l'élaboration de *snuff movies* que les espaces colorés de vidéodrome. Assis sur un matelas, au sol,

en face de la télévision, Max apparaît, un court instant, comme la victime d'un tueur en série, dans l'attente de sa propre mort. Contrairement à Catherine Ballard, dans *Crash*, le jeune homme assouvira son fantasme de mort au sein d'un espace bien plus sombre et réel, aux yeux des spectateurs, que le monde abstrait du programme vidéodrome. Il atteindra, sans doute, cette "Nouvelle Chair" que Cronenberg, pour reprendre les propos tenus par Philippe Rouyer, dans *Le cinéma gore-une esthétique du sang*, n'a jamais voulu expliciter :

Toutes ces substances qui s'écoulent d'organismes mutants renvoient à cette « nouvelle chair » à laquelle se réfèrent les personnages sans jamais vraiment la définir. Dans ses entretiens, Cronenberg a refusé de s'expliquer à ce sujet. Ce concept de nouvelle chair pourrait cependant servir de terme générique à l'ensemble de son œuvre. Quelles que soient les turpitudes anatomiques qu'ils doivent supporter, ses personnages ne sont pas en effet directement voués à la mort (ce qui les différencie des victimes habituelles du gore). Leur métamorphose est vécue comme une étape douloureuse vers un autre statut.¹⁴¹

La "Nouvelle Chair" est une abstraction, une sorte de possibilité à laquelle la plupart des personnages cronenbergiens souhaitent accéder. Ce fantasme ultime rend parfaitement compte de ce désir d'exploration du corps et de la sexualité propre à l'ensemble de l'œuvre du cinéaste.

2.2 De nouveaux modes de jouissance

-Des orifices sexuels insolites

Chez le réalisateur de *Vidéodrome*, la sexualité est loin d'être réductible à la simple pénétration anale ou vaginale. Cronenberg ne filme d'ailleurs quasiment jamais de rapports sexuels

141 Philippe Rouyer, *Le cinéma gore-une esthétique du sang*, Paris, Editions du Cerf, 1997, p. 197.

traditionnels. En attendant d'accéder à la "Nouvelle Chair", les personnages cronenbergiens tentent de nouvelles expériences sexuelles qui n'ont parfois pas d'équivalent dans la réalité. Bien que l'on trouve des scènes de coïts hétérosexuels dans la plupart de ses films, elles sont toujours perverties par un élément insolite. Dans *Crash*, James Ballard fait l'amour à Gabrielle, à l'intérieur de sa voiture. Si le cinéaste ne filme pas directement l'acte sexuel, il expose des préliminaires pour le moins étranges. Ballard déchire les résilles de Gabrielle avant de lécher l'immense cicatrice qui se trouve sur sa cuisse. La blessure s'apparente à un sexe béant que le jeune homme pénètre avec sa langue. Cette cicatrice se présente comme un nouvel orifice et préfigure les bioports d'*Existenz*, ces trous percés dans la colonne vertébrale des joueurs et qui ressemblent à des anus. Les joueurs d'*Existenz* (ou de l'un des programmes imbriqués à l'intérieur de la narration) doivent y introduire le cordon de leur pod afin de pouvoir se brancher sur le réseau du jeu. La métaphore de la sodomie est ici plus qu'évidente. Cronenberg filme les faux anus d'*Existenz*, de la même manière que le substitut vaginal de *Crash*, en utilisant de très gros plans. Il joue avec les codes de la pornographie en filmant ces nouveaux orifices de la même manière que les organes génitaux et les pénétrations du cinéma X. Selon Stephan Kraitsowits, auteur de *J. G. Ballard inventer la réalité*, cette description détaillée de meurtrissures, dans *Crash*, agit comme comme l'œil obsédé de la caméra pornographique ou celle, tout aussi insensible, du scientifique.¹⁴² Le malaise ressenti par le spectateur du film de Cronenberg doit beaucoup à ce dispositif de mise en scène.

142 Stephan Kraitsowits, *J. G. Ballard inventer la réalité*, op.cit., p.168.



Les nouveaux orifices sexuels de *Crash* et d'*Existenz*

Ce besoin de filmer des orifices, surtout inconnus, avec le plus de détails possibles, finit par créer le malaise d'autant plus que le cinéaste s'intéresse à des paraphilies bien particulières telles que la stigmatophilie. Les personnages de *Crash*, mais aussi dans une moindre mesure ceux de *Vidéodrome* et d'*Existenz*, sont excités par les modifications corporelles de leurs partenaires. Les tatouages et les piercings, considérés comme de forts stimulants sexuels par la communauté stigmatophile, ont laissé place à des altérations beaucoup plus conséquentes. Bien que l'on retrouve à travers les tatouages rituels de James et Vaughan, les restes d'une fantasmagorie stigmatophile, Cronenberg va plus loin en en appelant à la destruction des corps. Il y a donc une part d'apotemnophilie dans cette représentation érotique d'un corps mutilé voire amputé. L'apotemnophilie, comme l'a démontré Vilayanur Ramachandran, dans son ouvrage *Le cerveau fait de l'esprit: Enquête sur les neurones miroirs*, répond à une angoisse non pas d'incomplétude de l'être mais plutôt de sur-complétude

Cette dernière expérience est ce qui se produit chez certains patients qui développent l'apotemnophilie, un curieux trouble dans lequel un individu parfaitement normal éprouve un désir intense et omniprésent d'être amputé d'un bras ou d'une jambe. (*Apotemnophilia* dérivé du grec *apo* : « loin de », *temnein* : « couper » et *philia* : « attachement émotionnel à ») Il décrit souvent son corps comme « trop complet » et son membre comme « intrusif ». On a le sentiment que le sujet cherche à exprimer quelque chose d'ineffable. Par

exemple, il pourrait dire : « J'ai l'impression que ce bras ne m'appartient pas , Docteur. Au contraire, il est bien trop présent. » Plus de la moitié de ces patients finissent par être amputés. L'apotemnophilie est souvent considérée comme une maladie psychologique. Certains ont même considérés qu'elle émanait du désir de plein accomplissement freudien, le moignon ressemblant à un pénis.¹⁴³

En mutilant leur chair, les personnages de *Crash* veulent se délester d'un corps sur-sexualisé qui les empêcherait, paradoxalement, d'assouvir leurs fantasmes sexuels. Le phallus fantasmé devient donc un orifice pénétrable que l'on songe à l'ouverture béante sur la jambe de Gabrielle ou aux corps recouverts de cicatrices de James et de Vaughan. Le corps masculin comme féminin chercherait à se déposséder symboliquement de ses attributs sexuels afin de pouvoir en créer de nouveaux grâce auxquels l'idée de jouissance serait enfin envisageable. La jambe de Ballard pris dans son étau de métal, suite à son accident avec le docteur Remington, en est l'exemple le plus signifiant. Ce membre, que Cronenberg prend visiblement plaisir à filmer en gros plans, est percé, de toute part, par des petits tubes de métal qui s'enchevêtrent les uns dans les autres. À la fois mutilé et robotisé, il est longuement décortiqué par Vaughan qui paraît autant intéressé par la nature des blessures de Ballard que par le mécanisme complexe qui lui permet de se déplacer. L'attirail métallique devient un engin de torture qui n'est pas sans rappeler certains instruments utilisés par des *performers* aussi reconnus que Ron Athey ou Lukas Zpira. Les *body hacktiviste*, dont font partie Athey et Zpira, transforment leurs corps à l'aide de prothèses, de piercings, de tatouages et d'opérations chirurgicales. Ils cherchent à dépasser les limites biologiques en faisant corps avec la matière. Ce fantasme symbiotique permet, comme l'a souligné Denis Baron, dans son ouvrage *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, d'accepter la chair comme matière première de l'existence et non de la renier comme symbole de l'animalité¹⁴⁴. Cette perspective

143 Vilayanur Ramachandran , *Le cerveau fait de l'esprit: Enquête sur les neurones miroirs*, Malakoff, Dunod, 2011, p. 294.

144 Denis Baron, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43.

explique pourquoi, chez certains *performers* comme chez Cronenberg, le corps s'allie à d'autres matériaux. Il y a bien un "au-delà" de la chair qui, à force d'être modifiée, finit par perdre sa propre matérialité. Les corps altérés de *Crash* sont déssexualisés pour mieux être re-sexualisés. Leurs modifications permettent à toutes les combinaisons sexuelles de fonctionner. Les notions d'homosexualité ou d'hétérosexualité ne sont même plus d'actualité puisque tous les corps, avec leurs trous béants et leurs cicatrices purulentes, ont la possibilité de se substituer les uns aux autres.

Si les cicatrices de Vaughan et de James ne sont pas, contrairement à l'abdomen de Max, perverties par un quelconque objet, elles se présentent néanmoins comme de possibles orifices sexuels appelant l'homme à être pénétré de la même façon que la femme, par un trou autre que l'anus. La cicatrice, que ce soit dans *Vidéodrome* ou *Crash*, permet à l'homme de connaître une expérience sexuelle qui s'apparenterait à une pénétration vaginale. On remarque, dans *Vidéodrome*, que Max caresse, avec son arme, la cicatrice sur son abdomen afin que celui-ci s'ouvre plus facilement. Il stimule une zone encore vierge de son corps, la lubrifie symboliquement afin de la rendre plus souple pour la pénétration. C'est une scène d'apprentissage sexuel que le cinéaste met en scène ici. Max, à l'image de Seth Brundle, dans *La Mouche*, fait l'expérience de son nouveau corps. Il cherche à en jouir bien qu'il doive, pour cela, accepter sa nature sexuelle ambivalente.

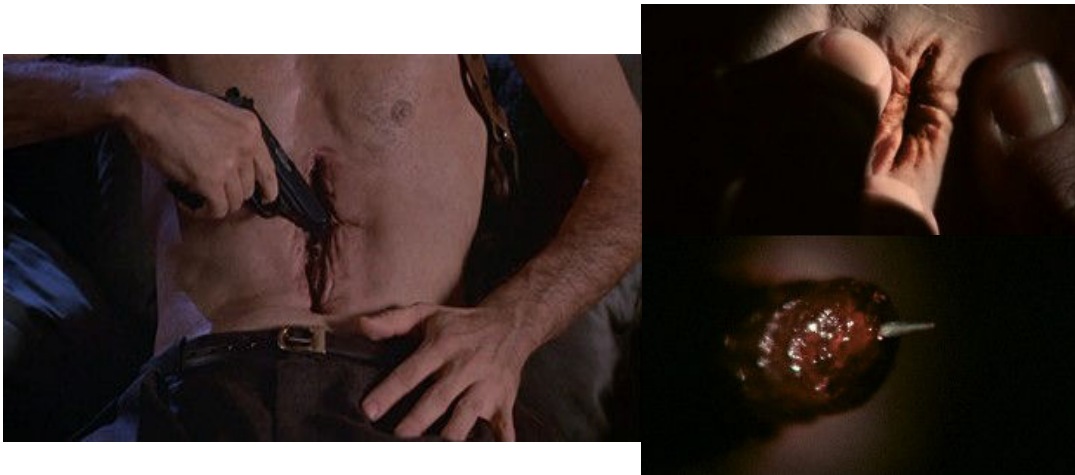
Dans *Existenz*, la transgression vis-à-vis du modèle hétérosexuel traditionnel est double puisque c'est Allegra, la créatrice du jeu, qui pénètre Pikul avec le cordon de son pod. La jeune femme essaie de lubrifier l'orifice, passe sa langue dans le trou, tente de rendre la pénétration moins douloureuse, surtout pour un novice comme Pikul. La première expérience de jeu virtuel devient la métaphore du premier acte sexuel, de la première sodomie. Pikul découvre d'autres sensations au contact d'Allegra. Il s'ouvre à un nouveau monde, celui d'*existenz*, mais aussi à une nouvelle forme de sexualité. Eric Dufour, dans *Le cinéma d'horreur et ses figures*, parle d'un corps-machine, doté

de trous qui ressemblent à des anus et dans lesquels on branche des câbles de connexion, mais aussi d' un corps susceptible de recevoir des maladies et des virus¹⁴⁵. Si l'on peut voir derrière le pod mourant d'*Existenz*, une métaphore des IST, l'essentiel du film n'est pas là. Cronenberg préfère s'intéresser à la dégenrisation des rôles et des pratiques sexuelles. Ainsi c'est Allegra qui porte le phallus, elle est la femme pénétrante, celle qui s'attribue le rôle sexuel dominant. Elle est aussi une figure initiatrice au même titre que les personnages d'accidentés de la route de *Crash* qui offrent de nouvelles possibilités sexuelles au couple Ballard. En cela, l'héroïne d'*Existenz* fait écho au personnage de Rose dans *Rage* puisque, comme a pu le faire remarquer Sam Bourcier, dans *Queer Zones 2*, Rose, incarnée par l'actrice de films X Maryline Chambers, est active, surpuissante et contaminante¹⁴⁶. Elle n'est plus pénétrée mais pénétrante. L'excroissance qui a poussé sous son aisselle s'apparente à un phallus qui aspire le sang de ses amants. Rose, malgré son aspect extrêmement féminin, se conduit, dans l'acte sexuel, comme un homme. Il ne semble alors par anodin, comme a pu le souligner Sam Bourcier, que la jeune femme possède une cicatrice qui rappelle celle qui marque l'avant-bras des *Female to Male*, les femmes biologiques qui transitionnent vers la masculinité. Rose explore une nouvelle forme de sexualité à travers cet orifice qui ressemble, à l'image du bioport d'*Existenz*, à un anus. Cronenberg s'amuse ici à renverser les codes de la pornographie hétérosexuelle. Si Rose est pénétrante, son dard sort directement de son anus. Elle devient donc, de ce fait, autopénétrante. Cette forme d'hermaphrodisme du personnage peut-être lue, pour reprendre ce qu'a pu en dire Sam Bourcier, comme ce qui vient parasiter la représentation *straight* du corps, de la féminité et du régime pornographique dominant. C'est d'ailleurs, sans doute, pour cette raison que la jeune femme se retrouve littéralement jetée dans une poubelle à la fin du film. Dans une autre version du scénario de *Vidéodrome*, Cronenberg imaginait

145 Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures, op.cit.*, p. 141.

146 Sam Bourcier, *Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005, p. 176.

Max retrouvant Nicki et Bianca dans la chambre utérine de vidéodrome pour y faire l'amour. Si Max avait développé un vagin abdominal, ses deux amantes possédaient, à l'instar de Rose, dans *Rage*, une sorte de pénis. Bien qu'une telle fin, comme l'ont soulignée Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans *David Cronenberg : la beauté du chaos*, aurait provoquer le rire et diminuer l'impact du film, elle se serait néanmoins inscrit dans le droit fil du discours de Cronenberg sur l'omnisexualité¹⁴⁷.



L'abdomen pénétrable de *Vidéodrome* et l'anus-phallus de *Rage*

Le réalisateur de *Crash* n'est cependant pas le seul à interroger les "genres" sexuels à l'intérieur de ce sous-genre méprisé qu'est le « gore ». Dans son ouvrage *Making and remaking horror in the 1970's and 2000's, why don't they do it like they used to ?*, David Roche évoque l'ambiguïté sexuelle de Leatherface, le serial killer de *Massacre à la tronçonneuse* :

Leatherface is himself the site of sexual ambivalence because of his various costumes, his makeup, and thin voice he speaks in when Old Man beats him. [...] Hitchhiker even suggest that Leatherface might be interested

¹⁴⁷ Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit., p. 96.

in using Sally's face as a mask.¹⁴⁸

Leatherface souhaite utiliser le visage de Sally pour s'en faire un masque. Il veut, à l'image de certains personnages cronenbergiens, se créer un nouveau corps et une nouvelle identité sexuelle en utilisant une peau qui n'est pas la sienne. Tobe Hooper se montre néanmoins moins radical que Cronenberg qui, bien avant l'émergence de la pornographie *queer*, interrogeait déjà les sexualités alternatives et leur représentation.

- Sexe queer

Selon François Ronan-Dubois, auteur d'*Introduction aux porn studies*, de nouvelles sous-catégories de films X ont fleuri pour donner une légitimité à une pornographie féministe, alternative, post-moderne, queer ou éthique, selon la terminologie employée. *Rage*, en présentant un personnage à l'apparence féminine doté d'un pénis caché à l'intérieur d'un anus, explore des comportements sexuels allant à l'encontre du modèle pornographique hétérocentriste traditionnel¹⁴⁹. En ce sens, le travail de Cronenberg préfigure celui de la réalisatrice de pornos lesbiens SM Maria Beatty qui, comme a pu le faire remarquer Laurent Jullier, dans *Interdit aux moins de 18 ans*, subvertit bon nombre de stéréotypes de dominations symboliques, d'hétéronormativité et même d'identité sexuelle :

148 David Roche, *Making and remaking horror in the 1970's and 2000's, why don't they do it like they used to ?*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 92.

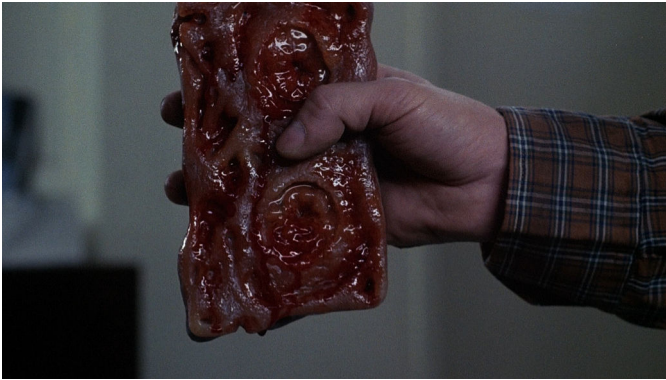
"Leatherface se retrouve, lui-même, sur le terrain de l'ambiguïté sexuelle à cause de ses différents costumes, de son maquillage et de la voix fluette avec laquelle il parle quand le vieil homme le bat. Hitchhiker suggère même qu'il souhaiterait utiliser le visage de Sally comme un masque."

149 François Ronan-Dubois, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 8.

[...] (l'un des personnages de *The Black Glove* enfile perruque et tenue SM, mais on ne saurait dire avec quelle certitude à quel sexe il appartient). Ils retournent les connotations : quand la maîtresse utilise un attirail de chirurgie obstétrique, les clamps et les écarteurs sont censés procurer le plus vif plaisir.¹⁵⁰

Si dans *Faux-Semblants*, les appareils gynécologiques sont de véritables objets de tortures, ils n'ont pas pour but de satisfaire les penchants masochistes des patientes des frères Mantle. Maria Beatty, plus radicale et *underground* que Cronenberg, montre des rapports sexuels où la question du *genre* et du sexe perd son importance au profit d'une quête de jouissance immodérée. Les orifices de *Crash* et d'*Existenz* participent, à l'image des œuvres de Maria Beatty, à cette remise en question des codes de la pornographie classique. Il est aussi possible d'évoquer l'abdomen du personnage de Max Renn, dans *Vidéodrome*, qui devient une cavité pénétrable puisque le personnage y introduit une cassette-vidéo. Mais la pénétration n'est pas seulement une ouverture sur un nouveau monde de plaisirs, elle peut aussi être destructrice et contaminante. Max en fera d'ailleurs l'expérience puisque son assistant Harlan lui enfoncera, de force, dans l'abdomen, une cassette-vidéo molle qui préfigure le pod malade d'*Existenz* tout en évoquant, aux amateurs d'art les plus aguerris, les sculptures de Claes Oldenburg.

150 Laurent Jullier, *Interdit au moins de 18 ans*, *op.cit.*, p. 219-220.



La cassette de chair de *Vidéodrome*



Soft Viola de Claes Oldenburg (sculpture molle)

La cassette de *Vidéodrome* est un bloc de chair sanguinolent qui se meut comme un petit animal blessé. Mutilée et dégradée, comme les personnages de *Crash*, elle est ici moins source d'attraction que de répulsion. L'objet, devenu chair pénétrante, rappelle le parasite phallique de *Frissons*. Il permet à Max de faire l'expérience de son nouveau corps tout en le condamnant inexorablement à la mort. Cependant, c'est le *snuff* et son imagerie SM extrême qui a permis la transformation de Max. Fasciné par les terribles images de femmes torturées du programme vidéodrome, le personnage perdra progressivement contact avec la réalité. Initié au sadomasochisme par Nicki qui prend plaisir à se brûler avec une cigarette devant lui, Max, à l'image de l'enfant évoqué dans l'extrait ci-dessous du *Festin Nu*, ne pourra plus dissocier le réel du fantasme :

Tendre succion viscérale... L'enfant est aspiré dans un labyrinthe de machines à sous et de films pornographiques.¹⁵¹

151 William Burroughs, *Le Festin Nu*, *op.cit.*, p. 97.

Ce court passage du roman de William Burroughs entre parfaitement en relation avec la problématique de *Vidéodrome* puisque le héros du film cherche de nouveaux programmes pornographiques pour les diffuser sur le câble. Le lien entre mercantilisme et pornographie, évoqué à travers la machine à sous du roman de Burroughs, est ici évident. Mais le réalisateur de *La Mouche* s'intéresse avant tout à l'impact de ce type d'images sur le public qui les regarde. Selon Serge Grünberg, jamais une œuvre d'art n'avait montré avec une telle force et une telle finesse, ce qu'est devenue la sphère privée dans la civilisation postindustrielle ¹⁵². Cronenberg a même déclaré un jour qu'il avait tenté d'imaginer ce qui se passe quand un homme rentre seul chez lui un soir et met une cassette pornographique dans son magnétoscope. Cette interrogation est métaphorisée par l'image de la cassette pénétrante de *Vidéodrome*. A l'ère d'internet, on imagine aisément les nouvelles possibilités qui s'ouvriraient à Cronenberg pour traiter d'un tel sujet. En devenant auto-pénétrant et donc, en quelque sorte, hermaphrodite, comme Rose dans *Rage*, Max Renn s'insurge aussi contre la médiocrité et la banalité de l'érotisme et de la pornographie de masse. On le voit d'ailleurs critiquer, à plusieurs reprises, les programmes que certains producteurs essaient de lui vendre. La masturbation des geishas et les orgies romaines n'intéressent plus Max qui délaisse toutes ces images d'Épinal pour intégrer le monde pervers et sans limite de *Vidéodrome*. Son ouverture à des formes de sexualités plus extrêmes passe donc par l'ouverture de son propre corps. Néanmoins il serait réducteur de considérer le nouvel orifice de *Vidéodrome* comme une simple image métaphorique. Les ouvertures béantes de *Vidéodrome*, mais aussi d'*Existenz*, renvoient également aux questionnements de Paul B. Preciado sur la pénétrabilité des corps. Pour l'auteur de *Testo Junkie*, tout corps peut potentiellement devenir port d'insertion prosthétique, dildonique et cybernétique¹⁵³. Chez Cronenberg, le corps est une entité malléable que l'on transforme pour mieux

152 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 62.

153 Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, op.cit., p. 247.

en jouir. Le cinéaste rejoint ici les propres interrogations de James Graham Ballard qui, dans *La foire aux atrocités*, rendait déjà palpable ce fantasme de métamorphose des chairs. L'érotisation y était même intériorisée puisque le personnage de Travis se trouvait sexuellement excité par l'idée d'assimiler ses bronches perforées aux loggias hyperclimatisées de l'hôtel Hilton¹⁵⁴. Ballard est le créateur d'une pornographie technologique où le corps et la matière se confondent. Pour Denis Barron, auteur de *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira*, l'univers de *Crash* est un univers d'orifices marqué, saturé par la technologie routière, où l'orgasme côtoie l'accident automobile¹⁵⁵. Le cinéaste canadien perpétue cet imaginaire techno-pornographique, hérité de Ballard, dans l'ensemble de son œuvre. Cronenberg essaierait même, pour reprendre les analyses de Denis Barron, à extraire l'homme de l'organicité du corps pour une chair autre à la fois salvatrice et rédemptrice. Cette extraction permettrait la création d'un nouvel état, d'un espace inédit où le plaisir côtoierait la souffrance. La création des nouveaux orifices, évoquée précédemment, engendre la sacralisation d'une sexualité « autre »¹⁵⁶. La monstruosité est donc fortement érotisée comme l'atteste, dans *Le Festin Nu*, l'excitation des personnages de Bill Lee et de Joan Frost au contact de la chair frémissante de la machine à écrire organique. Les personnages du film de Cronenberg plongent leurs mains à l'intérieur de l'objet devenue créature. Ils le pénètrent de la même manière que le cordon du pod pénètre les personnages d'*Existenz*. Excités par leur contact avec cette « nouvelle chair », Bill et Joan commenceront à s'embrasser langoureusement avant d'être rejoint par la machine à écrire désormais transformée en une étrange créature pourvue d'un pénis disproportionné et d'un anus. Cet objet sexuel, à la fois pénétré et pénétrant, devient le symbole de l'homosexualité refoulée du personnage. Cronenberg est donc le créateur de véritable *sex-toys* organiques. Il ne s'agit plus de remplacer la peau humaine par un quelconque substitut plastique

154 James Graham Ballard, *La foire aux atrocités*, *op.cit.*, p. 29.

155 Denis Barron, *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira*, *op.cit.*, p. 40.

156 *Ibid.*, p. 41.

mais de créer, à partir de substances organiques, de nouveaux morceaux de corps qui pourront, ou non, se greffer à notre propre enveloppe charnelle. Si le Pod d'*Existenz* devient un prolongement du corps humain, la machine à écrire du *Festin Nu* se présente comme une sorte de jouet sexuel vivant. Cronenberg a bel et bien donné vie à une nouvelle forme de pornographie. Ce n'est pas tant le corps monstrueux qui est au centre de la représentation que les possibilités infinies de le métamorphoser afin d'en faire à la fois un objet d'attirance et de répulsion.



La chair frémissante de la machine à écrire (image 1) avant sa transformation en objet sexué (image 2)

On trouvait déjà dans *Le Festin Nu* de William Burroughs, cette même fantasmagorie, les corps pouvant se modifier inlassablement et créer eux-mêmes leurs propres orifices :

A présent, je suis quelquefois obligé d'introduire mon sexe sous sa paupière gauche.¹⁵⁷

Burroughs ne présente pas seulement des corps ultra-pénétrables. Ils sont aussi en lambeaux, dans un état de décomposition avancée qui ne peut que rappeler la métamorphose finale de Seth Brundle dans *La Mouche* :

¹⁵⁷ William Burroughs, *Le Festin Nu*, *op.cit.*, p. 93.

Quand vint la première infection sérieuse, le thermomètre en ébullition cracha une balle de mercure qui transperça le crâne de l'infirmière et elle tomba morte avec un cri enroué. Le médecin évalua le danger d'un seul coup d'œil et fit verrouiller les portes d'acier de la dernière chance. Il ordonna l'éviction immédiate du lit embrasé et de son occupant.

- Il est assez pourri pour fabriquer sa propre pénicilline.¹⁵⁸

Dans *Les garçons sauvages*, le célèbre auteur de la *beat generation* évoquait également les possibilités infinies de ces corps à la fois fuyants et modelables :

Le corps tremble, frémit et il modèle les fesses puis la bite tout en caressant l'appareil génital sortant du clair de lune puis du rose et finalement la bouche rouge haletante et entrouverte bite et couilles surgissant de la brume lunaire un garçon pâle et blond éjaculant et des cuisses des fesses et une jeune peau...¹⁵⁹

L'image de « l'appareil génital sortant du clair de lune » ne peut qu'évoquer le phallus anal de Rose dans *Rage*. Cet imaginaire de la difformité physique, propre aux deux auteurs, fait écho aux réflexions d'Aurélié Martinez qui, dans *Images du corps monstrueux*, évoquait la fascination du public pour tout ce qui a trait aux difformités génitales :

Le difforme a longtemps été photographié et l'hermaphrodisme a ouvert les yeux fascinés du public sur les déformations du pénis et autres parties de l'appareil génital. On s'est régalé à partir des déformations de « la fissure isétrale » ou de la place des testicules par exemple.¹⁶⁰

158 *Ibid.*, p. 93.

159 William Burroughs, *Les garçons sauvages* (1971), Paris, 10/18, 2003, p. 218.

160 Aurélié Martinez, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 83.

Ces aberrations physiques, notamment sexuelles, sont au cœur de l'œuvre cronenbergienne, comme l'atteste l'exemple de l'utérus trifide le l'héroïne de *Faux-Semblants*. C'est l'exploration de ce sexe monstrueux qui sera d'ailleurs l'une des causes de la folie de Beverly Mantle qui ira jusqu'à créer, comme on a pu le voir précédemment, des instruments chirurgicaux pour mutantes. Dans *Le Festin Nu*, c'est l'objet qui devient corps. Les machine à écrire se métamorphosent en cafard et participent à ce fantasme d'incarnation entrevu dans *Vidéodrome* et perpétré par *Existenz*. La machine organique a fini par contaminer le corps mais aussi par le métamorphoser, à son tour, en objet. Ce contact sensuel entre l'homme et la machine permet à Cronenberg d'approfondir les travaux de Ballard qui, dans *La foire aux atrocités*, faisait de la carrosserie d'une voiture un corps hautement désirable :

Les deux sujets avaient acquis ces modèles et s'étaient adonnés à des fantasmes sexuels étroitement liés aux moulures du coffre . Tous deux préféraient que l'automobile soit placée sur une rampe inclinée vers le bas.¹⁶¹

La voiture devient un modèle de photos ou de films pornographiques que l'on oblige à prendre toutes sortes de poses. Avec *Crash*, Cronenberg rejoindra les interrogations de Ballard autour du caractère foncièrement érotique de la machine.

-Porno-technologie

Cette obsession de Ballard pour la tôle froissée, que les différents protagonistes de l'adaptation filmique de *Crash* prennent plaisir à toucher dès qu'ils se trouvent face à une voiture détruite, est symptomatique de ce désir totalement cronenbergien de faire corps avec la matière.

161 James Graham Ballard, *La foire aux atrocités*, *op.cit.*, p. 175.

Cette "Nouvelle Chair" qui obsède tant le cinéaste est peut être simplement matérielle, les tentations mécanophiles de plusieurs de ses personnages venant, en quelque sorte, infirmer cette hypothèse. Dans *Crash*, ce n'est plus le corps qui est désirable mais l'objet technique. Sans accident de voiture, il n'y aurait d'ailleurs pas de rapports sexuels comme le prouvent les propos de Ballard qui, dans la préface de *Crash !*, affirme que son œuvre doit être considérée comme le premier roman pornographique fondé sur la technologie :

Pouvons-nous voir dans l'accident de voiture le présage sinistre d'un mariage de cauchemar entre le sexe et la technologie ? Cette dernière va-t-elle fournir des moyens jusqu'ici inimaginables d'explorer notre propre psychopathologie ? Cette fixation nouvelle pour nos névroses peut-elle en quelque manière nous être bénéfique.¹⁶²

Le roman de Ballard aurait donc une visée cathartique puisqu'il permettrait aux lecteurs de comprendre et d'analyser ses pulsions les plus inavouables. *Crash*, que l'on songe au texte ou au film, met en scène, à travers l'utilisation érotique de l'objet, notre propre désir de métamorphose. Les possibilités sexuelles du corps se trouvent alors décuplées sans que l'on interroge, pour reprendre les propos tenus par Paul-Marie Battestini, dans *Pensée d'un corps, pensée d'une peau ... Crash de David Cronenberg*, l'idée même d'une possible transgression :

Il paraît en effet difficile de souscrire dès maintenant, et sans autre explication, à l'hypothèse d'une célébration dionysiaque du corps, de son caractère érotique, procédant de la transgression fondamentale, absolument nécessaire, de diverses prescriptions religieuses, dans l'œuvre du cinéaste canadien, *a fortiori* dans *Crash*. Car la perversion ne repose pas ici sur le maintien d'un système de référence normatif (garant d'une certaine norme), précisément à "transgresser". Elle est au contraire "naturelle", "référentielle". Aucune autorité morale, ou

162 James Graham Ballard, *Crash !*, *op.cit.*, p. 13.

sociale ne condamne le comportement outrancier des personnages du film ; pas même ceux-ci ne manifestent la moindre réticence quant à l'accomplissement de leurs différents actes.¹⁶³

Cronenberg , avec *Crash*, a créé une nouvelle forme de religiosité sexuelle. La morale n'existant plus au sein d'un monde où, pour paraphraser Nietzsche, Dieu serait mort ; les personnages cronenbergiens utilisent les supports les plus improbables (carcasses de voiture, prothèses orthopédiques) pour assouvir leurs fantasmes. Cette transformation de l'objet en corps désirable se retrouve dans *Vidéodrome* avec l'image de la télé qui embrasse puis absorbe le visage de Max Renn. Selon Linda Williams, auteur de *Screening sex : une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, il y a , dans le film de Cronenberg, une véritable fusion entre les corps présents d'un côté et de l'autre de l'écran¹⁶⁴. Si Max reste le même, Nicki, déjà réduite d'un point de vue diégétique au rang de simple image fantasmagorique, finit par ne plus être qu'une bouche dévorante. Cette hybridation entre l'homme et la machine est figurée par l'image pixelisée de Nicki qui se matérialise pour intégrer l'intérieur d'un poste de télévision. Max fouettera le corps de la jeune femme à travers l'écran dans lequel elle se trouve. Par un habile jeu de champ-contre-champ, Cronenberg filme le poste de télévision comme s'il s'agissait d'un corps. Le visage de Nicki apparaît au dos du téléviseur et ne peut pas être vu par Max. Les décors orangeâtres dans lesquels évoluent les personnages sont ceux du programme vidéodrome. Max est devenu un bourreau de *snuff movies*. Il s'est tant imprégné du programme télévisuel qu'il en est devenu l'un des principaux constituants.

163 Paul-Marie Battestini, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau ... Crash de David Cronenberg, op.cit.*, p. 87.

164 Linda Williams, *Screening sex : une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Paris, Capricci, 2014, p. 190.



Deux occurrences de l'objet-image devenu corps dans *Vidéodrome*. Max fouette Nicki puis Masha à travers un écran de télévision.

Selon Julien Bétan, auteur d'*Extrême ! : quand le cinéma dépasse les bornes, Vidéodrome* dépeint avec justesse les modalités de la fascination qu'exerce le spectacle de la violence, de la répulsion à l'excitation sexuelle puisque Max Renn, littéralement happé par son téléviseur, est progressivement transformé physiquement par la technologie et finit de l'autre côté de l'objectif¹⁶⁵. Les fantasmes sexuels s'incarnent donc dans la structure même de la machine, créatrice et diffuseuse d'images dans *Vidéodrome* comme dans *Existenz*. Or, pour reprendre les propos tenus par Caroline Seck Langill, dans son article « Artéfacts cronenbergiens », il n'y a pas de nette distinction entre les accessoires et les acteurs qui interagissent avec eux dans *Vidéodrome* puisque Max devient machine lorsqu'il développe une fente dans son estomac qui ressort sous la forme d'une confluence prophétique de sa main reliée au corps par des conduits électroniques flexibles tissés par dessus la peau¹⁶⁶. De plus, on remarque que la télévision et la cassette-vidéo que le personnage s'introduit frémissent et respirent. Elles sont présentées comme des êtres vivants au même titre que la console de jeu d'*Existenz* où que la machine à écrire du *Festin Nu*. Cette symbiose entre l'homme

165 Julien Bétan, *Extrême ! : quand le cinéma dépasse les bornes, op.cit.*, p. 93.

166 Caroline Seck Langill, « Artéfacts cronenbergiens », dans *David Cronenberg : exposition virtuelle*, (http://cronenbergmuseum.tiff.net/science_m-fra.html).

et l'objet fortement présente dans *Vidéodrome* a grandement inspiré certains réalisateurs *cyberpunk* japonais. En 1989, avec *Testuo*, le cinéaste nippon Shinya Tsukamoto a présenté la fusion d'un homme avec du métal suite à un accident de voiture. Sur ce sujet, tenant autant de *Vidéodrome* que de *Crash*, Tsukamoto crée moins de nouveaux orifices de jouissances que de nouveaux substituts phalliques. On y voit, ainsi, lors d'une scène fantasmagique d'une grande brutalité visuelle, une mutante sodomiser un homme à l'aide d'une rallonge métallique greffée à son propre corps. Le héros du film, à l'image de Seth Brundle, dans *La Mouche*, verra, quant à lui, son appétit sexuel se décupler alors que s'accomplit progressivement sa transformation en une monstrueuse créature de chair et de métal. À la fin de *Testuo*, le personnage deviendra un immense aimant à détritits tandis que, chez Cronenberg, Brundlefly connaîtra une nouvelle mutation accidentelle qui le transformera en une créature innommable faite de métal et de chair.



L'homme-aimant de *Testuo* (Tsukamoto, 1989) et Brundlefly après sa mutation avec le telepod dans *La Mouche*

Dans *Vidéodrome*, comme dans *Testuo*, le corps et la machine ne font plus qu'un. On retrouve cette même idée dans *Existenz* puisque le corps devient l'écran de télévision sur lequel on branche la console de jeu. Cronenberg est l'investigateur d'une pornographie sans corps réel. Les

prothèses, les machines et les mutations organiques ont remplacé les organes génitaux. Dans aucun de ses films, le cinéaste ne montre d'ailleurs de véritables rapports sexuels. Il utilise énormément l'ellipse et filme des scènes de sexe comme quasiment n'importe quel réalisateur hollywoodien. La pénétration est évoquée mais jamais représentée. Ainsi, dans l'un des passages les plus sulfureux de *Maps to the Stars*, Julianne Moore demande à Robert Pattison s'il a envie de voir son trou et de la prendre par derrière. Le coït dans la voiture, quasiment un cliché chez Cronenberg, sera vite écourté. C'est le langage qui donne son seul attrait à la scène puisque Havana Segrand, l'actrice incarnée par Julianne Moore, veut également savoir si la petite-amie de son chauffeur a un aussi beau trou que le sien. Ce n'est pas tant l'objet qui est attirant que la manière dont on parle de lui. Les mots crus employés par Havana n'auraient même pas leur place dans un film X classique. Ils s'adressent, au contraire, à l'intellect du spectateur qui y retrouvera quelques résonances ballardiennes. Le dialogue de *Maps to the stars*, comme celui du couple Ballard dans *Crash*, est cru et évoque une forme très froide et quasiment chirurgicale de pornographie, également assez proche des écrits de Georges Bataille. Cronenberg partage d'ailleurs avec l'auteur d'*Histoire de l'œil*, une même fascination pour les corps meurtris et mutilés. Selon Estelle Bayon, auteur de *Le cinéma obscène*, Bataille considère que l'érotisme a à voir avec le morbide, et que l'excitation sexuelle, le désir érotique est proche de celui qui intègre l'érotisme au domaine de la violence, de la violation, de l'interdit ¹⁶⁷.

Ce lien entre plaisir et transgression imprègne autant les œuvres de Cronenberg que celles de Bataille même si l'auteur de *Vidéodrome* déréalise complètement la représentation de la sexualité. On peut donc montrer toutes sortes d'aberrations physiques et sexuelles, du moment qu'elles n'ont pas de lien avec de véritables organes génitaux. Le réalisateur de *La Mouche* transgresse, à la fois, les codes du cinéma traditionnel, qui ne doit pas montrer d'actes sexuels à l'écran, et ceux du

167 Estelle Bayon, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 52.

cinéma pornographique pour qui la pénétration anale comme vaginale est au centre de la représentation. Cronenberg n'est pas Catherine Breillat et même *Crash*, souvent présenté comme son film le plus sulfureux et le plus audacieux, a été expurgé de la pornographie du roman de Ballard. Finalement, c'est le léchage de la plaie de Gabrielle par James qui apparaît comme le seul passage authentiquement pornographique du film. C'est une scène de cunnilingus que le cinéaste semble avoir voulu filmer ici. Cronenberg utilise des corps mutilés, perforés ou modifiés pour mettre en scène ce que la décence et l'ordre moral réprouvent. Il déjoue habilement la censure tout en interrogeant de nouvelles formes de sexualité.

Pour Stephan Kraitsowits, l'adaptation du roman de Ballard par Cronenberg se présente comme une exploration esthétique de plus en plus osée d'alternatives à une sexualité hétérosexuelle socialement morne¹⁶⁸. En cela, Cronenberg rejoint les interrogations de son acolyte canadien Bruce Labruce qui, bien que tournant des films presque exclusivement pornographiques et expérimentaux, s'intéresse aussi aux nouvelles possibilités sexuelles de la chair. On pourra ainsi évoquer une pénétration anale avec un moignon dans *Hustler White* ou l'insertion d'un pénis à l'intérieur de plaies abdominales béantes dans *LA . Zombie*. Bien que l'homosexualité ne soit pas au centre des films les plus célèbres du cinéaste, excepté le cas de *M. Butterfly* et dans une moindre mesure de *Crash*, il est évident que la marginalité sexuelle est un pan important de son œuvre. Le cinéma de Cronenberg, souvent taxé de misogynie par certaines associations féministes canadiennes, est donc profondément *queer*. D'ailleurs, comme a pu le faire remarquer Serge Grünberg, dans son ouvrage sur David Cronenberg, le cinéaste canadien a réalisé, au début des années 70 avec *Stereo et Crimes of the future*, des œuvres au contenu homosexuel assez provocateur¹⁶⁹. Dans *Crimes of the the future*, il est question d'une terrible épidémie ayant provoqué la disparition de toutes les femmes

168 Stephan Kraitsowits, *J.G Ballard, inventer la réalité, op.cit.*, p. 163.

169 Serge Grünberg, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p. 125.

sexuellement matures. Mais ce virus a aussi contaminé certains hommes notamment l'un des patients d'un étrange centre pour la peau dont les oreilles sécrètent un épais liquide blanc. Ce personnage anonyme est victimes des assauts de deux infirmiers brutaux qui lui peignent les ongles en rouge. Il n'est pas considéré comme un homme mais comme une créature par Adrian Tripod, le directeur des lieux, un jeune homme au physique androgyne incarné par l'acteur homosexuel Ronald Mlodzik, déjà vu dans *Stereo*. Dans l'une des scènes les plus troubles du film, Adrian étreint et embrasse les lèvres ensanglantées du patient mort. Il évoque, par la suite, le caractère désirable des liquides pathologiques provenant de différents épisodes de sécrétions et d'hémorragies.

Bien que la forme non-narrative et tout en voix-*off* du film tranche avec une majeure partie de la production cronenbergienne, *Crimes of the future* traite, comme *Vidéodrome* et *Existenz*, des possibilités de recréer mais aussi d'altérer son corps pour en faire un objet désirable. La création de nouveaux orifices permet donc aux personnages cronenbergiens de s'accaparer les rôles sexuels qu'ils désirent. Si la question du genre est abordée, à travers les mutations corporelles des différents protagonistes, la représentation des corps et de la sexualité ne se borne pas à cette seule thématique. À travers l'érotisation des corps mutilés et mécanisés, le cinéaste aborde, sans tabou ni pruderie, certains types de paraphilies.

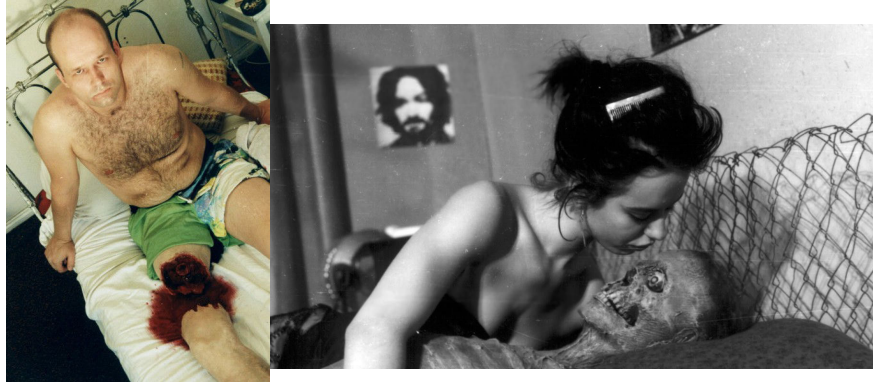
Dans *Crash*, les prothèses de Gabrielle la métamorphosent en une sorte de poupée mécanique que n'aurait pas reniée Hans Bellmer. Comme les poupées disloquées du sculpteur surréaliste, le personnage interprété par Rosana Arquette est toujours disposé à subir de nouveaux sévices. Elle écarte les cuisses, cambre les reins, se penche afin d'exhiber fièrement la cicatrice dissimulée derrière ses bas- résilles. Archétype, comme on a pu le voir précédemment, de la femme-objet, elle devient une sorte d'automate au mécanisme particulièrement complexe lors d'une scène de coït plus grotesque que sulfureuse. James Ballard peinera à écarter les jambes de Gabrielle.

Prises dans leur étau de métal, elles sont à la fois un objet d'excitation et une épreuve à surmonter afin d'arriver à l'orgasme. Cronenberg s'intéresse, à travers ce film, à l'abasiophilie, soit l'attrance sexuelle envers les personnes à mobilité réduite spécialement celles utilisant des matériels orthopédiques. C'est autant le corps décharné et abîmé que les prothèses qui l'aident à se mouvoir qui sont sources d'excitation pour le personnage de Ballard. L'orgasme, dans *Crash*, ne peut être atteint que si l'on se concentre sur les parties d'un corps mutilé ou mécanisé. Dans le roman de Ballard, James décrit, avec une précision d'entomologiste, les photographies d'organes sexuels mutilés récupérées par Vaughan. Il cherche, à travers cette chair atrophiée, de nouveaux supports fantasmatiques :

Des photos de verges mutilés, de vulves entaillées et de testicules écrasés défilaient sous mes yeux à la lueur crue du néon pendant que Vaughan, qui avait rejoint le pompiste derrière notre voiture, lui glissait quelques insinuations gaillardes. Plusieurs de ces documents étaient complétés par une reproduction en gros plan de l'élément, mécanique ou ornemental, qui avait causé la blessure. La photo d'une verge fourchée s'accompagnait d'un encart représentant un frein à main.¹⁷⁰

On retrouve cette même idée dans *Schramm* du réalisateur *underground* allemand Jörg Buttgerit. Le héros du film, un tueur en série, imagine qu'une prothèse a remplacé l'une de ses jambes. Il s'enfonce alors dans une rêverie erotico-morbide où les mutilations sexuelles, réelles ou fantasmées, sont autant objets de désir que de répulsion. Il y a quelque chose de profondément Ballardien dans cette représentation fétichiste du corps. Comme Cronenberg, Buttgerit explore les limites du corps et de la sexualité. Il est également l'auteur du diptyque *Nekromantic*, films dans lesquels les corps en décomposition sont considérés comme de véritables partenaires sexuels.

170 James Graham Ballard, *Crash !, op.cit.*, p. 209.



Le corps mutilé objet de fantasme dans *Schramm* (1993) et la pulsion nécrophile dans *Nekromantic* (1987)

Même si Cronenberg ne se montre pas aussi radical, les accidentés de *Crash*, avec leurs corps meurtris, renvoient à un tout un imaginaire de la nécrophilie. Ce caractère tératologique, quasiment tératophilique, de l'œuvre cronenbergienne explique la multiplication de créatures monstrueuses et difformes présentées comme autant d'objets de désirs.

- Nouveaux corps, nouvelles sexualités

Cronenberg bouscule les concepts quelque peu usés du beau et du laid. Il rejette les canons de la beauté traditionnelle pour s'intéresser à des êtres aux physiques atypiques. Or cette fascination pour la laid (ou plutôt l'anormal), que l'on retrouve chez des artistes aussi différents que Cronenberg, Bacon ou encore Robert Gligorov, répond, comme a pu le démontrer Paul Ardenne, dans son article « Irrévérence et dégradation : une mise en perspective culturelle », à un besoin de rapporter l'être humain à son statut "viandeux" :

La viande bientôt abonde dans la culture occidentale, toutes formes d'expressions confondues. Citons les pièces de boucherie qui saturent le décor des performances viennoises et françaises des années 1960 ou, à peine plus tard, le théâtre d'un Pierre Guyorat (*Grand Bond en Avant*). Encore maints tableaux de Francis Bacon scénographiant le corps humain mixte, à la fois représenté tel quel (le nu, la peau) et ouvert , comme surpris à l'abattoir (vues de l'intérieur, os et viscères). Plus, sur le tard, la robe de viande conçue par la Canadienne Jana Sterback , les sculptures de John Isaacs, la *Jacket* de Robert Gligorov , une veste de viande que cet artiste bulgare va laisser pourrir sur lui, deux mois durant, tandis qu'il cesse de concert de se laver et de se raser.¹⁷¹

Les créatures sanguinolentes du *Festin Nu* et de *Vidéodrome* (la machine à écrire utérine que les personnages pénètrent de leurs mains dans le premier, la cassette-vidéo de chair que Max s'enfonce dans l'abdomen dans le second) participent à cet imaginaire érotique de la réification. En se débarrassant de ses attributs extérieurs (vêtements, maquillage, poils et même peau, si l'on songe au cas de Seth Brundle dans *La Mouche*) , le corps gagne en sensualité. Il devient même un objet masturbatoire ; la peau mutilée, dépecée et suintante donnant la possibilité aux personnages cronenbergiens d'avoir accès à de nouvelles sensations. Dans *La Mouche*, Seth Brundle, en devenant Brundlefly, prend conscience des innombrables possibilités sexuelles que lui offre sa métamorphose. Le personnage, pour reprendre les propos tenus par Eric Dufour, dans *Le cinéma d'horreur et ses figures*, range religieusement tous les morceaux de son apparence humaine dans l'armoire à glace, à titre de vestiges d'une humanité qui disparaît petit à petit¹⁷². En perdant progressivement son apparence d'être humain, le héros du film de Cronenberg développe des facultés sensorielles (et sensuelles) insoupçonnées. Cronenberg traite, à travers la problématique du corps monstrueux, du thème de la masturbation qui, comme l'ont démontré Pierre Humbert et Jérôme Palazzolo, dans leur *Petite histoire de la masturbation*, a très longtemps été tabou :

171 Paul Ardenne, « Irrévérence et dégradation : une mise en perspective culturelle », art.cité.

172 Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op.cit., p. 143.

Tout était dit : le passage à la vie adulte imposait l'arrêt de la masturbation, et ceci n'était possible que si l'adolescent avait été capable d'abandonner le plaisir solitaire pour rechercher le sexe dans une relation à deux. Lorsque les rapports Kinsey furent publiés en 1948 et 1953, on en était là, la masturbation était taboue chez l'adulte.¹⁷³

Les héros cronenbergiens, dépossédés de leurs oripeaux, vivent des expériences érotiques beaucoup plus intenses. La sensibilité tactile est décuplée par les écorchures, excroissances et autres cicatrices qui marquent leurs peaux. Si, chez Cronenberg, le corps n'a pas toujours besoin d'être altéré pour être érogène, les modifications qu'il subit le rendent toujours davantage attirant aux yeux des autres. Dans *Crash*, le tatouage prophétique de Vaughan permet ainsi la réalisation d'un fantasme homosexuel puisque, une fois tatoué, le jeune homme deviendra, au même titre que Gabrielle, le partenaire sexuel de James. On trouve une autre occurrence du corps tatoué dans *Les Promesses de l'ombre* lorsque le personnage de Nikolai, interprété par Viggo Mortensen, s'exhibe quasiment nu face à des mafieux qui s'apprête à l'adouber. Cette scène, dans laquelle Nikolai laisse ses parents se faire insulter avant d'affirmer qu'il ne suivra pas d'autre code que celui de la mafia, s'apparente presque à une scène d'humiliation sexuelle. Bien que l'homosexualité ne soit jamais abordée de manière frontale dans *Les Promesses de l'ombre*, elle apparaît, par intermittences, notamment lors de cette scène qui évoque, par certains égards, les prémices d'une vidéo *gay SM*.

Dans la pornographie homosexuelle à tendance BDSM, les scènes de groupe sont légion. Un homme, souvent assez jeune, subit les brimades et les insultes d'un groupe d'hommes plus âgés qui abusent de lui sexuellement tout en lui infligeant divers sévices corporels. Si le corps du soumis est exposé dans toutes ses dimensions, intérieures comme extérieures, celui des dominateurs, la plupart du temps réduit à leur seul phallus, est partiellement réifié. Dans *Les Promesses de l'ombre*, le corps de Nikolai est le seul à être entièrement exposé aux yeux du spectateur, tout au long du

¹⁷³ Pierre Humbert et Jérôme Palazzolo, *Petite histoire de la masturbation*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 72.

film, notamment lors de la scène ultra-violente du combat dans le sauna. Ce sont donc les tatouages qui rendent le personnage désirable, au même titre que les prothèses de Gabrielle dans *Crash*. La scarification, au sens large de son acception, participe, comme l'a fait remarquer Gaëtan Brulotte, dans *Œuvre de chair : figures du discours érotique*, d'un fantasme de réification extrême. Que l'on songe à O, marquée au fer rouge par sir Stephen dans l' *Histoire d'O* de Pauline Réage ou aux innombrables figures de martyrs sadiens, le marquage engendre la déshumanisation :

Tout aussi douloureusement, la mutilation intégrera à son registre les marques (souvent provoquées) de plaies hideuses, le grimage disgracieux de la maladie, de la déchéance physique, des tares et de la monstruosité. La mutilation apparaît alors bien comme une façon de figurer la mort dans le corps. À travers un tel poinçon définitif et ineffaçable un rêve de fixité et d'éternité se réalise : on dote la marque de sa plus longue durée, car la scarification et les mutilations sont les plus viagères des marques. Le libertin sadien les utilise comme signe destructif-appropriatif.¹⁷⁴

Certains personnages cronenbergiens, notamment ceux de *Crash*, sont dénués d'une quelconque psychologie, ils s'apparentent à ses figures d'hommes et de femmes-objets que l'on retrouve dans le genre pornographique. Leur absence de caractéristiques psychologiques ne les empêche pas d'avoir des désirs, bien que ceux-ci ne soient jamais sujet à débat. La plupart de ces êtres, sans qu'ils puissent se l'expliquer, projettent leurs fantasmes sur des corps modifiés. C'est, sans doute, pour cette raison que Gallimard dans *M. Butterfly* s'éprend de John Lone. Le travestissement a remplacé les prothèses et les tatouages et a permis la réalisation inconsciente d'un fantasme homosexuel puisque Gallimard est persuadé, même après avoir fait l'amour avec John, que celui-ci est une femme. Cronenberg ne présente jamais son héros comme un homosexuel refoulé. Il en fait la victime d'une supercherie qui défie toute forme de rationalité. Or, pour le cinéaste, le

174 Gaëtan Brulotte, *Œuvre de chair : figures du discours érotique*, Québec, Presses Université Laval, 2004, p. 225.

caractère impossible de la situation ne la rend pas nécessairement "impossible" . Dans ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg était notamment revenu sur les critiques émises à l'encontre de son film :

Ah oui ? Ça me fait plaisir, car en fait, la plupart des critiques qui m'ont été faites sur le film, venait d'hétéros qui disaient : « Comment est-il possible qu'il n'est pas su ? Comment est-ce possible qu'il ait baisé cette créature ? C'est impossible. » A quoi je répondais : « Si vous croyez cela impossible, c'est que vous n'y comprenez rien ! » Bien sûr que c'est possible et bien sûr que le vrai diplomate était peut-être un homosexuel refoulé qui avait besoin de ce fantasme pour exprimer cette homosexualité, mais nous sommes déjà très loin du fait-divers : c'est un film, d'après une pièce de théâtre inspirée par le fait-divers. J'ai également déclaré : « Je trouve intéressant que vous soyez tellement certains de tous ces trucs mécaniques, parce que moi, je ne les trouve pas évidents. Et dans ce cas, vous dépendez des expériences sexuelles de la personne à qui vous parlez, et il est un peu difficile de leur dire qu'ils devraient expérimenter deux ou trois choses qui leur sont inconnues afin de comprendre qu'une telle supercherie, surtout lorsqu'il s'agit d'une supercherie mutuellement acceptée, est tout à fait possible.¹⁷⁵

Comme a pu le faire remarquer Reynold Humphries, dans son article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg » le scénario de *M. Butterfly*, si l'on adapte une logique biologique ou une logique référentielle, semble complètement invraisemblable¹⁷⁶. En effet, il est toujours possible de distinguer un homme d'une femme et une image, sauf quand elle est truquée, ne renvoie à rien d'autre qu'à ce qu'elle représente. C'est le déguisement de John qui rend possible ici, du moins sur le plan symbolique, sa propre mutation. Ce sont, au final, les fantasmes de Gallimard qui permettent la métamorphose complète de John en Madame Butterfly. *M. Butterfly* métaphorise les corps monstrueusement érotiques des autres films de Cronenberg. Il n'est d'ailleurs

175 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 135.

176 Reynold Humphries, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », art.cité.

pas anodin que le M. du titre ne renvoie pas, comme a pu le démontrer Theresa De Lauretis, dans son ouvrage *Théorie queer et culture populaire : De Foucault à Cronenberg*, à une identité sexuelle définie :

M. Butterfly où le M. ne peut signifier ni Madame, ni Monsieur ni même Ms. Même pour ceux qui ignorent que M. renvoie à Monsieur en français, il y a là déjà quelque chose de troublant, quelque chose qui sonne faux dans le titre. Ce quelque chose, qui se révélera être dans le film un trouble par rapport au genre, est l'une des multiples raisons qui font que le remaniement de l'histoire de Butterfly jettera le trouble, en ironisant, en déconstruisant et en se réappropriant ultimement le récit dominant.¹⁷⁷

La métamorphose n'est pas seulement physique, elle est également onomastique. John perd son statut d'homme mais ne devient pas réellement une femme. Cronenberg, à travers ce personnage à l'identité indéfinie, fait écho aux travaux des auteures américaines transgenres Kate Bornstein et Sandy Stone qui, dans leurs textes-manifestes, prônent la déconstruction des genres et la reconnaissance de leur fluidité. Dans son roman *Nearly Roadkill*, paru en 1996 et coécrit avec Caitlin Sullivan, Kate Bornstein joue d'une manière encore plus marquée que Cronenberg avec le régime pronominal puisque, comme a pu le faire remarquer Sam Bourcier, dans *Queer Zones 3*, « ze » y remplace « he » et « she » tandis que « hir » y combine « his » et « her »¹⁷⁸. À la fin de *M. Butterfly*, Gallimard, qui peine désormais à rester "homme", se travestira aussi en femme afin de jouer, à son tour, la Butterfly de Puccini. On verra son visage, exagérément maquillé, à travers un petit miroir de poche. Par une série de plan très brefs et d'inserts, présentant la perruque, puis le visage et enfin le rouge à lèvres du personnage, Cronenberg laisse voir un nouvel exemple de transformation physique, certes plus traditionnelle (puisqu'il s'agit de travestissement) mais tout

177 Theresa De Lauretis, *Théorie queer et culture populaire : De Foucault à Cronenberg*, Paris, éditions La Dispute, 2009, p. 141.

178 Sam Bourcier, *Queer zones 3*, Paris, éditions Amsterdam, 2011, p. 209.

aussi révélatrice d'un désir immodéré d'être "autre". C'est en devenant femme, et en se suicidant sur scène, que Gallimard pourra conjurer le sort en perdant tout ce qui a trait à sa masculinité. Acclamé comme une diva par les pensionnaires de la prison où se joue le spectacle, Gallimard se tranchera la gorge dans un dernier acte tragique que tout le monde pensera factice. Les plans rapprochés sur le corps ensanglanté du personnage que l'un des gardiens, également dans l'illusion, met du temps à venir voir, est symptomatique de ce fantasme de déplacement des apparences (et donc des corps) sur lequel s'est construit toute la narration du film. Cette séquence finale, à la fois grotesque et sublime, répète pour reprendre les propos de Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, le geste de Narcisse qui voulut se fondre avec son propre reflet¹⁷⁹. Gallimard ne pourra pas, contrairement à Song Liling, changer de peau et devenir autre. Son fantasme irréalisable se soldera par la mort. En changeant de genre, même symboliquement, le personnage ne pourra vaincre la menace homosexuelle. Le film de Cronenberg, loin d'être schématique dans sa manière de représenter le genre et la sexualité, fait écho aux interrogations de Judith Butler qui, dans *Ces corps qui comptent- De la matérialité et des limites discursives du sexe*, évoquait l'idée mensongère selon laquelle le travestissement serait intrinsèquement lié à l'homosexualité :

Non seulement de très nombreux acteurs travestis [*drag performers*] sont hétérosexuels, mais ce serait une erreur de penser que l'homosexualité trouverait sa meilleure explication dans la performativité qu'est le travestissement.¹⁸⁰

Il ne faut également pas oublier que, dans *M.Butterfly*, Gallimard est tombé amoureux d'une femme et non d'un homme qu'il savait travesti en femme. En cela, la scène finale du film,

179 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : La beauté du chaos, op.cit.*, p. 167.

180 Judith Butler, *Ces corps qui comptent- De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, éditions Amsterdam, 2009, p. 238.

présentant le suicide de Gallimard grimé en Madame Butterfly , illustre parfaitement la thèse de Judith Butler qui, dans *Ces corps qui comptent-De la matérialité et des limites discursives du sexe*, était également revenue sur cette peur pathologique d'une homosexualité contaminante :

Bien que les formes de la sexualité ne déterminent pas le genre de façon unilatérale, il est néanmoins essentiel de maintenir un lien entre la sexualité et le genre, qui ne soit ni causal ni réducteur. Précisément parce que l'homophobie opère souvent à travers l'attribution aux homosexuels, d'un genre détérioré, raté ou abject dans quelque autre sens, comme on le voit dans l'usage de qualifier les hommes gays de « féminins » ou les lesbiennes de « masculines », et parce que la terreur homophobe suscitée par l'idée d'accomplir des actes homosexuels, lorsqu'elle existe, est souvent en même temps l'angoisse de perdre son genre « ne plus être un vrai homme » ou « une vraie femme », il est crucial de préserver un appareil théorique capable de rendre compte de la façon dont la sexualité est régulée à travers le contrôle et l'humiliation du genre.¹⁸¹

Gallimard, en devenant symboliquement une femme, ferait preuve, vis-à-vis de lui-même, d'homophobie. Il mettrait sur le même plan le genre et la sexualité. Si cette interprétation reste hypothétique, elle interroge cependant cette fausse idée d'un lien intrinsèque entre genre et sexualité. Cette donnée permet donc de repenser le film du cinéaste que l'on ne peut réduire à la thématique de l'homosexualité refoulée. Il ne fait nul doute que le film de Cronenberg a beaucoup souffert de la comparaison avec *The Crying Game* et *Adieu à ma concubine*, deux films traitant, de manière plus prosaïque, de travestissement et d'homosexualité :

Je crois me souvenir que j'ai eu trois numéros un au box-office, bien que je n'en sois pas certain à cent pour cent ; je devrais vérifier, ce n'est pas une chose qui m'obsède. Tout dépend beaucoup des autres films qui sortent en même temps. J'ai donc eu beaucoup de chance et pas mal de déceptions, surtout quand les dates de

181 *Ibid.*, p. 240.

sorties n'étaient pas adaptées au film. Je crois que *Adieu ma concubine*, dont le sujet était un couple homosexuel à l'Opéra de Pékin, est sorti en même temps- c'est incroyable ! Combien de films sur ce genre de sujets sortent en dix ans ? Donc, ces deux films- et ils ont souvent eu droit à un article en commun- plus un troisième sortent en même temps que *M.Butterfly*, qui était le dernier de la liste. C'est quand même étrange, car ma façon d'aborder le sujet n'avait rien à voir avec les deux autres, mais les gens ne s'en sont pas aperçu, car la force de ces deux autres films consistait à traiter le sujet « gay » stricto sensu : des femmes déguisées en homme.¹⁸²



Le travestissement de Gallimard en Madame Butterfly ou l'impossibilité d'être Autre. La fragmentation du visage de Jeremy Irons, en série de plusieurs gros plans, fait écho au propre morcellement identitaire du personnage.

Pour Eric Dufour, *M. Butterfly* est le mystère d'un corps sexué qui est toujours autre que ce qu'il apparaît¹⁸³. Sa transformation évoque donc, dans une certaine mesure, les métamorphoses des créatures du *Festin Nu* qui ne disposent ni de genre ni de sexualité unique. Si la machine à écrire du film de Cronenberg est hermaphrodite, ce n'est pas le cas de Fadela qui retire littéralement sa peau afin de redevenir le docteur Benway. Le travestissement ne passe plus seulement par le changement d'apparence mais par la création d'un nouveau corps. Celui du *Festin Nu* apparaît comme une simple prothèse en caoutchouc facilement détachable. Benway enlève sa peau de la même manière que les héros de *Mission impossible* retirent leurs masques en latex. L'apparente

182 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 144-145.

183 Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op.cit., p. 141.

réalité de la chair n'étant qu'un leurre, la peau est devenue un artifice au même titre que les prothèses mécaniques de Gabrielle dans *Crash*. Si Serge Grünberg évoque l'image traditionnelle de la transition entre le stade larvaire et le stade imaginal, ce corps, dont on ne peut se défaire, est devenu un nouvel objet de jouissance au même titre que les machines organiques vues précédemment. Cronenberg, en proposant l'édification de nouveaux corps et de nouvelles peaux, renvoie aux questionnements de Colette Chiland, psychiatre controversée de la question trans, qui, dans son article « Transgression et identité sexuée », se demandait s'il était possible de transgresser la nature puisque celle-ci n'édicte pas de lois¹⁸⁴. Ainsi, pour Colette Chiland, les transsexuels ne transgresseraient pas les lois de la nature mais se heurteraient seulement à une impossibilité de changer de sexe biologique. Chez Cronenberg, cette impossibilité tend à s'estomper puisque certains personnages, à l'image de Rose dans *Rage* ou de Pikul dans *Existenz*, évoquent, par leurs multiples changements d'apparence, de nouveaux Tirésias. Le réalisateur de *Vidéodrome* va à l'encontre des discours pathologisants autour de la question du genre. Il dénonce les instances scientifiques et religieuses les plus austères pour qui refuser son genre de naissance équivaut à renier son corps mais aussi Dieu, le créateur. Les changements corporels permettent donc aux personnages cronenbergiens d'assouvir toutes sortes de fantasmes mais aussi d'accéder à de nouvelles identités au-delà de la problématique du genre biologique. Or si la transgression ne peut pas vraiment être perçue comme telle, c'est aussi parce que la création de nouveaux supports biologiques rend caduque l'idée même d'infraction. Ainsi, le pod d'*Existenz* est présenté comme un petit animal craintif alors qu'il pénètre à l'intérieur du corps des joueurs. Bien que l'on ne puisse pas parler de zoophilie, l'aspect organique de l'objet ainsi que le comportement ambigu d'Allegra à son égard, en font une entité plutôt trouble. On remarque également que c'est allongés sur un lit

184 Colette Chiland, « Transgression et identité sexuée », dans Jacques Bouhsira, Sylvie Dreyfus-Asséo, Marie-Claire Durieux et Claude Janin (dir.), *Transgression*, PUF, 2013, p. 13.

qu'Allegra et Pikul se connectent à existenz. La mise en scène de Cronenberg, lors de ses scènes de transition, est d'un grand classicisme. Dans une chambre aux teintes orangées, qui rappelle les décors de *Vidéodrome*, Pikul et Allegra, assis sur un lit, s'apprêtent à rentrer dans le monde d'existenz. Cadrés de face, en plan moyen, ils discutent des craintes de Pikul qui vient de se faire introduire le cordon du pod dans son bioport. Étrangement, les angoisses du personnage se sont décuplées après l'introduction du pod dans sa colonne vertébrale. Ce n'est plus la peur d'être pénétré qui domine mais celle d'avoir été pénétré par un organisme inconnue. Le game-pod d'*Existenz*, pour reprendre le glossaire de Serge Grünberge, est un animal produit par la fertilisation d'œufs d'amphibiens saturés d'ADN synthétique. Il ressemble à un rein et on le connecte au joueur en appuyant sur une protubérance qui ressemble à un téton. C'est un contact sensuel, pour ne pas dire sexuel, qui permet aux personnages de s'immerger dans la réalité virtuelle du jeu. Mais ce même jeu les fait également perdre le contrôle, notamment lorsque, une fois arrivés dans le monde d'existenz, Allegra et Pikul se jettent l'un sur l'autre. C'est le jeu qui contrôle leurs pulsions et leurs envies, qui est responsable de leur comportement et de leur changement. La créature participe donc, sur le plan symbolique, aux ébats fantasmés des deux personnages. Avec *Spider*, la mutation devient exclusivement fantasmatique puisque le héros du film imagine qu'une immonde prostituée a pris la place de sa mère. Afin de combattre son Œdipe, Dennis Clegg finit par tuer cette mère qu'il croyait déjà morte. Toutes les scènes du film présentant Yvonne, l'effrayante marâtre, sont absolument grotesques. Miranda Richardson surjoue un personnage stéréotypé qui ne peut provenir que de l'esprit malade d'un schizophrène. La vulgarité de la jeune femme ainsi que son goût pour l'exhibition en font un personnage de romans de gare à caractère pornographique. L'enfant, mais aussi l'adulte qu'est devenu Clegg, lutte contre ce qui constitue par la même occasion son fantasme. Cronenberg présente, dans une bonne partie de son film, le fantasme comme la réalité de son héros.

Le spectateur découvre, dès lors, en même temps que Clegg, que c'est bien lui qui a tué sa mère et qu'Yvonne n'a jamais existé. À partir de *Spider*, la sexualité présentée dans les films de David Cronenberg redevient beaucoup plus traditionnelle. Il n'est plus question de machines organiques ou de prothèses érotiques mais de rapports sexuels conventionnels. Or, bien que Cronenberg interroge toutes les formes de sexualité, il n'a jamais pour autant renié le modèle hétérosexuel classique. Dans *La Mouche*, la liaison entre Seth Brundle et Véronica n'a d'ailleurs rien d'original. Les personnages font l'amour normalement et il n'est jamais question de perversion sexuelle. Cependant, c'est en devenant monstrueux que Seth arrive enfin à explorer les limites de sa sexualité. Il se retrouve, alors, à arpenter les bars dans l'espoir de trouver des femmes qui voudraient coucher avec lui. Seth Brundle accepte son nouveau corps et cherche, à l'image des héros de *Crash*, à en jouir par tous les moyens. Il veut néanmoins que la femme qui partage sa couche fasse la même expérience que lui. La téléportation a permis au jeune scientifique de devenir une sorte de surhomme infatigable et sexuellement insatiable. Si Véronica a fait découvrir à Seth les plaisirs de la chair, elle ne peut désormais subvenir à ses besoins. En refusant la téléportation, qui aurait pu faire d'elle un être supérieur, notamment sur le plan sexuel, elle est appelée à perdre l'homme qu'elle aime. Comme dans *Vidéodrome*, la chair est ici un objet aussi attirant que répugnant. Lors de leur première nuit ensemble, Véronica dit à Seth, qui vient de se griffer le dos avec un circuit intégré, qu'elle a envie de le dévorer tout cru. Excitée par la peau légèrement altérée de son amant, elle ne pourra cependant faire l'expérience de la « nouvelle chair ». Même si la question de la sexualité n'est pas au centre de *La Mouche*, on y retrouve toujours cette même interrogation sur les notions de beau et de laid. Alors que les corps mutilés ou monstrueux de *Crash* ou encore du *Festin Nu* se présentent comme de potentiels objets de désirs, celui de Seth Brundle, comme a pu le démontrer David Cronenberg lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, n'est peut-être pas si laid :

Brundle présente en quelque sorte tout cela comme un avenir possible de l'humanité pendant un certain temps, et nous pensions : « Mon Dieu, il est tellement hideux ! » Il se leurre. Mais nous découvrons ensuite qu'il possède une force extraordinaire. Il possède certains pouvoirs et son intelligence a changé, mais c'est une véritable intelligence. Nous nous disons qu'il a peut-être raison. Peut-être n'est-il pas si laid. Peut-être est-il réellement devenu le surhomme futur. Voilà donc ce que j'en pense, ma façon de réagir quand vous abordez le thème de l'altérité, qui est toujours présent, j'en conviens.¹⁸⁵

C'est le regard de l'autre qui a le pouvoir de rendre désirable les corps. Véronica n'est pas déviante comme d'autres personnages cronenbergiens. Elle ne peut considérer un corps monstrueux comme un objet érotique. Ce questionnement sur le potentiel érotique d'un corps monstrueux se retrouve, dans la plupart des films de Cronenberg. Dans *Maps to the stars*, Jerome entretient une liaison avec Agatha, une jeune fille dont le corps a été partiellement brûlé suite à un incendie alors que dans *Faux-Semblants*, l'utérus trifide de Claire excite sexuellement mais aussi scientifiquement les frères Mantle. Ce n'est cependant pas seulement l'apparence qui rend le corps étrange et monstrueux. Dans *A dangerous method*, Sabina Spielrein souffre d'hystérie. La jeune femme, patiente du docteur Jung, tremble, hurle et distord sa mâchoire. Ses troubles psychologiques se répercutent sur son corps qui finit par perdre une partie de sa mobilité. Cronenberg filme Keira Knightley, lors de ces scènes d'hystérie, en légère contre-plongée. Le corps quasiment disloqué du personnage est au centre de la représentation au même titre que la bouche de Nicki dans *Vidéodrome* ou que la jambe de Gabrielle dans *Crash*. Si Sabina ne possède aucune anomalie physique, sa maladie mentale la rend inquiétante. En devenant la maîtresse de Jung, la jeune femme perd néanmoins cet aspect pour mieux assumer, à l'image de Claire Niveau dans *Faux-Semblants* et de Nicki dans *Vidéodrome*, son propre masochisme. En découvrant sa sexualité avec Jung, la jeune

185 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 99.

femme se débarrasse progressivement de son hystérie pour devenir, elle aussi, une brillante psychanalyste. Le jeu de miroir d' *A dangerous method* est d'autant plus troublant que le cinéaste s'intéresse, comme pour *M. Butterfly*, à des personnages ayant réellement existé. Le réalisateur de *Crash* occulte, dans ses deux films, la monstruosité physique pour présenter des corps qui, malgré leur apparente normalité, peuvent s'avérer tout aussi effrayants et excitants que les orifices artificiels du *Festin Nu* et d'*Existenz*.

Dans son article « Je est un autre », Georges Privet dit que *M. Butterfly* est une tragédie de la perception qui repose sur l'aveuglement d'un homme tombé amoureux d'une créature qui n'existe que dans son imagination¹⁸⁶. Le corps de *M. Butterfly* n'est pas très différent de celui de Sabina dans *A dangerous method*. Ils sont tous les deux transformés par le regard que l'on porte sur eux. Si John devient femme grâce à Gallimard, Sabina prend conscience de son potentiel intellectuel et se déleste de son hystérie au contact de Jung. Le cinéma cronenbergien est donc un perpétuel questionnement sur l'apparence, sur ce qui est ou doit être attirant, excitant ou révoltant. On n'y transgresse pas seulement l'ordre moral en y présentant des sexualités alternatives, on y explore aussi le corps dans toutes ses dimensions, extérieures comme intérieures.

186 Georges Privet, « Je est un autre », dans *24 Images*, Numéro 71, Février-Mars, 1994, p. 71.

II- Transgresser le corps

1-Représenter l'irreprésentable

1-1 L'exploration organique

-La libération du corps

Cronenberg n'a jamais cessé de sonder l'intériorité des êtres, que cette intériorité soit physique ou psychologique. Ancien étudiant en biologie, le cinéaste a gardé intact l'intérêt qu'il porte, depuis son premier film, au corps et à ses possibles mutations. C'est, d'ailleurs, pour cette raison que le cinéma gore, en plein effervescence au milieu des années soixante-dix a longtemps été son genre de prédilection. Dans ses *Entretiens avec Serge Grünberg*, le réalisateur de *Vidéodrome* était revenu sur ses débuts dans le gore avec *Frissons*, son premier film de genre, après les expérimentations de *Stereo* et de *Crimes of the future* :

Ce n'était pas vraiment un choix conscient. Il me paraissait tout naturel d'écrire une histoire de science fiction ; je peux théoriser là-dessus aujourd'hui, mais peut-être pas à l'époque. Je crois que le corps humain est le fait fondamental de l'existence. Pour moi, tout découle de cela : la philosophie, la religion. Tout vient du corps et de la mortalité de l'homme. Même dans mes premiers écrits, lorsque j'étais enfant, la mort et la conscience de la mort étaient très présentes. Il m'a donc paru tout à fait normal de traiter du corps et de ce qui lui arrive. Pour moi, inventer une fantasmagorie, créer des métaphores du corps et des choses qui se passent dans le corps, et faire que des parties internes du corps sortent du corps afin qu'on puisse les regarder et assumer tout cela. Ça me mène au genre de l'horreur organique, disons, qui n'était sans doute pas vraiment

reconnu alors, mais dans le contexte de ce que j'allais faire plus tard, je crois que tout devient assez évident. ¹⁸⁷

Frissons n'est pas un simple film d'horreur, avec son lot de scène ultra-violentes et d'effets sanguinolents ; c'est une exploration des possibilités du corps qui, délesté du poids de la conscience, gagne en force et en puissance. Ce n'est pas la mortalité, et le fait de se vider de ses organes (comme dans d'autres œuvres du cinéastes que nous évoquerons par la suite) qui est au centre du film mais le désir de devenir un surhomme au sens nietzschéen du terme. Tel Zarathoustra, dans le roman éponyme de Nietzsche, les personnages de *Frissons* sortent du cadre moral que la société et la religion leur a imposés pour jouir de la toute puissance de leurs corps. Même si, pour reprendre les propos tenus par Giorgio Colli, dans ses *Écrits sur Nietzsche*, nous pouvons affirmer que le surhomme nietzschéen est moins une doctrine qu'un mythe, il n'en demeure pas moins attaché à un idéal antireligieux¹⁸⁸. Or, si Dieu est mort, la notion de "Divin" n'est pas totalement absente de la pensée de Nietzsche puisque, l'homme, comme l'a judicieusement fait remarquer Jung, dans *Psychologie et religion*, aurait la possibilité d'être son propre Dieu :

Nietzsche n'était pas athée, mais *son Dieu était mort*. La conséquence de cette mort de Dieu fut que Nietzsche lui-même se dissocia en deux et qu'il se sentit obligé de personnifier l'autre partie de lui-même tantôt en "Zarathoustra" tantôt, à d'autres époques, en "Dionysos", le Dionysos démembré des Thraces. La tragédie de *Ainsi parlait Zarathoustra* est que, son Dieu étant mort, Nietzsche devint un Dieu lui-même et cela advint précisément parce qu'il n'était pas athée.¹⁸⁹

Cette volonté démiurgique nietzschéenne passe, dans *Frissons* mais aussi dans *Rage* et *La Mouche*, par la transformation des corps. La transgression de la morale et de l'éthique n'est possible

187 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 38.

188 Giorgio Colli, *Écrits sur Nietzsche*, Paris, éditions de l'éclat, 2017, p. 97.

189 Carl-Gustav Jung, *Psychologie et religion* (1937), Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 170.

que si le corps lui-même est "transgressé ". Dans *Frissons*, c'est une fois contaminés par le parasite que les corps se libèrent. Cronenberg, à travers l'exemple de Nicholas, seul personnage dont on suivra les mutations physiques, interroge l'incidence qu'un parasite peut avoir à la fois sur le corps et l'esprit d'un homme. Le processus de transformation est parfaitement gradué, ce qui permet au cinéaste d'éviter la surenchère inhérente au genre. Au départ, le personnage crache du sang. On le voit d'abord, de dos, surcadré par la porte de sa salle de bain et appuyé sur sa baignoire, en train de vomir. Le hors-champ nous laisse imaginer le pire alors que le plan suivant ne nous présente, en gros plan, qu'une simple tâche de sang. Dans la deuxième scène, par ailleurs assez humoristique, Nicholas ouvre sa fenêtre pour cracher du sang sur le parapluie d'une vieille femme qui pense qu'un oiseau vient de s'écraser. À cet instant, le spectateur découvre, au sol, le mystérieux parasite qui a infecté le jeune homme. Cette apparition d'un parasite, à mi-chemin entre le phallus et l'excrément, bien qu'elle soit risible, métaphorise l'une des thématiques majeures du cinéma cronenbergien : le lien entre *éros* et *thanatos*. L'excrément représente ce que le corps rejette. Il est donc, pour reprendre les analyses d'Alberto Eguier, dans *Le Cynisme pervers*, du côté de la mort :

J'attire l'attention principalement sur la nature "morte" des fèces, plus que sur l'odeur, le sale, comme on le pense d'habitude. En outre, l'homme primitif a dû s'apercevoir assez tôt de la nature inerte des excréments, ce qui les dispose à les éloigner de lui et à les jeter. Il les rejeta probablement à cause du sens symbolique qui s'en dégageait, avant de comprendre que les excréments pouvaient nuire à la santé- infections, contamination- chimique...¹⁹⁰

Les excréments "métaphoriques" ingurgités et recrachés par le personnage ont, de par leur forme, un caractère foncièrement contaminant or Cronenberg refuse de les considérer comme de simples bactéries. Il préfère les anthropomorphiser comme l'attestent les paroles de Nicholas qui

190 Alberto Eguier, *Le Cynisme pervers*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 25.

leur demande de sortir de son corps. Le personnage, dont le ventre, filmé en gros plans, bouge et gonfle, souhaite voir les organismes qui l'habitent. Le dégoût a laissé place à un désir scopique teinté d'onanisme. Le personnage est excité par ce qui sort de son corps. Le parasite ensanglanté est devenu un objet érotique au même titre que les excréments dans la pornographie scatophile. En ingurgitant et en régurgitant cet objet répugnant, les personnages de *Frissons* convoquent tout un imaginaire de la coprophagie que vient renforcer la forme du dit objet. Lorsque le parasite sort enfin de la bouche de Nicholas, il est filmé en gros plans, tel un substitut phallique dans une scène orale de film X. Ce n'est plus le corps, dans toute son "extériorité " qui est attirant mais ce qui en sort. La "pornographie" a contaminé le "gore" bien que ces deux genres, comme on a pu le voir précédemment, montrent ce qui est généralement caché dans les autres films.



Le phallus-excrément de *Frissons* ou le symbole de la contamination sexuelle.

Le scénario de *Frissons*, si l'on en occulte sa dimension critique, aurait pu être celui d'un film pornographique. Mais Cronenberg, en reprenant à son compte les théories de Wilhem Reich, libère la sexualité, et par son intermédiaire le corps, du carcan dans lequel la société l'a enfermée. Le sexe perd son statut d'interdit, de tabou pour devenir le centre névralgique d'un nouvel ordre.

Dans *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Eric Dufour explique ce passage de l'anormalité sexuelle à la création d'une nouvelle forme d'humanité :

C'est cet ordre qui va être mis à mal par un parasite qui, en investissant les corps, dérègle la sexualité et, partant, l'ordre social. C'est que, métamorphosés par les parasites, les gens se laissent aller à leurs envies immédiates- ce qui d'ailleurs permet de montrer ce qui ne s'inscrit pas dans les normes : lesbiennes, pédés, etc. Mais, surtout, ce dérèglement, qui apparaît au début n'être qu'un changement de degré et de nature (puisque'il se manifeste essentiellement dans un excès de sexualité), et qui surtout est complètement contingent, n'étant nullement prémédité, va non seulement bloquer le fonctionnement de la société, mais, altérant les comportements de chacun sans lesquels l'ordre social n'existe pas, dissoudre totalement cet ordre lui-même. Ce sont les images, à la fin où l'on voit les voitures partir de l'hôtel, pour aller faire éclater l'ordre partout ailleurs.¹⁹¹

Dans *Rage*, Cronenberg expose le corps de Marilyn Chambers, actrice de films X connue pour son rôle de victime de viol collectif dans *Derrière la porte verte*, classique du porno américain des années soixante-dix. Si, dans ses rôles traditionnels, Chambers exhibe son sexe ouvert, perpétuellement dans l'attente d'une nouvelle pénétration, dans *Rage*, les quelques plans, montrant la jeune femme nue, confèrent au film de Cronenberg, un aspect érotique qui évoque plus les œuvres de Jesus Franco ou de Jean Rollin que les productions pornographiques de l'époque. Rose, l'héroïne du film incarnée par Chambers, dévoile ses seins lors de brèves scènes d'auscultation à la clinique du docteur Keloïd. Au début du film, seule sa poitrine est mise en avant, sa blessure, que Cronenberg prend soin de ne pas montrer directement, est évoquée à travers plusieurs gros plans sur des tâches de sang qui s'écoulent tout au long de son bras. Comme dans *Frissons*, le cinéaste ne cherche pas à montrer directement la monstruosité de ses corps en mutation. Le suspense, propre au

191 Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op.cit., p. 158-159.

genre du film d'épouvante, empêche l'œuvre, bien moins violente et sanguinolente que ce que sa réputation laissait supposer, de rentrer directement dans la catégorie du "gore" où l'on a eu trop souvent tendance à l'enfermer. Cronenberg n'expose pas, de manière directe, l'intériorité des corps. Les premiers crimes de Rose sont filmés en plans moyens (le vieil homme de l'étable, Judith) de manière à ce que le spectateur n'aperçoive pas son "dard vampire". Les attaques sont brèves, le cinéaste, contrairement à bon nombre de réalisateurs issus du gore tels que Herschell Gordon Lewis, l'auteur de *2000 Maniacs*, ou encore Joe d'Amato, ne filme pas la longue agonie des victimes.

Cronenberg ne s'intéresse pas tant aux corps des victimes qu'à celui de son héroïne qui prend conscience, au fur et à mesure de l'avancée du film, de sa monstruosité tant physique que psychique puisque son dard fait d'elle une meurtrière avide de sang. L'intérieur du corps de Rose, bien qu'il soit au centre de l'intrigue du long-métrage, n'est pas un objet surexposé. Le spectateur le découvre progressivement même si sa première apparition, à travers un gros plan sur le trou percé dans le bras de Rose, apparaît comme un insert "pornographique". L'excroissance sur le bras de la jeune femme ressemble à un anus que Cronenberg filme de la même manière qu'il filmera, plus de vingt ans après, les orifices d'*Existenz*. Une excroissance, de forme phallique, sort alors de ce trou, de manière à figurer ce qui représente une forme de réappropriation des codes de la représentation pornographique traditionnelle. Ce n'est plus le pénis qui rentre dans le trou (qu'il soit vaginal ou anal) mais le trou qui éjecte le pénis. Bien que l'on ait évoqué précédemment, notamment à travers les analyses de Sam Bourcier, le caractère foncièrement *queer* de la représentation sexuelle dans *Rage*, il semble que Cronenberg cherche moins à exposer un corps pénétrant (Rose aspire le sang mais ne pénètre pas réellement ses victimes, du moins au sens "sexuel" du terme) qu'un corps qui se pénètre lui-même de l'intérieur. Le trou ne ferait que cacher ce "nouveau phallus" de la même manière que le prépuce recouvre le gland du pénis. À la fois anus et prépuce, l'orifice du film de

Cronenberg, étant obstrué de l'intérieur, ne peut être pénétré par un objet extérieur. C'est le fantasme d'une pénétration vue de l'intérieur que le cinéaste tente de mettre en scène ici. Si cette représentation demeure un échec, l'excroissance phallique de Rose n'étant pas confinée dans un quelconque orifice, elle préfigure les expérimentations de Gaspard Noé, qui dans *Enter the Void* et *Love*, filme l'intérieur des vagins durant la pénétration.

Contrairement à Seth Brundle qui, dans *La Mouche*, accepte ses modifications corporelles comme psychologiques, Rose refuse d'être cette créature monstrueuse dont tous les médias parlent. Sa nouvelle "intérieurité" la transforme pourtant en une sorte d'extra-terrestre pour qui le monde serait un espace toxique et étouffant. Ainsi, c'est après avoir caressé une vache que la jeune femme se met à vomir comme si le contact avec l'animal lui avait fait prendre conscience de son anormalité, de son absence de "nature". Si Allegra, dans *Existenz*, caresse les murs décrépis de la station essence pour se raccrocher au réel, Rose, en touchant la vache, cherche à se prouver qu'elle est encore une créature de la "nature" capable d'avoir des interactions avec d'autres êtres vivants. La jeune femme, comme Brundlefly, dans *La Mouche*, a accès à un état "sur-humain". Elle ne peut donc pas faire partie de la communauté de nature évoquée par John Locke, dans son *Traité du gouvernement civil* :

En étant doués des mêmes facultés dans la communauté de *nature*, on ne peut supposer aucune subordination entre nous, qui puisse nous autoriser à nous détruire les uns les autres, comme si nous étions faits pour les usages les uns des autres, de la même manière que les créatures d'un rang inférieur au nôtre, sont faites pour notre usage.¹⁹²

Pour Rose, les autres hommes sont ces créatures inférieures dont parlent John Locke. Ce sont des animaux dont elle se nourrit bien que ceux-ci, une fois mordus, se métamorphosent

192 John Locke, *Traité du gouvernement civil* (1689), Paris, Flammarion, 1999, p. 181.

également en monstrueux anthropophages. Cependant, contrairement à Rose, ces nouveaux zombies sont incapables de communiquer. Ils sont réduits au rang de bêtes sauvages carnassières. Les mutations intérieures de Rose lui permettent d'anéantir l'humanité. Les hommes contaminés par son dard sont complètement déshumanisés. L'héroïne de *Rage* est une sur-femme qui transforme ses victimes en sous-hommes. Pour avoir transgressé à la fois les lois de la nature et sa propre nature de femme, Rose sera jetée dans une poubelle tel "l'abject qu'elle est" pour reprendre une expression usitée par Sam Bourcier¹⁹³. L'échec de Rose s'oppose à la victoire des personnages de *Frissons* qui partent, à la fin du film, à la conquête du monde. Chez Cronenberg, les corps modifiés, que l'on songe à Rose mais aussi à Seth Brundle ou encore à Nola dans *Chromosome 3*, ne survivent jamais. Si, les personnages de *Frissons* restent en vie, c'est parce que rien, sur le plan anatomique, ne les différencie du reste des hommes. Le parasite n'a pas altéré leurs corps mais leurs fonctions sexuelles en faisant d'eux des prédateurs contaminants. *Frissons* et *Rage* mettent en scène des objets infectieux (des parasites et une excroissance) qui passent, sans cesse, de l'intérieur à l'extérieur des corps auxquels ils s'attaquent. Cette "horreur organique", comme l'a qualifiée Cronenberg lui-même, aurait d'ailleurs inspiré à Dan O'Bannon, le scénario du célèbre *Alien* de Ridley Scott :

Ça me mène au genre de l'horreur organique, disons, qui n'était sans doute pas vraiment reconnu alors, mais dans le contexte de ce que j'allais faire plus tard, je crois que tout devient assez évident. En fait, je dois dire que certaines de ces images ont atterri dans des films comme *Alien*, qui a eu beaucoup plus de succès qu'aucun de mes films. Mais ce n'est que de l'imagerie- le scénariste d'*Alien* avait indubitablement vu mes films ; c'était Dan O'Bannon. L'idée d'un parasite qui jaillit du corps, utilise un fluide et se jette sur le visage, tout cela est dans *Frissons*.¹⁹⁴

Le fluide qui coule sur les lèvres d'Adrian Tripod, dans *Crimes of the future*, a, comme on a

193 Sam Bourcier, *Queer Zones 2*, op.cit., p. 178.

194 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 38.

pu le voir précédemment, à la fois la couleur et la consistance du sperme alors que les divers parasites qui sortent de la bouche des personnages de *Frissons* ont une forme phallique. Difficile de ne pas voir, derrière ces représentations sur-sexuées du concept de "virus", une mise en images de la théorie freudienne du stade oral. Pour Freud, le but de la pulsion orale est l'incorporation puisque les fantasmes oraux tournent toujours autour du fait de manger ou d'être mangé. La zone bucco-labiale est même, pour le célèbre psychanalyste, la première zone considérée comme érogène. L'incorporation de nourriture liquide (lait maternel ou maternisé) apparaît comme le premier rapport sensuel de l'enfant avec un objet extérieur. Dans *Crimes of the future*, ce liquide blanc, qui rappelle le sperme (mais également du lait concentré), peut aussi signifier le retour à la mère à l'intérieur d'un univers où la femme n'existe plus. Les premiers films de Cronenberg ne laissent pas voir l'intériorité de ces corps suintants qui restent, dans l'imaginaire du spectateur, à l'état de fantasme. Le cinéaste ne cesse d'en parler, d'en évoquer les modifications sans jamais, pour autant, chercher à réellement les exposer.

- Un déficit de la représentation

Même au sein de ses films jugés gores, Cronenberg joue avec les caractéristiques propres aux genres qu'il convoque. Ainsi, dans *Frissons*, on ne voit rien du ventre ouvert de la jeune Annabelle si ce n'est quelques traces de sang faisant suite à l'incision de docteur Hobbes. Ce hors-champ n'empêche pas au cinéaste de conférer à cette scène de mutilation un caractère foncièrement érotique qui n'est pas sans évoquer l'univers des *pulps*, ces séries B sur papier glacé, très en vogue aux États-Unis, dans les années cinquante, et peuplées de femmes fatales, d'assassins et de savants fous. Le corps, couché à l'horizontale, de la jeune fille, vêtue d'une simple culotte en coton et la

poitrine dénudée, est au centre de l'image tandis que l'on aperçoit, derrière elle, masqué, torse nu et en légère contre-plongée, l'inquiétant chirurgien. Cronenberg, bien qu'il montre Hobbes verser sur le ventre, apparemment disséqué de sa victime, une sorte de solution d'acide, n'explore pas l'intérieur de ce corps contaminé. La suggestion rend la scène d'autant plus malaisante qu'Hobbes apparaît, à cet instant du film, comme un psychopathe sadique, une sorte de pervers violeur et tueur de jeunes filles pareil à ceux que l'on rencontre dans les *Pulps* et autres *Crime comics book* évoqués précédemment. Dans *Frissons*, le corps n'est jamais exposé dans son intégralité. Il est probable que Cronenberg cherche ici, non sans ironie, à tromper le spectateur auquel il présente ce qui s'apparente, dans un premier temps, à une sorte de série B teintée d'érotisme et de sadisme.



L'imaginaire du *Pulp* dans *Frissons* à travers le stéréotype du savant fou. Deux couvertures de *Pulp* (histoires dans lesquelles de très jeunes femmes subissent toutes sortes de violences physiques et sexuelles).



L'une des affiches publicitaires de *Frissons* dont l'esthétique et les motifs, en plus de faire écho à la première scène du film de Cronenberg, évoquent les couvertures de *Pulp*.

Les situations horribles qui suivront cette première scène dérangeante seront, par contre, souvent plus amusantes que réellement effrayantes. Il n'y a qu'à évoquer la forme particulière du parasite, quelque part entre le phallus et l'excrément, qu'une vieille dame confondra d'ailleurs, comme on a pu le voir précédemment, avec un oiseau. Cronenberg qui a tendance à être considéré, de manière trop restrictive par bon nombre de critiques, comme un auteur sérieux, n'a cessé d'incorporer dans l'ensemble de ses films toutes sortes de clin d'œil humoristiques. *Maps to the stars*, son dernier film, bien qu'il convoque tout un imaginaire de la tragédie antique, se présente même comme une véritable comédie satirique. Ce morcellement est symptomatique de l'ensemble du cinéma de David Cronenberg qui, selon Marie Lemercier, auteur de l'article « Canadianité et américanité dans le cinéma de David Cronenberg », conférerait aux organes une fonction proprement métaphorique :

Dans les films de Cronenberg, chaque organe même s'il fait originellement partie d'un tout, d'un organisme) a une fonction propre et peut vivre, indépendamment des autres. Ceci constitue une représentation métaphorique de la vision « cronenbergienne » du Canada. En effet, ce pays ne forme pas une entité foncièrement unie, car chaque province fonctionne selon un système différent des autres. À travers cet antagonisme organe vs organisme, Cronenberg déplore le manque d'unité et de cohérence culturelle au sein de son propre pays. Cependant, cette faiblesse est accentuée par le phénomène d'américanisation de l'industrie cinématographique canadienne. Le réalisateur est en effet tiraillé entre deux systèmes : le cinéma canadien et le « Hollywood North »¹⁹⁵.

Les organes, dans le cinéma de Cronenberg, ont une existence propre, en dehors même de la question métaphorique et spatiale évoquée par Marie Lemercier. Dans *Vidéodrome*, des intestins sortent de l'écran de télévision regardé par Max Renn afin de lui figurer sa propre mort. L'écran de

195 Marie Lemercier, « Canadianité et américanité dans le cinéma de David Cronenberg », art.cité., p. 109.

télé est devenu un ventre que l'on vide de ses tripes lors d'une surexposition de chair qui ne trouve, comme seul équivalent, dans toute l'œuvre cronenbergienne, que la célèbre scène de la tête qui explose de *Scanners*. Si le cinéaste explore, dans *Vidéodrome* mais aussi dans *Le Festin Nu*, l'intérieur des corps, il ne le fait jamais, comme certains auteurs issus du *gore*, de manière un tant soit peu réaliste. Le corps humain, s'il fascine Cronenberg, n'est jamais le principal outil d'introspection chirurgicale. L'humain a laissé place à des créatures monstrueuses, moitié-objet ou moitié-insecte, à l'image de la machine à écrire du *Festin Nu* ou de la télévision de *Vidéodrome*, qui exposent leurs chairs à vif, leurs intestins et autres particularités anatomiques, avec un souci d'exhaustivité quasi-scientifique.

Cette hybridation entre l'objet et la chair, parfaitement illustrée par la machine à écrire phallique du *Festin Nu*, est une problématique qui semble autant intéresser Cronenberg que certains cinéastes japonais issus de l'*underground*. Ainsi, en 2008, dans *Tokyo Gore police* de Yoshihiro Nishimura, une femme-chaise, faite de chair, urine sur un public visiblement conquis, lors d'une soirée *fetish*. Cronenberg va cependant plus loin que Nishimura dans la représentation d'un objet organique sexué puisqu'il expose, dans *Le Festin Nu*, à la fois l'intérieur et l'extérieur de sa machine à écrire perverse. Ce que cache le corps, ici matérialisé par l'image de la machine à écrire, est assimilé à de la pornographie puisque Joan utilise les touches du clavier pour écrire des insanités en arabe. À son contact, les touches deviennent peu à peu molles, permettant à la machine de s'ouvrir de l'intérieur pour présenter une chair rosâtre et filandreuse dans laquelle les personnages plongeront les mains.



La femme-chaise dans *Tokyo Gore police* (2008)

Bill et Joan goûtent la chair de la machine à écrire sexuée du

de Nishimura (fantasme extrême de réification sexuelle) *Festin Nu.*

À l'image du ventre de Max Renn dans *Vidéodrome* ou de la colonne vertébrale de Pikul dans *Existenz*, la machine devient pénétrable. L'exploration de sa structure utérine est redoublée par le gonflement de ses ressorts et par l'apparition d'un trou laissant paraître un énorme pénis turgescent. Comme pour l'excroissance de Rose, dans *Rage*, on a encore ici l'exemple d'un sexe masculin se trouvant non pas à l'intérieur mais à l'extérieur d'un anus. En multipliant les gros plans sur l'ouverture béante de la machine ainsi que sur son phallus anal, Cronenberg expose le caractère foncièrement sexuel de l'acte de création puisque, comme l'avait si bien fait remarquer Freud, toute création artistique est une sublimation sexuelle. Cette scène symbolique n'est cependant pas dénuée d'humour puisque les personnages, sous l'effet d'une mystérieuse drogue, créent un nouveau langage érotique dénué de véritable référent.

Face à ce corps "impossible", à la fois hermaphrodite et sur-sexué, Joan et Bill ont besoin d'avoir recours à de nouveaux mots, sans doute, plus aptes à rendre compte de leur nouvelle expérience érotique. Les termes "exciseurs de sensibilité télépathique" et "ostéopathes du cerveau"

ravivent leurs pulsions sexuelles tout en permettant à la machine à écrire, progressivement métamorphosée en une étrange créature, uniquement constituée d'un tronc, d'une paire de fesse et d'un sexe énorme au bout fourchu, de se joindre à leur étreinte. La machine à écrire du *Festin Nu* représente une multitude de corps ouverts. Si elle ouvre sa paroi utérine afin que Joan et Bill, tels deux anthropophages, goûtent sa chair sanguinolente, elle est aussi un objet phallique qui gonfle puis se rétracte. L'intérieur et l'extérieur ne font plus qu'un puisqu'il devient impossible ici de délimiter ce qui rentre de ce qui sort de la machine. Il est intéressant de noter que, dans le scénario inaugural du *Festin Nu*, cette machine, véritable figuration de l'impossible, n'était pas décrite avec le même souci de détail que les autres créatures :

Pendant qu'elle travaille, la machine commence à se couvrir de furoncles palpitants qui s'épanouissent ensuite en excroissances charnues indéfinissables mais d'une indéniable nature sexuelle. Et bientôt, la Moudjahidin se transforme en une bizarre créature-machine à écrire tremblotante. Joan tape, de plus en plus vite maintenant. Lee se met à la peloter. Elle lui prend la main et lui place les doigts sur les touches, l'obligeant à écrire des choses sexuelles terribles, interdites. La machine s'affole, palpite, ahane, frémit. Lee et Joan s'embrassent avec passion, tombent par terre. La Moudjahidin leur saute dessus, car elle désire participer à leur baise. Lee et Joan caressent la chose comme si elle faisait partie de leur anatomie ; c'est un étrange ménage à trois.¹⁹⁶

Bill, Joan et la machine finissent par incarner ce fantasme de symbiose entrevu, à la fin de *La Mouche*, lorsque Brundlefly souhaite que Véronica et l'enfant qu'elle porte soient réunis, avec lui, au sein d'un même corps. Cronenberg convoque ici tout un imaginaire du "*Freak Show*", également abordé dans *Faux-Semblants* à travers la scène onirique présentant Claire Niveau en train de séparer, avec ses dents, les deux siamois. La machine à écrire du *Festin Nu* est réversible, elle

196 David Cronenberg, *Le scénario du « festin nu »*, Paris, Christian Bourgeois, 2007, p. 70.

laisse entrevoir ses chairs qu'elle tente d'imbriquer à celles des deux amants dans l'espoir de réaliser une sorte de fantasme de trinité qui, comme dans *La Mouche*, se soldera néanmoins par un échec. Ce nouvel organisme en perpétuelle anamorphose renvoie à ce fantasme d'un corps changeant de l'intérieur auquel Burroughs avait fait référence, à plusieurs reprises, dans *Le Festin Nu* :

Chair friable, velléitaire où nulle plaie ne cicatrisait... De longues vrilles fougueuses et diaphanes s'enroulaient autour de ses os à nu. Des relents de testicules atrophiés ouataient son corps d'une buée duveteuse.¹⁹⁷

Dans le texte de Burroughs, il est impossible de savoir si les longues vrilles qui s'enroulent autour des os du personnage proviennent de l'intérieur ou de l'extérieur de son corps. On assiste à une sorte de mue, semblable à celle du héros de *La Mouche*, qui trouvera, dans la suite du texte, l'une de ses plus belles incarnations :

Sa chair se change en une gelée visqueuse et translucide qui se volatilise en fumée verdâtre, dévoilant un monstrueux mille-pattes noir.¹⁹⁸

Tel Seth Brundle, mais aussi Cloquet dans la version cinématographique du *Festin Nu*, le personnage burroughsien s'est liquéfié afin d'acquérir cette "nouvelle chair" sur laquelle tant de héros cronenbergiens ont fantasmé. Si le cinéaste est fasciné par tout ce qui touche à l'intérieur des corps au point de laisser entendre, à travers la voix des jumeaux de *Faux-Semblants*, qu'il devrait y avoir des concours de beauté pour organes, il reste cependant assez sobre sur le plan de la représentation. Cronenberg transgresserait donc, à sa façon, les codes mêmes du cinéma gore qui,

197 William Burroughs, *Le Festin Nu*, *op.cit.*, p. 93.

198 *Ibid.*, p. 122.

pour reprendre les analyses de Philippe Rouyer, dans *Le cinéma gore-une esthétique du sang*, se focalise sur le corps pour conduire à une déshumanisation des personnages¹⁹⁹.

-De l'intérieur du corps à l'intérieur de l'esprit

Cronenberg ne s'intéresse pas tant à la déshumanisation des êtres qu'à leur possible "renaissance". Tout en laissant ouverte la possibilité d'une nouvelle incarnation du corps, il expose de nouvelles formes de vie grâce auxquelles les hommes, comme dans *Existenz* et *Vidéodrome*, peuvent explorer des zones insoupçonnées de leur propre psyché. La question de l'intériorité des êtres, dans tous les sens du terme, fascine le cinéaste comme l'atteste, dans *Existenz*, l'opération chirurgicale d'un *game-pod* malade. Cronenberg filme l'intervention, en gros plan, à l'intérieur d'un débarras à outils métamorphosé en bloc opératoire. Le *game-pod* est entièrement ouvert, il n'est plus qu'un amas de chairs rosâtres et d'os très fins enchevêtrés. Kiri, le chirurgien, explique à Pikul, qui compare l'opération du *game-pod* à celui d'un petit animal de compagnie, que la console est faite de matière vivante. Il retire d'ailleurs un capteur neuronal défectueux du corps de la créature ; capteur dont la forme et la consistance évoquent le parasite de *Frissons*. Le *game-pod* d'*Existenz*, à l'image des personnages de *Frissons*, sera infecté par un virus qui le fera pourrir de l'intérieur comme de l'extérieur.

On retrouve, dans ce film, une autre scène à caractère chirurgical lorsque Pikul, à l'intérieur du jeu d'*Existenz*, dissèque des créatures amphibiennes sur une chaîne d'assemblage. Le jeune homme ouvre le ventre d'un étrange batracien qui sécrète, en plus d'un sang d'une couleur rouge très vive, un étrange liquide visqueux et transparent. Dans le monde virtuel d'*Existenz*, on vide les

199 Philippe Rouyer, *Le cinéma gore-une esthétique du sang*, op.cit., p. 179.

créatures servant à la constitution des *game-pod* comme on viderait des poissons. L'usine sordide , qui ressemble à une grange et dans laquelle travaille le personnage, n'a rien d'une fabrique informatique. Tel un poissonnier, Pikul vide les intestins des batraciens sur une table en bois rudimentaire. Avec *Existenz*, mais aussi *Vidéodrome*, Cronenberg met en images cette fascination archaïque de l'homme pour tout ce qui a trait aux intestins. La divination par l'examen des entrailles des animaux sacrifiés était pratiquée dans de nombreuses cultures antiques, de l'Égypte à la Grèce et à Rome. Les devins examinaient l'aspect du foi et de la vésicule biliaire, ou encore le nombre pair ou impair des torsions intestinales. Leur grande connaissance anatomique était semblable à celle de Kiri, qui dans *Existenz*, se considère moins comme un technicien que comme un vétérinaire. Si les boyaux ont, depuis l'Antiquité, une aura quasi-mystique, c'est sans doute parce qu'ils représentent les zones de notre corps que l'on ne peut percevoir et sur lesquels nous n'avons, de ce fait, aucune emprise.

En voulant créer un concours de beauté pour organes, les frères Mantle de *Faux-Semblants* essaient d'avoir accès à ce que l'on ne voit pas. À la fin du film, Elliot se laisse opérer par Beverly qui lui ouvre le ventre afin de découvrir ce qui se cache à l'intérieur de cet autre lui-même. Cronenberg ne montrera pas l'intérieur du corps d'Elliot comme il a exposé celui de la machine à écrire du *Festin Nu*. Alors que Beverly se trouve au premier plan, on aperçoit, derrière lui, la dépouille d'Elliot allongée sur un siège médicalisé et le ventre ouvert. L'expérience intérieure de *Faux-Semblants* s'est soldée par un échec. Beverly n'a pu fusionner avec son frère. Leurs organes n'ont pu rentrer en connexion et créer ce corps unique sur lequel les deux frères n'ont cessé de fantasmer. L'obsession de Cronenberg pour ce qui touche à l'intérieur des corps renvoie également aux propres interrogations de l'artiste-vidéaste britannique Mona Hatoum qui, en 1994, dans l'installation « Corps étranger », exposée au Centre Pompidou, projetait sur un écran d'un mètre,

posé à même le sol, une vidéo de son endoscopie. Comme le réalisateur de *Vidéodrome*, Mona Hatoum explore cette dualité entre l'intérieur et l'extérieur. Elle rend palpable ce qui nous est à la fois commun et étranger. Cette immersion à l'intérieur d'un corps humain est cependant beaucoup plus vertigineuse que chez Cronenberg qui, au final, s'intéresse moins à la représentation des organes qu'à leur propre fonctionnement.

Avec *Faux-Semblants*, mais aussi *Spider* ou encore *A dangerous method*, le cinéaste met en scène non plus les anomalies organiques du corps mais les conséquences d'un déséquilibre de l'organisme. Le cerveau, cet autre organe sur lequel l'être humain n'a pas de contrôle et qui peut conduire, que l'on songe aux frères Mantle dans *Faux-Semblants* ou à Dennis Clegg, dans *Spider*; à la folie, est au centre des dernières œuvres de Cronenberg. Les hallucinations des personnages de *Maps to the stars* ou encore l'hystérie de Sabina Spielrein, dans *A dangerous method*, sont les manifestations d'un dérèglement intérieur. Le cerveau, au même titre que les intestins, a toujours fasciné le cinéaste qui, en 1979, interrogeait déjà, dans *Chromosome 3*, les conséquences physiques d'un dysfonctionnement neuronal. Les enfants monstrueux de Nola sont le résultat "extérieur" de son malaise "intérieur". Dans l'une des scènes les plus sanglantes du film, Nola, face à son ex-mari sidéré, perce la poche dans laquelle se trouve son nouveau-né puis le lèche de la même manière qu'un animal. Cette scène symbolise la jonction parfaite de l'intérieur et de l'extérieur puisque l'enfant ne sort pas directement du ventre de Nola mais d'une excroissance qui a poussé sur son abdomen. La manifestation extérieure du malaise intérieur de Nola est cependant double puisque la créature qui pousse sur son corps est également enfermée. Une fois libérée, elle n'engendrera que le chaos à l'image des autres enfants monstrueux vus tout au long du film. Cronenberg ne filmera jamais l'"intérieur" de ces créatures. La scène de l'autopsie de l'une d'entre elles, présentée comme un souvenir de Franck, est totalement déréalisée par l'utilisation d'une très

forte lumière violette. Le monstre, couché sur un brancard, semble ne pas avoir été encore ouvert et le dialogue entre Franck et le médecin autour de son étrange anatomie nous apprend qu'il ne possède pas de nombril.



L'impossible dissection de *Chromosome 3*, la lumière violette confère un caractère onirique à une scène de souvenir traumatique que la mémoire de Franck chercherait à occulter.

S'il n'y a pas de dissection dans *Chromosome 3*, c'est sans doute parce que la créature "intérieure" de Nola ne représente rien. Asexuée, sans doute dépourvue de cerveau, elle ne voit qu'en noir et blanc et ne vit que le temps d'épuiser ses réserves de nourriture. Pareille à une larve, elle évoque le nouveau-né fantasmé par Véronica dans *La Mouche*. Cependant, si dans *La Mouche*, la venue au monde "réelle" de l'enfant de Brundlefly n'est pas représentée (alors que *La Mouche 2*, réalisé non par Cronenberg mais par Chris Walas, en 1989, s'ouvre sur sa naissance), dans *Chromosome 3*, le non-être se matérialise sous une forme qui n'a d'humaine que l'apparence. Pour reprendre les propos tenus par Philippe Rouyer, dans *Le cinéma gore-une esthétique du sang*, nous

pouvons affirmer que les films de Cronenberg s'adressent autant à l'intellect du spectateur qu'à ses tripes²⁰⁰. En effet, le cinéaste interroge notre fascination pour l'inconnu mais aussi le malaise que l'on peut ressentir face à notre propre monstruosité intérieure. Cette idée de "monstruosité intérieure" trouve l'une de ses plus belles illustrations dans *Faux-Semblants* à travers le personnage de Claire Niveau qui, comme nous l'avons vu précédemment, possède un utérus trifide. Les frères gynécologues de *Faux-Semblants* prennent plaisir à explorer, avec leur spéculum, ces sexes de femmes béants qui finiront tous par devenir, aux yeux de Beverly, de véritables aberrations de la nature. Aussi fasciné que terrorisé par ces nouvelles anatomies féminines, Beverly créera de instruments chirurgicaux qui n'auront plus rien de spéculums vaginaux traditionnels. Véritables objets de tortures, les instruments de Beverly finiront par être exposés dans une galerie d'art puisque, comme a pu le souligner Serge Grünberg, il n'y a pas, chez Cronenberg, de séparation entre art et technique. Comme la cassette-vidéo frémissante de *Vidéodrome* ou la machine à écrire molle du *Festin Nu*, qui évoquent, comme on a pu le voir précédemment, les créations de Claes Oldenburg, les instruments chirurgicaux de *Faux-Semblants* n'appartiennent plus au monde réel mais à celui du fantasme. En les utilisant, Beverly souhaite comprendre les mécanismes de ces corps qu'il ne comprend plus et auquel même son métier de gynécologue ne lui permet plus d'avoir accès. Il ne semble alors pas anodin que le film s'ouvre sur l'image, en arrière-plan, d'un homme en train de creuser la terre pendant que les deux jumeaux, encore enfants, demandent à une petite fille si elle veut participer à une expérience scientifique et faire l'amour avec eux dans une baignoire. L'image du trou creusé deviendra le fil conducteur du film qui, comme ont pu le démontrer Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans *David Cronenberg : la beauté du chaos*, s'attardera assez longuement sur la fascination des frères Mantle pour les corps ouverts :

200 *Ibid.*, p. 196.

Mais comme elle refuse de jouer au docteur, Beverly et Elliot réalisent une opération chirurgicale intra-ovulaire sur un mannequin. Singuliers jeux d'enfants : ils prennent soin d'attacher la figurine avant de la charcuter avec des outils quasi médiévaux de leur invention tels que le *Manticulator* et le *Morticulum*. Cette expérience « pour de faux » précède, par un fondu au noir, une leçon d'anatomie réelle où les frères Mantle expérimentent, treize années plus tard, leurs instruments gynécologiques sur le corps d'un cadavre.²⁰¹

Cronenberg, une fois n'est pas coutume, ne montrera pas les expérimentations des frères Mantle qui seront appelés, par la suite, à essayer leur nouvel instrument chirurgical sur une patiente en vie.

-La peur de l'altérité

Dans *Faux-Semblants*, le sexe de la femme est représenté comme un objet aussi menaçant que dangereux. Il renvoie à la description des calamités rencontrées dans les mythes et folklores répertoriés par Bernard Chouvier et René Roussillon, dans leur ouvrage *Corps, acte et symbolisation : Psychanalyse aux frontières* :

Le vagin de la femme est dentée et, tel une bouche vorace, il sectionne et dévore le pénis. Son clitoris est une flèche acérée et il est plus prudent de l'exciser. Des serpents logent dans son ventre et les hommes se font mordre cruellement. Dans les théories médicales, l'utérus est un animal sauvage qui guette avec voracité la semence de l'homme. Il se déplace jusqu'à la gorge et, pour le faire redescendre, on fait respirer à la femme hystérique des vapeurs nauséabondes ou on la suspend par les pieds.²⁰²

201 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit., p. 133.

202 Bernard Chouvier et René Roussillon, *Corps, acte et symbolisation : Psychanalyse aux frontières*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2008, p. 69.

Pour les deux psychanalystes, c'est d'ailleurs en regard de leur angoisse pour un sexe féminin intérieur, invisible et irréprésentable que les femmes auraient recours à un investissement de la féminité. Cronenberg ne s'intéresse pas au regard que les femmes portent sur leur sexe. Leur propre malaise n'est jamais interrogé. Si dans *Faux-Semblants*, Claire Niveau souffre d'avoir un utérus trifide, c'est simplement parce qu'elle ne pourra jamais avoir d'enfants. La monstruosité de sa pathologie ne fait l'objet d'aucun questionnement d'ordre personnel.

En effet, si Cronenberg peine à comprendre son propre corps, comment peut-il avoir accès à celui de la femme qui représente, pour lui, une sorte de dédoublement de sa propre altérité ?

L'épreuve du corps est donc toujours masculine dans les films du cinéaste. Seth Brundle, Max Renn ou encore Pikul cherchent à se rattacher à un corps qui ne cesse de se dérober à eux contrairement à Rose et Nola, les héroïnes mutantes de *Rage* et *Chromosome 3*, qui n'interrogent jamais leur changement de nature. Chez Cronenberg, l'homme est toujours du côté de l'introspection contrairement à la femme, moins cérébrale mais plus beaucoup plus violente et active. Cette rupture homme-femme, au centre de l'œuvre du cinéaste, est parfaitement incarnée par le personnage de Song Liling dans *M. Butterfly*. Homme caché derrière une femme, Song Liling représente, aux yeux de Gallimard, l'impossibilité de disposer de son corps. En confondant le masculin et le féminin, le personnage interprété par Jeremy Irons, n'a plus accès à son propre corps et à sa propre identité. Gallimard, alors qu'il cherche une altérité plus radicale (celle de la femme), fait l'expérience du même. Il explore un corps semblable au sien sans avoir consciemment choisi cette option. Gallimard aura des relations sexuelles avec Song Liling mais ne la verra jamais nue. Il la sodomisera sans, pour autant, avoir accès au reste de son anatomie.

Les vêtements, dans *M. Butterfly*, mais aussi dans une moindre mesure *A dangerous method*, font barrage au corps qui, même lors des rapports charnels, ne peut être réellement exploré. Le

masochisme dans *A dangerous method* remplacera progressivement la pénétration, Sabina préférant les coups de ceintures au coït, alors que, dans *M. Butterfly*, c'est l'idée d'avoir pénétré le "même" qui poussera Gallimard, grimpé, à son tour, en Madame Butterfly, à se suicider. Chez Cronenberg, la pénétration, qu'elle soit anale ou vaginale, n'est pas bornée à son simple statut d'acte sexuel. Elle permet la jonction de l'intérieur et de l'extérieur, la symbiose des corps imbriqués créant une sorte de nouvel organisme vivant. Grâce à la pénétration, les personnages cronenbergiens éprouvent ce corps sur lequel ils n'ont aucun ascendant.

Dans *Cosmopolis*, Eric Packer, le *golden boy* interprété par Robert Pattinson, subit, en plus de son examen médical quotidien, un toucher rectal. Face à Jane qui, sortie de son jogging hebdomadaire, ruisselle de sueur, le jeune homme se fait pénétrer dans ce qui s'apparente à un simulacre d'acte sexuel. Le personnage fait alors remarquer à son amie qu'une tension sexuelle s'est instaurée entre eux, tension renforcée par les gestes de la jeune femme qui pétrit sa bouteille d'eau avec ferveur. C'est à l'intérieur de sa limousine, espace clos et dans une certaine mesure "utérin", qu'Eric se fait pénétrer. Cronenberg joue avec l'espace, passant sans cesse de l'intérieur à l'extérieur, de la limousine à la ville comme pour signifier l'instabilité de ces corps qui se cherchent. Dans le roman de Don DeLillo, auquel le film de Cronenberg est particulièrement fidèle, Eric essaie d'ouvrir Jane à son propre corps. L'espace "intérieur" de la limousine permet donc l'introspection comme l'atteste l'extrait ci-dessous :

Mon humeur change et fléchit. Mais quand je suis vivant et stimulé, je suis hyper-pénétrant. Tu sais ce que je vois quand je te regarde ? Je vois une femme qui veut vivre sans honte dans son corps. Dis-moi que ce n'est pas la vérité. Tu as envie de suivre ton corps dans la chair et l'oisiveté. C'est pour ça que tu es obligée de courir, pour fuir le courant de ta nature fondamentale. Dis-moi que je l'invente. Tu ne peux pas. C'est là sur ton visage, tout, comme ça se voit rarement sur un visage. Qu'est-ce que je vois ? Quelque chose de paresseux, de

sexué, d'insatiable²⁰³.

Dans *Cosmopolis*, le sexe féminin n'est pas l'objet d'une menace insidieuse. Il est présenté, à travers la métaphore de la limousine, comme le lieu du retour à un "état originel". Eric y revient toujours comme pour se protéger des attaques d'un monde extérieur qui finira néanmoins par la détruire. La limousine est une figuration du ventre maternel, un espace fermé et protecteur duquel il faut pourtant bien sortir. Que l'on songe à *Faux-Semblants*, à *Cosmopolis* ou encore à *Vidéodrome*, l'utérus, chez Cronenberg, est présenté à la fois comme un lieu de création et de régression. Il correspond parfaitement à la définition qu'en a donnée Antoine Fouquette, dans son ouvrage *Il y a deux sexes. Essai de féminologie* :

L'utérus est pensé non comme un organe actif/productif et symbolisant comme tel, mais comme un pur « lieu » (on parle couramment de « milieu » utérin) et, qui plus est, ainsi que nous le dit l'étymologie du mot, comme un lieu qui est « en arrière » (*usteros*), pré-historique, pré-natal, qui appelle et n'appelle qu'à la régression. [...] Ce lieu, pour qui n'en imagine rien au-delà du phallus, est fantasmé comme absolument en-deçà, comme le trou noir du continent noir et, pis encore, comme générateur de « psychose », « de bruit blanc ».²⁰⁴

Dans *Spider*, le sexe féminin est carrément annihilé. Dennis, contrairement à la plupart des personnages de Cronenberg, n'a pas de sexualité. Enfermé dans ses névroses, le personnage ne peut avoir de relations normales avec une femme. Il craint l'altérité, ce qui explique la métamorphose de toutes les figures féminines du film (la mère et la directrice du centre) en une même créature dépravée. Cette idée de crainte et de dégoût du sexe féminin, que l'on trouve en filigrane dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, évoque le cinéma de Catherine Breillat. Bien que les deux

203 Don DeLillo, *Cosmopolis*, Paris, Acte Sud, 2012, p. 59-60.

204 Antoine Fouquette, *Il y a deux sexes. Essai de féminologie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 75.

auteurs paraissent aux antipodes l'un de l'autre, ils partagent un imaginaire érotique commun. Dans leurs films, le sexe de la femme est considéré comme une entité aussi fascinante que répugnante.

L'homme d'*Anatomie de l'enfer* de Breillat, même s'il ne supporte pas la vue de ce sexe grumeleux pareil au coup d'un poulet plumé, lui envie son obscénité. Fantasmant sur un corps qu'il ne désire pas, alors que les autres hommes ont en horreur ce corps qu'ils désirent, le personnage incarné par Rocco Siffredi met sur le même plan passion et aversion. Ses propos évoquent le discours de certains personnages cronenbergiens, que l'on songe aux jumeaux gynécologues de *Faux-Semblants*, qui finissent par confondre leurs patientes avec des mutantes, ou à Antoine Rouge, le savant responsable de la mise au point du cosmétique assassin de *Crimes of the future*, qui se serait réincarné dans le corps d'une petite fille. Dans son ouvrage *Catherine Breillat, un cinéma du rite et de la transgression*, David Vasse dit que le rôle de la femme, dans les films de la réalisatrice de *Romance*, est de dire sa souffrance de posséder un tel corps, à ce point de refus qu'elle se sent dépossédée d'elle-même à cause de lui et des ses propriétés presque tératologiques pendant que l'homme l'observe du haut de son ignorance²⁰⁵. Cette portée réflexive est totalement absente du cinéma cronenbergien. La femme, comme on a pu le voir précédemment, n'interroge jamais son corps. Elle s'oppose aux innombrables figures de femmes souffrantes et martyres qui jalonnent l'œuvre de la cinéaste.

Si Breillat fait de la prétendue laideur du sexe féminin le support d'une plainte mortifère, Cronenberg, lui, refuse ce type d'introspection pour se concentrer sur le seul ressenti de l'homme vis-à-vis de cette troublante altérité. Le regard du cinéaste est moins orienté. La question de l'intimité, au centre de l'œuvre de la réalisatrice d'*Anatomie de l'enfer*, intéresse peu Cronenberg qui n'interroge jamais directement les raisons de cette peur pathologique du sexe féminin. Alors que

205 David Vasse, *Catherine Breillat, un cinéma du rite et de la transgression*, Bruxelles, éditions Complexe, 2004, p.126.

Breillat, en comparant les menstruations aux blessures du christ, fait de la femme une véritable paria, Cronenberg, en rejetant tout type d'imagerie archaïque, crée un nouveau type de "femme fatale". Nicki, dans *Vidéodrome*, est effrayante et dangereuse parce qu'elle ouvre Max à un nouveau type de sexualité. Elle ne lui fait pas tant explorer son corps que les infimes possibilités d'en jouir. Brûlures à la cigarette, oreille percée avec une aiguille, la jeune femme fait de son corps un véritable terrain d'expérimentations érotiques auxquelles Max se trouve rapidement contraint de participer.

Que l'on pense à Claire Niveau, dans *Faux-Semblants*, à Gabrielle, dans *Crash*, ou encore à Nicki, dans *Vidéodrome*, la femme, chez Cronenberg, est sexuellement agressive. Elle ouvre l'homme à une sorte de "corps nouveau", qu'il soit figuré par un utérus trifide, des prothèses mécaniques ou, bien encore, des cicatrices. L'altérité féminine se radicalise puisque la femme n'est plus simplement différente de l'intérieur, elle l'est aussi de l'extérieur. Ce qu'elle expose (sa peau, sa chair et même son sang) est devenu tout aussi inquiétant que ce qu'elle cache. Dans *Maps to the stars*, Agatha a le corps partiellement brûlé. Si la jeune femme cache ses brûlures sur les mains avec de grands gants noirs, son visage est criblé de marques qui lui confèrent, au sein du microcosme hollywoodien dépeint par le film, un caractère foncièrement effrayant. C'est pourtant cette différence qui attirera Jerome, le chauffeur de limousines, interprété par Robert Pattinson. Agatha est séduisante parce que son corps, partiellement détruit, évoque la mort. Havana, l'actrice vieillissante interprétée par Julianne Moore, interrogera Jerome sur ses rapports avec cette fille au corps détérioré. Ne pouvant supporter l'idée d'être devancée par cette créature monstrueuse, elle séduira l'amant de sa rivale. Dans *Maps to the stars*, le corps brûlé d'Agatha, si l'on excepte son visage, n'est jamais exposé aux yeux des spectateurs. Ce parti-pris de pudeur rappelle les scènes gynécologiques de *Faux-Semblants* qui, en privilégiant le hors-champ, laissent le soin aux

spectateurs d'imaginer eux-même ce qui dépasse de loin les lois de la représentation cinématographique traditionnelle. Les utérus trifides et autres abominations physiques, sur lesquels nous reviendrons par la suite, ne peuvent, surtout quand il s'agit du corps féminin, être entièrement montrés. En effet, si le corps féminin représente, dans l'imaginaire collectif mais aussi chez Cronenberg, une forme d'altérité dérangeante, il semble difficile d'incorporer au sein de cette "inquiétante étrangeté", une nouvelle différence. Il est, de ce fait, intéressant de noter que, chez le réalisateur de *Vidéodrome*, on ne naît pas monstre (sauf si l'on est une femme et encore cela est sujet à débat) mais on le devient. Seth Brundle dans *La Mouche*, les télépathes de *Scanners* ou encore Rose dans *Rage* ont été victimes d'expériences scientifiques contre-natures. Leur monstruosité physique (ou psychique pour le cas des scanners) n'est pas innée contrairement à l'anomalie génitale de Claire Niveau dans *Faux-Semblants* ou à la prostate asymétrique d'Eric dans *Cosmopolis*. Les tares physiques des personnages cronenbergiens ne se voient pas à l'œil nu. Contrairement aux animaux monstrueux d'*Existenz* ou du *Festin Nu*, les êtres humains exposent une monstruosité qui est, elle aussi, intérieure.

1.2 Anomalies et autres difformités.

-Monstruosité génitale

Faux-Semblants, contrairement aux précédents films de Cronenberg, ne montre rien de la monstruosité physique (réelle ou fantasmée) des personnages féminins. Bien que récompensé en, 1989, par le grand prix du festival du film fantastique d'Avoriaz, le film de Cronenberg apparaît, malgré son climat d'étrangeté apparent (mise en scène d'un espace utérin inquiétant à travers

l'exemple de l'appartement des frères Mantle, utilisation d'une lumière bleutée onirique) comme l'une de ses œuvres les plus "réalistes". Attention, cependant à l'emploi de cet adjectif. Dire que Cronenberg a réalisé une œuvre "soit disant" réaliste serait un leurre. *Faux-Semblants* est un film pétri d'étrangeté dans lequel les instruments chirurgicaux deviennent des engins de torture avant de se retrouver exposés dans une galerie d'art. Disons plutôt que la base du film, reprise de l'histoire vraie des frères Marcus, deux jumeaux gynécologues spécialisés dans les problèmes de stérilité retrouvés morts dans leur appartement de New York dans les années 70, pouvait difficilement donner lieu à un film de science-fiction. Avec *Faux-Semblants*, Cronenberg ne s'intéresse pas tant au corps dans son ensemble qu'aux seuls organes sexuels. Dans les précédents films du cinéaste (mais aussi dans d'autres œuvres postérieures à *Dead Ringers*), les organes sexuels étaient métaphorisés, sur le plan visuel, par la création de nouveaux orifices (le dard de Rose dans *Rage*, l'abdomen ouvert de Max Renn dans *Vidéodrome*). Le sexe, au sens physiologique du terme, était omniprésent mais toujours réduit à l'état de fantasme. Cronenberg exposait des chimères (ce qu'il continuera à faire, par la suite, notamment dans *Le Festin Nu* et *Crash*) qui ne pouvaient évoquer, de par leur forme et leur texture, autre chose que des organes sexuels.

On peut aisément s'interroger sur les raisons d'une telle représentation. Même si le cinéma, pornographie exceptée, représente assez rarement des organes sexuels en gros plans, il ne semble pas que la question de la censure puisse à elle seule justifier les partis pris du cinéaste. Dans son ouvrage *Fascination pour la laideur : L'en-deça psychanalytique du laid*, Murielle Gagnebin interroge cette idée d'un rejet moral de l'homme pour tout ce qui a trait aux organes génitaux. Reprenant les théories de Freud, elle interroge le rôle de l'art dans ce qui ce qui pourrait être perçu comme un véritable processus de revalorisation de la laideur :

Résumons la position de Freud : l'homme tient sa sexualité (« les organes génitaux ») tantôt pour honteuse – il se montre dégoûté devant la passivité ou l'impuissance de l'organe sexuel – tantôt pour coupable- il est entravé et terrifié par une Œdipe rétif. Aussi, le plus souvent, cherche-t-il, en partie, à s'en détourner. [...] Il ne serait pas étonnant de voir l'homme en quelque sorte séduit par la représentation artistique de ses organes sexuels (ou de sa sexualité) alors même qu'il la dévalorise- par honte, par pudeur ou crainte- dans la réalité. Certaines images artistiques fortement connotées sexuellement, et par conséquent relevant pour une conscience « extra-esthétique » de la laideur pure et simple, seraient ainsi susceptibles de fasciner l'homme.²⁰⁶

Dans *Consumés*, Cronenberg poursuit, à travers le personnage d'Hervé Blomqvist, un étudiant atteint de la maladie de Lapeyronie et dont le pénis fait un angle de quatre-vingt-dix degrés en son milieu, ses réflexions autour de la fascinante laideur des organes sexuels. Le jeune homme, malgré ou plutôt à cause de cette difformité, partagera le lit de Célestine et d'Aristide Arosteguy, deux anciens professeurs de philosophie de la Sorbonne qui évoquent, tant par leur mœurs que par l'importance de leurs doctrines philosophiques, les figures tutélaires de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir. Les corps vieillissants des époux Arosteguy, âgés de plus de soixante ans, se confrontent au corps jeune mais anatomiquement problématique de leur étudiant. Avec ce roman, Cronenberg se montre bien plus transgressive, sur le plan de la représentation de la sexualité, que dans ses films. Tout en multipliant les allusions et références au *Freak Porn*, à travers les multiples accouplements de personnages aux corps monstrueux, il aborde, de front, le thème de la gérontophilie. Les pénis difformes, tout comme les corps flétris, appartiennent à un nouvel imaginaire érotique qui redéfinit les notions canonique du beau et du laid. Le sexe déformé d'Hervé devient une sorte de matériau brut sur lequel on peut travailler. Il n'est plus un morceau de corps mais un objet que l'on transforme au gré de ses envies :

206 Murielle Gagnebin, *Fascination pour la laideur : L'en-deça psychanalytique du laid*, Cezérieu, éditions Champ Vallon, 1994, p. 32.

Chase, munie du pénis en forme de L d'Hervé, en plongeait la base dans un bocal de verre contenant de la colle blanche. Il avait été peint de façon à ressembler à une espèce de larve- dans un jaune translucide évoquant la chair, avec des strations pareilles à celles provoquées par le tabac qui délimitaient ses segments corporels, et deux ovales dessinés en pointillé sur les zones supérieures des testicules pour représenter les organes chimio-sensoriels présents dans la tête des larves.²⁰⁷

Le pénis-larve d'Hervé est une créature hybride, au même titre que la machine à écrire insecte du *Festin Nu* ou que la console de jeu d'*Existenz*. Il pénètre des morceaux de corps qui ont été eux-mêmes dupliqués :

Après un moment de réflexion, Chase, une main toujours posée sous le pénis/larve du moment pour rattraper toute éventuelle goutte de colle, planta délibérément la créature dans un trou ensanglanté, déchiqueté juste en dessous du genou de la jambe gauche, lui appliquant un mouvement de torsion pour le ficher à l'intérieur comme une ampoule dans une douille.²⁰⁸

Reconstruits puis réifiés, les corps servent à créer de nouvelles formes de coïts. Chez Cronenberg le monstrueux fascine autant qu'il excite. Le réalisateur de *Vidéodrome* ne condamne jamais, sur le plan moral, l'organe sexuel qu'il représente, pourtant bien souvent, comme une créature effrayante. Il cherche seulement, à travers son exemple, à rendre palpable cette idée d'une fascination originelle de l'homme pour la laideur.

207 David Cronenberg, *Consumés*, Paris, Gallimard, 2016, p. 348.

208 *Ibid.*, p. 349.

-L'érotisation du monstrueux

Le laid, chez Cronenberg, n'est pas très différent du beau. Il est un concept fluctuant basé sur des appréciations purement subjectives. Ce qui peut paraître laid, aux yeux d'un grand nombre d'individus, a la possibilité de devenir attirant voire même, sur un plan plus intime, désirable. Dans *Faux-Semblants*, les frères Mantle explorent, médicalement mais aussi sexuellement, l'utérus trifide de Claire Niveau. Si, comme on a pu le voir précédemment, Cronenberg ne montre rien de cette inquiétante anatomie (même la poitrine de Claire n'est pas découverte lors des scènes de sexe) c'est, sans doute, pour mieux figurer l'impossibilité de montrer ce qui ne peut être expliqué. L'attrance-répulsion de Beverly et d'Elliot vis-à-vis de ce sexe monstrueux ne fait l'objet d'aucune analyse. Les frères Mantle continuent de coucher avec Claire bien que son anomalie la rende monstrueuse à leurs yeux. Le voyeurisme des deux gynécologues ne deviendra cependant jamais celui du spectateur appelé à s'imaginer ce qu'il ne peut pas voir. Au contact de Claire et de son inquiétante difformité, Beverly, comme on a pu le voir précédemment, finira par imaginer que toutes ses patientes sont des mutantes dotées d'un sexe anormal. Or ne peut-on pas voir, derrière cette métamorphose fantasmatique, une référence au *Timée* de Platon tel qu'il a été analysé par Judith Butler dans *Ces corps qui comptent- De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* :

En tant que nourrice, mère, matrice, le féminin est assimilé par synecdoque à un ensemble de figures. En ce sens, le discours de Platon sur la matérialité (si l'on peut considérer ainsi le discours sur l'*hypodochè*) ne permet pas de concevoir le corps féminin comme une forme humaine. [...] Qui plus est, il y a, chez Platon une disjonction entre une matérialité féminine et informe, qui n'a par conséquent pas de corps, et les corps qui sont formés à travers- mais non constitués par-cette matérialité féminine.²⁰⁹

209 Judith Butler, *Ces corps qui comptent- De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, op.cit., p. 66.

Les gynécologues de *Faux-Semblants* ont intégré métaphoriquement le discours de Platon, les femmes se réduisant aux seules propriétés tératologiques de leurs sexes. Claire, malgré sa "réelle" anormalité physique, échappe cependant à cette conception platonicienne du "féminin". Étant dans l'incapacité d'enfanter, elle ne peut être assimilée aux figures archétypales de la mère et de la nourrice évoquées par Butler. Si le corps de la jeune femme n'est jamais exposé, c'est, sans doute, parce qu'il ne peut pas matérialiser un état inexistant. Ne pouvant devenir mère, elle est appelée, comme elle le dira d'ailleurs elle-même, à rester, à tout jamais, une enfant. La féminité se retrouve réduite ici à la seule fécondité. Il ne paraît donc pas surprenant que plusieurs groupes féministes canadiens aient dénoncé, comme ils l'avaient déjà fait à l'époque de *Vidéodrome*, le caractère sexiste de la représentation féminine. Mais prétendre que *Faux-Semblants* est un film misogyne paraît quelque peu réducteur. Claire, bien qu'elle souffre de cette incomplétude qui ne lui permettrait pas, si l'on suit la lecture du *Timée* de Platon par Judith Butler, d'être « femme », est, peut-être, le personnage le plus incarné du long-métrage de Cronenberg. Elle est celle qui s'oppose aux frères Mantle et à leur désir de fusionner au sein d'un même corps. Claire ne réussira cependant pas à faire admettre à Beverly qu'il n'est pas comme son frère. Le fait que le personnage soit actrice, si l'on suit une certaine logique, n'est d'ailleurs également pas anodin. En interprétant toutes sortes de rôles, Claire aurait enfin la possibilité d'être « femme ». Cette incarnation idéale reste cependant à l'état de fantasme, Claire, n'essayant pas, contrairement aux frères Mantle, à être autre que ce qu'elle n'est. À travers l'anomalie physique de son personnage, le cinéaste propose un discours ambigu sur la féminité qui, selon les points de vues, peut être autant assimilé à de la misogynie qu'à une certaine forme de féminisme. Si elle souffre de ne pouvoir être mère, Claire est aussi une femme forte dans la mesure où elle assume, à l'image de Nicki, dans *Vidéodrome*, ses penchants masochistes. Chez Cronenberg, le masochisme féminin ne symbolise pas la domination

masculine contrairement à ce qu'on pu en dire les détracteurs du cinéaste. Il paraît, par ailleurs, surprenant que cette question ait autant fait d'ébat à l'époque de la sortie du film alors que l'idée d'un lien insécable entre féminité et maternité semble ici bien plus problématique. Dans *Défense du masochisme*, Anita Phillips était revenue sur les raisons de ce rejet de la sexualité masochiste par certains groupes féministes extrémistes semblables à ceux qui ont vilipendé *Vidéodrome* et *Faux-Semblants* :

Il existe bel et bien une frange normative du féminisme qui se sert du mépris pour marquer des points. Le masochisme étant, pour cette minorité, une haine de soi, nous devons absolument tout faire pour nous en délivrer. Selon ces féministes, nous sommes non seulement opprimées, mais cette oppression est tellement profonde qu'elle se trouve encore renforcée par nos propres complexes.²¹⁰

Or cette interprétation n'est, peut-être, pas si contestable puisque Cronenberg nous laisse entendre, à plusieurs reprises, que ce serait à cause de son anormalité physique, et donc de son incapacité à enfanter, que Claire ressentirait le besoin d'être dominée. Ne pouvant se résigner à devenir une femme, elle chercherait alors à retrouver son état d'enfant en étant punie comme pourrait l'être une petite fille prise en faute. Mais le rapport sexuel masochiste, comme ont pu le démontrer Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans leur ouvrage *David Cronenberg : la beauté du chaos*, demeure, avant tout, libérateur :

La sexualité se consomme dans des teintes étrangement bleutées que Cronenberg considère tout au long du film comme propices à l'horreur. La musique d'Howard Shore accueille sur ses partitions angoissées des cris et gémissements, alors qu'apparaissent en plans serrés des bras puis des pieds de femmes attachés aux barreaux d'un lit par des garrots et pinces chirurgicales. Ces images nauséuses, étroitement cadrées,

210 Anita Phillips, *Défense du masochisme*, op.cit., p. 75.

précèdent un plan plus large des amants qui font l'amour. Dans un dernier soupir, Claire va jusqu'à murmurer : « *Oh ! Mon Dieu, Docteur tu m'as guéri !* » comme si le plaisir sexuel empreint de punition venait brusquement de se libérer du vœu de procréation ! ²¹¹

L'utilisation d'une lumière bleutée confère à cette scène un caractère quasiment onirique. Claire, attachée aux barreaux du lit, comme un christ en croix, semble vivre une expérience mystique. L'érotisation du supplice de la croix, que l'on trouvait déjà dans les œuvres de Sade et de Bataille, fait partie intégrante de l'imagerie BDSM. Cronenberg, bien qu'il laisse de côté le caractère extrêmement théâtralisé de certaines pratiques, met en scène un corps qui, à l'image de celui du christ, doit souffrir pour mieux renaître de ses cendres. Si la représentation sadomasochiste, dans *Faux-Semblants*, est particulièrement *soft* (on ne voit jamais Beverly frapper ou brutaliser Claire), elle interroge le rapport de la femme à son propre corps. Bien que Claire, à cause de son anomalie physique, ne puisse devenir mère, elle aurait néanmoins la possibilité de se métamorphoser, à l'image de Gabrielle, dans *Crash*, en poupée érotique docile. Cronenberg laisse cependant en suspens cette interrogation puisque si Claire est soumise sur le plan sexuel, elle refuse d'être le jouet des frères Mantle. On a donc pu voir ici, à travers l'exemple de l'utérus trifide de Claire, que la difformité physique, chez Cronenberg, est moins objet de répulsion que d'excitation sexuelle.

Dans *Cosmopolis*, ce n'est plus le sexe d'une femme mais la prostate d'un homme qui devient source de fantasme. Comme pour *Faux-Semblants*, Cronenberg ne montrera rien de la monstrueuse intériorité du personnage. La scène du toucher rectal, bien plus risible que subversive, s'éternise au-delà du raisonnable, s'apparentant, dès lors, à une sorte de simulacre de *fist-fucking*. Jane, visiblement excitée, assiste à l'examen médical d'Eric. Celui-ci lui fait remarquer que son désir sexuel se reporte sur la bouteille en plastique qu'elle est en train de pétrir. Ces deux images superposées (le toucher rectal et la bouteille triturée) évoque une scène pornographique bisexuelle

211 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos, op.cit.*, p. 134.

au cours de laquelle un homme se ferait sodomiser par un autre tandis qu'une femme le masturberait. Si l'allusion est plus que visible, elle est mise à distance par l'ironie du cinéaste qui déconstruit ici, comme il l'avait déjà fait en son temps avec *Rage* ou encore *Crash*, les codes de la pornographie traditionnelle. Robert Pattinson, le *sex-symbol* de *Twilight* est pénétré par un homme d'une soixantaine d'années qui n'a pas, contrairement à lui, le physique classique d'un acteur de X *gay*. Les mimiques excessives de l'acteur, dont le visage se tord de douleur et de plaisir, participent à la parodie. Le fait que la majeure partie du film se déroule à l'intérieur de l'espace restreint de la limousine permet au cinéaste de multiplier les plans serrés sur le visage et le corps de ses personnages. Comme dans un film X, ce n'est plus tant le décor qui importe que les corps qui sont au centre de la représentation. Bien que Cronenberg ne montre pas d'orifice sexuel, il filme des corps frémissants qui peinent à cacher leurs troubles. Filmé de dos et en légère contre-plongée, le personnage incarné par Robert Pattinson reste stoïque bien que son visage trahisse ses intentions alors que Jane se lèche les lèvres avant de se servir de sa bouteille d'eau comme d'un substitut phallique. Une lumière bleutée, provenant des luminaires de la limousine et rappelant l'esthétique métallique de *Crash*, confère à cette scène, au premier abord ridicule, un caractère quasiment onirique. À l'étrangeté de la situation (le toucher rectal d'un *golden boy* à l'intérieur d'une limousine) vient s'ajouter une autre bizarrerie. En effet, comme nous avons pu le voir précédemment, la prostate du jeune homme est asymétrique. Or il est surprenant qu'Eric, qui subit un toucher rectal quotidien, n'ait jamais été mis au courant de cette particularité.

La prostate asymétrique du personnage devient, dès lors, l'objet d'une véritable réflexion métacinématographique. Il est possible de voir derrière l'image de ce corps qui dissimule (et qui se dissimule) sa propre anormalité, la structure même d'un film qui ne cesse de se dérober aux spectateurs. Aussi bavard que le roman de Don DeLillo, dont il reprend la quasi-intégralité des

dialogues, *Cosmopolis* est un film qu'un spectateur lambda, plus habitué aux histoires linéaires qu'aux paraboles politiques, trouvera "anormal". Le film de Cronenberg questionnerait donc, à travers l'image de la prostate asymétrique, le processus de réception d'une œuvre. Transgresser le corps permettrait au cinéaste de transgresser le cinéma ; la symétrie quasiment architecturale des plans s'opposant aux errances psychologiques de personnages aussi peu incarnés que les clients de l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais.

Cosmopolis, malgré son esthétique sophistiquée, est très proche de *Stereo* et *Crimes of the future*. C'est un film qui, après des œuvres plus classiques sur le plan de l'écriture (*A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* et *A dangerous method*), apparaît, au sein de la filmographie récente de Cronenberg, comme une véritable anomalie. Or *Cosmopolis*, comme *Faux-Semblants*, interroge, à travers l'évocation de la difformité physique de son personnage principal, l'impossibilité de mettre en images la monstruosité physique quand celle-ci touche à des organes sexuels ou assimilés. Si Cronenberg n'a cessé de représenter toutes sortes de corps monstrueux qu'il a d'ailleurs, certaines fois, sexualisés à outrance, que l'on songe au dard de Rose dans *Rage* ou à la cicatrice de Gabrielle dans *Crash*, il n'a jamais montré, peut-être sous peine d'être taxé de pornographe, ces sexes monstrueux qui l'obsèdent tant. Or l'évocation de la prostate asymétrique d'Eric, tout comme l'utérus trifide de Claire dans *Faux-Semblants*, renvoie à tout un imaginaire du *Freak porn* qui, comme a pu le démontrer Jean Constance, dans son article « Le corps obscène : le cas de la pornographie dans les sociétés contemporaines », propose une véritable alternative à une pornographie devenue trop consensuelle :

Ce qu'on nomme le *freak-porno*, mettant en scène des « monstres », victimes de malformations ou simplement frappés d'une anatomie un peu particulière (vulve et pénis « démesurés », hermaphrodisme, nanisme...) donnent en spectacle des corps généralement relégués à l'arrière-scène, inspirant le dégoût ou la

réserve. L'obscénité est donc ici affirmée au-delà du simple dévoilement de la sexualité. Elle surexpose sexuellement un corps auquel on refuse justement toute sexualité. Contrevenant aux projections fantasmatiques habituelles, collectivement diffusées, les corps difformes se voient chassés de l'imagination, leur sexualité occultée, leur accès au plaisir non représenté.²¹²

Le *freak porn* montre ce qui est réservé habituellement à l'intimité la plus secrète. Contrairement aux auteurs du *freak porn*, Cronenberg n'expose pas les difformités sexuelles de ses personnages. Il utilise des objets organiques pour mieux signifier ce qui ne peut être montré. La machine à écrire du *Festin Nu*, la console de jeu-vidéo d'*Existenz* ou encore la télévision de *Vidéodrome* se présentent comme de véritables substituts génitaux. Le pénis turgescent de la machine à écrire du *Festin Nu* évoque notamment les sexes en érection disproportionnés de certains acteurs de films X. L'exhibition de la difformité sexuelle, par le biais d'un objet matériel, permet au cinéaste de déjouer, comme il le fera plus tard avec les cicatrices et les prothèses de *Crash*, une certaine forme de censure. Il est, en effet, impossible de taxer *Le Festin Nu* de pornographie bien que ce soit, sans aucun doute, le film de Cronenberg qui montre le plus de pénis à l'écran, que l'on songe à la machine à écrire hermaphrodite précédemment évoquée ou aux antennes du Mugwump qui sécrètent un liquide blanc qui rappelle le sperme. À travers ces sexes "fantasmés" (la machine à écrire comme le Mugwump ne pouvant être considérés autrement que comme des hallucinations de Bill Lee), Cronenberg semble préfigurer l'œuvre du photographe berlinois Herve' qui, en 2015, avec sa série des "Little monsters" présentait une série de pénis au repos. Les sexes photographiés par Herve' ne sont pas rattachés à un corps. Ils ont leur propre existence et seraient, selon les propos de l'artiste lui-même, des petits monstres mignons.

212 Jean Constance, « Le corps obscène : le cas de la pornographie dans les sociétés contemporaines », dans *L'Information Psychiatrique*, n°81, 2005, (http://www.jle.com/download/ipe-266213-le_corps_obsceane_le_cas_de_la_pornographie_dans_les_societes_contemporaines—WhINzX8AAQEAAAFvSJIsAAAAC-a.pdf).



Herve', "Little monsters"

Bien avant les "Little monsters" du photographe berlinois, Cronenberg donnait déjà aux organes génitaux une existence propre. Le corps est donc doublement transgressé puisque le sexe, déjà biologiquement anormal, ne fait plus partie de l'anatomie humaine. Le cinéaste laisse voir des morceaux de corps détachables et manipulables à outrance, à l'image du pénis monstrueux de la machine du *Festin Nu* devenu, en l'espace d'un instant, le nouveau partenaire sexuel de Bill et Joan. Fadela, la gouvernante castratrice du film de Cronenberg, empêchera néanmoins l'union sexuel du couple et de la machine qu'elle chassera à grands coups de cravache. Cronenberg, tant pour des questions matérielles que de censure, n'a pas cherché à mettre en scène les orgies de corps monstrueux du romans de Burroughs qui présenterait, selon les propos tenus par Denis Baron, dans son ouvrage *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira*, une chair qui, à défaut d'être belle, n'en demeure pas moins attirante :

Quand on parle de chair, son évocation nous offre des images débridées et affolantes, dues peut-être aux

stéréotypes du plaisir lié au corps qui sont inscrits en nous telles les partouzes de corps monstrueux dont William Burroughs accouche dans son roman fantasmatique *Le festin nu*. Il a été l'un des rares auteurs à avoir réussi l'exploit de décrire des fantasmes inimaginables, ou plutôt des délires que la raison ne saurait comprendre et que la morale ne pourrait accepter.²¹³

Cronenberg utilise des objets technologiques pour mieux rendre compte de notre propre fascination pour les anomalies et autres difformités physiques. Les fils de la console de jeu d'*Existenz*, sortes de très longs cordons ombilicales se branchant directement dans la colonne vertébrale des joueurs, peuvent d'ailleurs évoquer l'imaginaire érotique du *hentai*. Pikul, craignant d'être pénétré chirurgicalement par le cordon du pod, laisse entendre que la possibilité d'entrer dans l'univers virtuel d'*existenz* passe par une sorte de rite de passage s'apparentant à un viol. Si dans les *hentais* japonais, des jeunes filles sont sauvagement agressées par les tentacules de monstres qui les pénètrent de force, les joueurs d'*Existenz* acceptent l'intrusion phallique du câble de connexion dans leur colonne vertébrale. À la fois pénis disproportionné ultra-pénétrant et cordon ombilical, les câbles de la console sont aussi un véritable objet transitionnel sur lesquels les personnages reportent leur affection. On voit d'ailleurs, à plusieurs reprises, Allegra cajoler son *game-pod* comme s'il s'agissait d'un petit animal. Le concept d'objet transitionnel, élaboré par le pédiatre et psychiatre Donald Winnicot, désigne la première possession de l'enfant qui est extérieure à son propre corps, bien qu'il ne la perçoive pas nécessairement comme tel. Il permet à l'enfant, entre quatre et douze mois, d'effectuer la transition entre la relation à la « mère » et la relation avec d'autres « objets ». Bien que les personnages d'*Existenz* soient des adultes, ils ne peuvent, à l'image des nourrissons évoqués par Winnicot, éprouver le monde qui les entoure. Les cordons du *game-pod* tels une peluche ou un doudou les aident à passer du réel au virtuel mais aussi du virtuel au

213 Denis Baron, *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira, op.cit.*, p. 29-30.

réel, la distinction entre les deux étant désormais impossible.

Cronenberg, à travers la console de jeu d'*Existenz*, érotise un objet transitionnel. Les joueurs d'*Existenz* étant des adultes et non des enfants, il semble moins problématique que la transition se fasse ici par l'intermédiaire d'un substitut phallique. C'est une fois qu'il aura été sodomisé par un *ersatz* de cordon ombilical que le héros du film de Cronenberg pourra se confronter à une nouvelle forme de réalité. Or l'idée selon laquelle l'accès à l'âge adulte (métaphoriser par l'entrée de Pikul dans le monde d'*existenz*) passe par la pénétration est plutôt transgressive dans la mesure où elle laisse entendre qu'il ne peut y avoir d'évolution spirituelle sans contrainte sexuelle. La sexualisation outrancière des objets d'*Existenz*, mais aussi du *Festin Nu* et de *Vidéodrome*, permet donc au cinéaste, en plus de figurer ce que le cinéma traditionnel ne peut montrer (notamment les sexes monstrueux du *freak porn*), d'interroger notre propre rapport aux nouvelles technologies.

-Le corps-machine

Les objets techniques, comme l'a souligné Laurent Gervereau, dans son ouvrage *Histoire du visuel du XX^e siècle*, ont, en effet, fini par devenir de nouveaux corps :

La fascination pour l'objet intrus opère une transition avec la vulgarisation confidentielle des années trente. Il introduit une présence d'ordre axiomatique. Le phénomène dure, car le « design » du meuble polarise encore les regards, par exemple dans *Lui* en 1973 : « Un téléviseur couleur peut aussi être beau » (Continental Edison). Associée comme les automobiles à une femme désirable, selon une antenne consacrée au XIX^e siècle avec les « chérettes », la télévision ne cèle en rien son genre : D'accord, elle est ronde », avec un poste-globe suspendu et les seins nus de la téléspectatrice étendue, souriante, disponible, qui ne regarde en rien l'image (en l'occurrence, les 24 heures du Mans).²¹⁴

214 Laurent Gervereau, *Histoire du visuel du XX^e siècle*, Paris, Point, 2003, p. 42.

La forme de l'écran de télévision, évoquée par Laurent Gervereau, rappelle celle du sein féminin. Ce fantasme d'érotisation des objets trouve l'une de ses plus belles illustrations dans *Vidéodrome* à travers l'image de la bouche de Nicki traversant l'écran de télévision pour mieux absorber le visage de Max. Par l'intermédiaire d'un objet technique, le corps perd peu à peu toute sa matérialité. Nicki, réduite à ses seules lèvres disproportionnées, n'est plus qu'un instrument de jouissance. Dans son ouvrage *Screening Sex : Une histoire de la sexualité sur les écrans*, Linda Williams, s'était intéressée à cette idée de symbiose entre l'image et son spectateur :

Dans les années 1980, le « vidéo-spectateur » de Cronenberg comblait le vide entre sa chair et la chair de l'écran en pénétrant l'image, quand l'ancien torero d'Almodovar entourait le moniteur de ses jambes. Un élément plus sinistre encore est venu supplanter ces images photographiques au milieu des années 1990 : c'est l'étreinte à plein corps de l'écran d'ordinateur et du clavier, symbole de la relation qu'entretient l'utilisateur d'Internet- le terme « spectateur » n'est plus adapté!- avec les nouvelles technologies numériques. La distance entre celui qui regarde l'image, réduite dans le cas de la télévision, semble ici disparaître carrément. Un corps masculin mais androgyne, nu, vulnérable, étreint le moniteur assis sur un clavier illuminé.²¹⁵

Dans *Vidéodrome*, la chair a fini par traverser l'écran. Le visuel est devenu palpable entraînant, chez le spectateur, des troubles physiques et psychologiques profonds. Les mondes virtuels ou hallucinogènes de *Vidéodrome*, d'*Existenz* et du *Festin Nu* engendrent de véritables mutations corporelles. Chez Cronenberg, les difformités et autres anomalies physiques sont parfois aussi créées de toute pièce. Le cinéaste rejoint ainsi les préoccupations de certains artistes contemporains ayant fait de leurs corps de véritables œuvres d'art. Que l'on songe aux implants en silicone d'Orlan ou encore aux corps percés, tatoués et suspendus de Lukas Zpira et Ron Athey, les

215 Linda Williams, *Screening Sex : Une histoire de la sexualité sur les écrans*, op.cit., p. 190-191.

modifications corporelles permettent aux *performers* d'acquérir de nouvelles identités. Dans *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira*, Denis Baron était revenu, notamment à travers l'exemple d'Orlan, sur ce désir d'être "autres" que l'on retrouve aussi, en filigrane, dans l'ensemble de l'œuvre du réalisateur de *Crash* :

Orlan, pour sa part, envisage la modification corporelle comme la possibilité de « se transformer et modeler son visage » et son corps, selon des désirs de devenir des « icônes prédéfinies » de l'art ou bien selon le désir d'intervenir sur son image en produisant des chairs multiples. Orlan agit ainsi avec son corps tout en mettant en danger son identité corporelle et mentale aux yeux de tous.²¹⁶

Bien qu'aucun personnage cronenbergien ne pratique le *body art*, certaines transformations physiques involontaires peuvent être mises sur le même plan que les modifications corporelles de certains artistes. Ainsi, dans *La Mouche*, Seth Brundle devient Brundlefly, soit l'équation parfaite entre l'homme et l'insecte, une sorte de sur-homme à l'animalité monstrueuse. Les personnages de Cronenberg, contrairement aux *performers* évoqués précédemment, ne cherchent pas directement à changer leurs corps. Victimes d'expériences scientifiques contre-natures, ils subissent, à l'image de Rose dans *Rage* ou de Seth dans *La Mouche*, toutes sortes de métamorphoses sur lesquels ils n'ont aucune incidence. Pour le cinéaste, la science altérerait les corps d'une manière bien plus radicale que les modifications physiques des artistes du *body art*. Il est possible que Cronenberg ait voulu signifier, en le poussant à son paroxysme, ce désir, propre aux *performers* évoqués précédemment, de sortir du carcan dans laquelle la société tend à nous enfermer. Le corps cronenbergien, en transgressant les lois de la nature, laisserait donc entrevoir notre propre aspiration à l'anormalité. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, le réalisateur de *Vidéodrome* avait d'ailleurs évoqué ce

216 Dennis Baron, *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira*, *op.cit.*, p. 24-25.

désir profond, mêlé de crainte, de dépasser ses propres limites :

Comme ceux qui ont été fascinés par la lecture des cas de pervers ou de dégénérés, ce qu'ils considèrent être des pervers ou des dégénérés ou des gens qui vivent des existences écœurantes en marge de la société. L'essentiel de cette fascination tient dans ce que l'on perçoit de cela en soi-même, dans cette possibilité qui s'ouvre. En fait, une partie de soi désirerait aller dans cette direction, exprimer cela, le vivre même. Voilà donc ce qu'est pour moi l'altérité. Ce n'est pas si simple. Disons que ce n'est pas simplement une menace. Si vous étudiez par rapport à ce qu'est la norme dans la société d'aujourd'hui : et si j'étais l'autre ? Comment percevoir la société normale du point de vue de l'autre ? ²¹⁷

Cette multitude de corps monstrueux métaphoriserait une sorte de fantasme universel de transgression des normes sociales. Seth Brundle, Rose ou encore les pensionnaires de la résidence de *Frissons* représentent une nouvelle forme d'humanité débarrassée des carcans de la morale. Chez Cronenberg, la difformité physique est symbole de renaissance. Les modifications corporelles permettent aux personnages de s'élever hors du commun des mortels. Alors que dans *La Mouche*, Seth Brundle, devenu Brundlefly, multiplie, tel un Dieu de l'Olympe, les conquêtes féminines, Pikul, dans *Existenz*, s'ouvre à un monde de sensations nouvelles après s'être fait perforer la colonne vertébrale. Ce lien entre transformations physiques et changement d'identité(s) est également au centre de *Body Art*, roman de Don DeLillo que Cronenberg devait probablement connaître :

La force du spectacle c'est le corps de Lauren Hartke. Parfois elle rend la féminité si mystérieuse et puissante que les deux sexes en sont transcendés ainsi qu'un certain nombre d'états indéfinis. Dans le passé, elle a habité des corps d'adolescents, de prêcheurs pentecôtistes, celui d'une vieille femme de cent vingt

217 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 99.

ans se nourrissant de yogourt, et, le plus mémorable, celui d'un homme enceint.²¹⁸

Que Cronenberg ait préféré adapter *Cosmopolis* plutôt que *Body Art* peut paraître surprenant tant le sujet du roman de DeLillo se rapproche des préoccupations du cinéaste. Comme l'espion chinois de *M. Butterfly*, l'héroïne de *Body Art* a la possibilité d'incarner toutes sortes de personnages, des femmes mais aussi des hommes d'âges et de nationalités différentes. Chez Cronenberg, les anomalies physiques peuvent également engendrer, comme on a pu le voir précédemment, des changements de genre. Ainsi, dans *Rage*, Rose pénètre ses victimes avec le dard qui lui a poussé sous l'aisselle. Son nouvel organe a fait d'elle un être intersexué au même titre que la machine à écrire du *Festin Nu*. Mais le personnage, incarné par l'actrice de films pour adultes Marilyn Chambers, ne désire pas, pour autant, acquérir une nouvelle identité sexuelle. Archétype de la femme sensuelle et vaporeuse (la scène inaugurale du film la présentant, vêtue d'une combinaison en cuir, en train de chevaucher sa moto, n'est pas sans évoquer le roman *La motocyclette* d'André Pieyre de Mandiargue, adapté au cinéma par Jack Cardiff en 1967), Rose est gangrenée par un mal (mâle) sur lequel elle n'a aucune prise. Rose n'a pas conscience de ses actes et refuse d'être la cause d'une quelconque épidémie de vampirisme. Le corps étranger phallique qui la pousse à se nourrir de sang humain peut, dès lors, être considéré comme une personnalité à part entière. Tel un nouvel organisme cherchant à prendre le contrôle du corps de Rose, le dard du film de Cronenberg rejoint toute une mythologie du monstre sanguinaire que l'on retrouve encore, comme a pu le démontrer Olivia Chevalier-Chandeigne, dans son ouvrage *La philosophie du cinéma d'horreur*, dans certains films récents :

Le thème du monstre, objet d'innombrables réalisations, est judicieusement exploité dans *Jeepers*

218 Don DeLillo, *Body Art*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 111.

Creepers, film auquel nous avons déjà fait allusion. Dans ce film, une créature est forcée de se renouveler en dérobant membres et organes à des êtres vivants, la plupart du temps humains, sans quoi elle pourrit et dépérit. Ici se mêle le thème du monstre de *Frankenstein*, puisqu'il doit sa structure aux morceaux de corps d'autrui, sorte d'Arlequin organique, et celui de *Dracula*, se régénérant à l'aide de tissus vivant. Sa survie en dépend, et, si cette créature est humaine, elle ne doit sa monstruosité qu'à la nécessité de survivre.²¹⁹

Contrairement au croquemitaine de *Jeepers Creepers*, le dard de Rose n'est pas un personnage incarné. C'est un simple organe qui cherche à prendre possession d'un corps. Cronenberg, à travers l'anomalie physique de Rose, met en scène une véritable angoisse de l'altérité rejoignant en cela les propos tenus par Judith Bulter, dans son ouvrage *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe* :

Les identifications peuvent donc nous protéger contre certains désirs ou être les vecteurs du désir ; pour faciliter certains désirs, il peut être nécessaire d'en écarter d'autres : identification est le site où prend place ce processus ambivalent de prohibition et de production du désir. Si assumer un sexe constitue en un certain sens une « identification », il semble donc que l'identification soit le site où se négocient de façon insistante la prohibition et la déflexion. S'identifier à un sexe, c'est se tenir dans une certaine relation vis-à-vis d'une menace imaginaire, imaginaire et puissante, puissante précisément parce qu'elle est imaginaire.²²⁰

Rose assume son sexe de femme, ce qui explique aussi pourquoi elle refuse d'être assimilée à son phallus assoiffé de sang. Marilyn Chambers apparaît nue à plusieurs reprises dans le film. Cronenberg filme entièrement le corps de son actrice sans jamais exposer, durant ces quelques

219 Olivia Chevalier-Chandeigne, *La philosophie du cinéma d'horreur*, Paris, ellipses, 2014, p. 68.

220 Judith Bulter, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe, op.cit.*, p. 110.

scènes, l'excroissance de la jeune femme. Le dard monstrueux de Rose n'est que très peu visible au cours du film. Filmé en très gros plans, il ne semble pas rattaché au reste de son anatomie. La transformation physique de Rose n'a rien à voir avec la métamorphose du héros de *La Mouche*. La jeune femme, contrairement à Seth Brundle, ne revendique pas ce nouvel état sur lequel elle n'a d'ailleurs aucune emprise. Sur la question des anomalies corporelles, *Rage* fait presque figure d'exception dans l'œuvre de Cronenberg. En effet, les difformités et autres excroissances dermiques n'ont que très rarement, dans les films du cinéaste, un aspect foncièrement négatif. Elles sont, la plupart du temps, considérées comme de nouveaux objets érotiques, que l'on songe au ventre pénétrable de Max Renn dans *Vidéodrome* ou encore au corps en décomposition progressive de Seth Brundle dans *La Mouche*. Si le personnage interprété par Jeff Goldblum perdra la totalité de son *sex-appeal*, une fois métamorphosé en mouche, il n'en demeurera, pas moins, assez longtemps, attirant aux yeux de Véronica qui suivra, de près, l'intégralité de sa transformation. À travers ces exemples, Cronenberg remet en question la notion de beauté qui est, à ses yeux, prisonnière d'un système de pensée complètement sclérosé. Interrogé par Serge Grünberg sur la question de la représentation de l'organique dans son œuvre, le cinéaste affirme vouloir, à travers ses films, transformer notre propre perception de l'esthétique humaine :

Il reste toujours étonnant, à mes yeux, que tout le monde puisse se mettre d'accord sur la beauté d'une femme, mais que beaucoup seraient dégoûtés par le même corps en rayons X. ou auraient la nausée s'ils voyaient le même corps durant une opération chirurgicale. L'intérieur de son corps n'est pas beau. Nous n'avons pas une vision esthétique totale dans la mesure où nous n'assumons pas l'intérieur de nos corps et la compréhension des organes et de leur fonctionnement. [...] Pourtant, au niveau esthétique, l'une des choses que je fais dans mes films, et qui marche pour moi mais pas forcément pour les autres, c'est d'essayer de modifier la perception esthétique du public. Au cours des quatre-vingt-dix minutes ou plus que dure le film, je veux qu'il commence par éprouver une répulsion normale et innée, mais qu'à la fin, il

parviens à voir une espèce de beauté dans ce qu'il avait trouvé répugnant au départ. Cette démarche fait aussi partie de mon projet. C'est un projet esthétique, une tentative de transformation de l'esthétique humaine.²²¹

-De nouvelles normes de beauté

Les créatures inventées par le cinéaste participent à cette redéfinition du concept de beau. Elles renvoient à des nouvelles formes de vie que l'homme refuserait de reconnaître. Selon ses propres dires, Cronenberg mettrait en scène le futur de l'humanité :

Après tout ce temps, il reste tant d'espèces encore inconnues qui, un jour, nous seront révélées. Et bien entendu, dans la mesure où elles ne cessent de changer et de subir des mutations... Ce que je veux dire, c'est que tout le monde se focalise sur le désastre écologique, la disparition des espèces, mais, en fait, de nouvelles espèces se développent tout le temps, dont nous ne prenons même pas conscience. C'est pourquoi j'ai le sentiment de participer à la propagation d'espèces nouvelles sur la planète. Et parmi celles que j'invente, qui sait ?, il se pourrait qu'un jour, elles existent pour tout le monde.²²²

La petite créature à deux têtes d'*Existenz* est, sur ce point, des plus intéressantes. En effet, bien que ce monstre, possédant deux têtes de dragons et un corps de mante religieuse disproportionné, n'évoque aucun être vivant connu, son anomalie génétique est, quant à elle, bel et bien avérée. Alors que les animaux à deux têtes, que l'on peut voir dans les muséums d'histoire naturelle, sont considérés comme des abominations de la nature, le petit reptile d'*Existenz* est, au contraire, présenté comme une nouvelle forme de vie en voie de propagation. Attendant aux yeux d'Allegra qui le caresse comme un animal de compagnie, le monstre d'*Existenz*, en plus de transgresser les lois de la nature, participe à cette redéfinition de la notion de beauté évoquée

221 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 106-107.

222 *Ibid.*, p. 107.

précédemment. Le reptile à deux têtes du film de Cronenberg est en effet bien plus mignon qu'effrayant. Ses deux visages de bébés dragons sont emprunts d'une douceur enfantine qui les oppose aux innombrables figures de dragons bicéphales ou tricéphales propres à la mythologie du film de monstre japonais type *Godzilla* mais aussi à l'univers de l'*heroïc-fantasy*. C'est la première fois et unique fois, chez Cronenberg, qu'une créature anormale apparaît plus attendrissante qu'effrayante. Le petit monstre qu'Allegra affectionne tant finira néanmoins par devenir une simple denrée alimentaire. Dans le monde d'*Existenz*, les reptiles mutants font partie du plat "spécial" que le chef du restaurant chinois sert à Pikul. Cronenberg laisserait-il entendre, à travers cette scène, pour le moins surprenante, que nous ne savons pas, nous-même, ce qui se trouve réellement dans nos assiettes ? Faut-il voir derrière les œufs d'amphibiens saturés d'ADN et servant à la conception de la console vidéo d'*Existenz*, une métaphore des OGM ? Et si l'on pousse la réflexion encore un peu plus loin, manger des créatures nourries aux farines animales ne ferait-il pas de nous des mutants ?

Pikul, même s'il est dégoûté par le visuel du plat qui lui est présenté (des reptiles caramélisés, sur une assiette, entourés de quelques feuilles de salade), ne peut s'empêcher de se jeter sur la nourriture. Le jeune homme répond, selon Allegra, à une pulsion de jeu. Bien qu'il trouve ce qu'il mange absolument dégoûtant, le personnage, interprété par Jude Law, n'arrive pas à se contrôler. Le cinéaste poursuivrait, à travers l'exemple de ces mets dégoûtants, son entreprise de réhabilitation de ce que notre société considère comme laid. Cronenberg s'amuse à inverser les valeurs. Si la difformité est synonyme de beauté, il ne semble pas étonnant que le mauvais devienne bon. Le réalisateur de *La Mouche* est transgressif dans la mesure où il remet en question nos propres habitudes culturelles. Pikul, à l'image des scatophiles ou autres émétophiles, prend plaisir à ingurgiter des aliments que la plupart des gens trouveraient répugnants. Victime des agissements du jeu, il ne peut être considéré comme réellement déviant. La fascination des

personnages d'*Existenz* pour le monstrueux (le reptile bicéphale pour Allegra, le plat de reptiles caramélisés pour Pikul) nous amène à reconsidérer notre propre perception du monde. En cela, le travail du cinéaste rejoint, comme a pu le faire remarquer Philippe Rigaut, dans son article « Stylistique et unité thématique dans les subcultures *dark* et *fetish*. Observations transversales », les préoccupations du photographe américain Peter J. Wittkin :

Le film de David Cronenberg *Crash* (1996), d'après le roman de James Graham Ballard, propose une plongée d'un réalisme insoutenable dans un univers de ce type : celui de l'érotisation des corps accidentés, des cicatrices et des prothèses. Dans le domaine de la photographie, Peter J. Wittkin entreprend un travail d'esthétisation d'inspiration expressionniste, sur fond de décor de cabaret ou de cirque, autour de modèles *véridiques* amputés ou difformes de nature.²²³

Contrairement à Wittkin, Cronenberg, si l'on excepte le cas particulier de la créature bicéphale d' *Existenz*, ne sur-esthétise pas la monstruosité. Celle-ci apparaît frontalement au sein d'univers *a priori* réalistes et au *design* , la plupart du temps, extrêmement épuré (la résidence de *Frissons*, le centre médicale de *Crimes of the future* ou encore l'usine à gamepod d'*Existenz* sont des lieux presque vides à l'architecture froide et aux couleurs ternes). Embellir le monstrueux reviendrait à en atténuer la force et, paradoxalement, la beauté s'il y a vraiment, comme cherche à nous en convaincre le cinéaste, une beauté de la laideur. Les monstres de Cronenberg feraient donc partie de ces images extrêmes qui, comme a pu le faire remarquer Paul Ardenne, dans son ouvrage *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, mettent à mal le système de perception du spectateur *lambda* :

223 Philippe Rigaut, « Stylistique et unité thématique dans les subcultures *dark* et *fetish*. Observations transversales », dans *Sociétés*, n°88, 2005/2, p. 128.

Voir l'extrême de l'image, pour le sujet qui y plante ses yeux, ne suffit pas seulement vautrer ses pupilles dans un absolu de la vision punitive. Regarder veut dire aussi expérimenter une limite, se porter à une frontière de soi, éprouver comment le spectacle que propose l'image extrême s'incorpore en notre corporéité. Image intimidante ou, pour dire mieux, authentique menace, ébranlement des habitudes perceptives du spectateur.²²⁴

Bien qu'il y ait, au final, assez peu d'images chocs dans l'œuvre du cinéaste, celles-ci marquent toujours durablement l'esprit. Les créatures monstrueuses de *Chromosome 3*, du *Festin Nu* ou encore *d'Existenz*, même si elles apparaissent, au final, assez brièvement à l'écran, dérangent parce qu'elles interrogent notre propre monstruosité. Le Mugwump du *Festin Nu* est un reptile de taille humaine qui parle et sécrète par ses antennes une matière laiteuse qui ressemble étrangement à du sperme. Appartenant à l'univers "halluciné" de Bill Lee, sa présence, contrairement à celle des enfants de *Chromosome 3*, ne surprend personne. On voit ainsi, dans l'une des scènes les plus amusantes du film, Bill, à la table d'un bar de Tanger, en train de fumer une cigarette alors que le Mugwump sirote un cocktail de fruits dans une coupe de champagne. Bien que le Mugwump soit une créature reptilienne, son corps, malgré sa couleur verdâtre et sa texture râpeuse, ressemble énormément à celui d'un homme. Figuration extrême de l'anormalité physique, cette créature pourrait très bien représenter, pour Cronenberg comme pour Burroughs, les mutations futures de l'espèce humaine. Cette hybridation des corps est significative. L'espèce humaine n'a cessé d'évoluer au cours des siècles au point qu'il est possible d'imaginer que nous pourrions apparaître, aux yeux des hommes de la préhistoire ou du Moyen Age, comme des sortes de monstres. Mais l'homme des XXème et XXIème siècles est aussi appelé à devenir, suite à certaines modifications environnementales (pensons, par exemple, à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl), un anormal. Cronenberg, bien que l'on trouve déjà, dans ses premiers films, des cas d'épidémies, n'interroge pas

224 Paul Ardenne, *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, op.cit., p. 57.

directement les causes des transformations anatomiques qu'il laisse voir.

Même si les hommes difformes et monstrueux de la plupart de ses longs-métrages ont été victimes de manipulations génétiques ou anatomiques (les télépathes de *Scanners*, Seth Brundle dans *La Mouche* ou encore Rose dans *Rage*), le réalisateur de *Vidéodrome* n'essaie jamais d'expliquer, aux spectateurs, les raisons biologiques qui sous-tendent toutes ces transformations. Pour le cinéaste, le résultat de la mutation est bien plus important que ses causes. Ainsi, il est possible de voir, derrière certaines métamorphoses monstrueuses, de véritables métaphores de la maladie. Cronenberg a toujours utilisé le cinéma de genre pour aborder des sujets graves (le divorce et la garde des enfants dans *Chromosome 3*, le *snuff movie* dans *Vidéodrome*, la censure dans *Existenz*). Avec *La Mouche*, c'est le thème de la maladie et de la fin de vie qui est au centre de l'intrigue. La dégradation physique de Seth Brundle est symptomatique du mal qui le ronge. Dans son ouvrage *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Éric Dufour était revenu sur la manière dont le réalisateur rend palpable ce délitement progressif de soi :

On le voit ranger religieusement tous les vestiges de son apparence humaine dans l'armoire à glace, à titre de vestige d'une humanité qui disparaît petit à petit. Ici les effets spéciaux ont un *sens esthétique* très précis : non pas celui de *dévoiler tout* ce qui est caché, et par là même de gommer tout ce qui est horrible, fantastique-comme si l'horreur et le fantastique n'existaient que dans le *retrait total* -, mais au contraire de *rendre sensible le processus continu, précisément de la contamination*, c'est-à-dire la durée par laquelle l'autre investit peu à peu, organe par organe, cellule par cellule, toute la vie même, et, par là, de figurer l'horreur, c'est-à-dire l'investissement par une force étrangère de tout mon corps et de tout mon esprit.²²⁵

Seth Brundle dit adieu à son passé. Il garde, près de lui, ce qui le rattache encore à sa vie d'antan bien qu'il sache que sa métamorphose demeure irréversible. La monstruosité physique du

225 Éric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op.cit., p. 143.

personnage est, à la fois, régénératrice et mortelle. À l'opposé des monstres de foire de *Freaks* de Todd Browning ou de John Merrick, dans *Elephant man* de David Lynch, Seth Brundle est venu au monde sans aucune tare physique. Il n'est pas né "monstrueux" mais l'est devenu par phases progressives. Les premières marques apparaissant sur le visage du personnage n'ont d'ailleurs rien, au départ, de réellement horribles. S'apparentant à des brûlures ou à une forme assez sévère d'urticaire, elles ne laissent pas présager la terrible transformation finale, la décomposition totale d'un homme qui, après avoir fusionné avec sa propre création (le télépod), s'est métamorphosé en une masse informe faite de chair et de métal. Dix ans avant *Crash*, la fusion entre l'humain et la technologie était déjà au centre d'un film de Cronenberg. Si le fait de devenir "une mouche géante" n'effrayait pas Seth Brundle qui y voyait une véritable renaissance voire une forme de réincarnation démiurgique, son hybridation avec la matière le condamne pourtant inéluctablement à la mort. Cette représentation d'un corps en pleine déliquescence trouve l'une de ses plus belles correspondances dans l'œuvre de l'artiste-peintre Francis Bacon qui, pour reprendre les propos tenus par Gilles Deleuze, dans son ouvrage *Francis Bacon : Logique de la sensation*, n'a jamais cessé de mettre en scène des êtres difformes à la chair à vif :

« une structure, celle des grands aplats de couleur, monochromes, informes et toujours vibrants ; des figures, purs événements extatiques de corps déformés, spasmés, habités de toutes les violences et brisant de leur fleuve de chair les visées narratives ou figuratives de la peinture ; et enfin, des contours délimitant un lieu, organisant un espace clos et tourbillonnant (souvent une piste, un rond, un cube...) »²²⁶

Dans son tableau *Three Figures in a room*, le peintre représente des corps mouvants, dépourvus de visages et comme dépossédés de leur humanité. À l'image de Cronenberg, Bacon tente de représenter le statut "viandeux" de l'être humain. La plupart des corps, au centre de ses tableaux,

226 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 42.

paraissent réversible comme si leur intérieur et leur extérieur ne faisaient qu'un. Chez le réalisateur de *Crash*, cette distinction extérieur/intérieur tend également à s'estomper, que l'on songe au corps en décomposition du héros de *La Mouche* ou encore aux machines de chair et de sang de *Vidéodrome* et du *Festin Nu*. Le corps est devenu un véritable objet d'art semblable aux portraits monstrueux peints par Francis Bacon. Or, selon John Russell, le célèbre peintre moderniste irlandais réhabilitait, à travers ses propres représentations monstrueuse, une certaine idée de la beauté

À l'ombre des sévices, mêmes les plus profonds, que Bacon fait subir à la beauté traditionnelle, dort une contre-image, comme le dit Leiris par ailleurs, la beauté est autant fonction de l'autodestruction que de l'autorégénération et l'impression finale que nous avons en face de toutes les toiles importantes de Bacon est une réhabilitation de la beauté.²²⁷



Three Figures in a room, Francis Bacon (1964)

Cronenberg participe à cette entreprise de réhabilitation. Même dans un état de décomposition avancée, le corps est toujours présenté comme un potentiel objet de désir. Dans *Consumés*, cette

²²⁷ John Russell, *Francis Bacon*, Paris, Thames & Hudson, 2004, p. 39.

érotisation du monstrueux est poussée à son paroxysme. Le corps, qu'il soit malade ou à l'état de lambeaux, s'est mu ici en un inépuisable réservoir à fantasmes :

Son corps se transformait. Elle avait des grosseurs, des ganglions, des protubérances et des rougeurs. Par la

force des choses, j'avais dû changer mon rapport esthétique au sexe pour m'adapter à son nouveau corps. [...]

Se trouvèrent petit à petit exposés des morceaux de corps reproduits thermoplastiquement, un corps féminin mutilé et démembré, étalés dans un ordre indistinct. Un seul sein tranché, des morceaux de cuisse et de mollets, des doigts séparés d'une main, un buste coupé en quartiers, une tête étonnée, fendue en deux et béante, avec une langue gonflée, protubérante.²²⁸

Certains artistes contemporains ont poursuivi, dans leurs recherches plastiques, la réflexion entreprise par le cinéaste. En 1997, l'artiste bulgare Robert Gligorov a laissé pourrir sur lui, durant deux mois, une veste de viande. L'œuvre qui en résulte, une photographie intitulée *The Jacket-Waiting*, le montre vêtu de la dite veste désormais recouverte de vers et de moisissures. Figuration possible de la décrépitude des corps après la mort, la veste de chair de Glimorov fait écho aux objets organiques de Cronenberg. Elle est pour reprendre les propos tenus par Paul Ardenne, dans son ouvrage *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, une véritable célébration de la viande²²⁹. La chair a remplacé le tissu. Plus qu'un vêtement, elle est devenue une seconde peau semblable aux excroissances dermiques arborées par de nombreux personnages cronenbergiens.

228 David Cronenberg, *Consumés*, op.cit., p. 294.

229 Paul Ardenne, *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, op.cit., p. 58.



Robert Gligorov, *The Jacket-Waiting* (1997)

Mais cette chair "nouvelle" ne cesse aussi de suinter. Dès lors, l'humain ne peut plus être vu autrement que comme un amas de chair dégoulinant et c'est cette particularité, dans une perspective d'érotisation de l'anormalité, qui le rend d'autant plus désirable.

1.3 Fluides et sécrétions corporelles

-Liquide séminale

Les corps cronenbergiens sont marqués, comme on a pu le voir précédemment, par une profonde instabilité. En perpétuelle mutation, ils n'arrêtent pas de rejeter toutes sortes de liquides que l'on pense à l'acide blanchâtre craché par Seth Brundle, dans *La Mouche*, ou encore aux étranges tâches blanches recouvrant les lèvres d'Adrian Tripod, à la fin de *Crimes of the future*. Dans ces deux films, les sécrétions imaginaires ont à la fois l'aspect et la couleur du sperme. Particulièrement épais et coulant abondamment de la bouche de Brundlefly, dans *La Mouche*, ce nouveau "sperme" est intrinsèquement lié la mort et à la maladie. Il annonce autant la métamorphose finale du héros que la perte de son humanité. À la fois symbole de renaissance et de destruction, puisqu'il permet à Seth

de dissoudre le pied de l'ancien amant de Véronica, ce fluide particulièrement épais a également la consistance du vomi. Cronenberg, comme pour mieux signifier le lien entre la décrépitude physique de son personnage et les fluides qu'il recrache, filme le visage de Seth Brundle, en gros plans, lors de scènes de dégorgements particulièrement écœurantes. La liquéfaction du pied de Stathis Boran, sous l'effet du fluide, métaphorise celle du corps de Seth qui a gardé, comme reliques de son humanité passée, d'anciennes parties de son anatomie. De façon plus générale, il est également possible de voir, derrière l'image de ce liquide blanchâtre coulant en abondance, une figuration de la faute de Véronica désormais condamnée à mettre au monde l'enfant de Seth. Tout aussi destructeur que l'acide qui sort de sa bouche, le sperme de Seth Brundle est contaminant. Si l'enfant de Véronica vient au monde, il sera obligé, lui aussi, de donner vie à des monstres. Bien que l'analogie entre le sperme et le liquide blanc sécrété par Seth soit évidente, il n'y a cependant pas, dans ce film, d'érotisation du fluide corporel. Dans *Crimes of the future*, c'est une sécrétion gluante sortant des oreilles, du nez et de la bouche qui mène progressivement à l'extinction de l'espèce humaine. Toutes les femmes, contaminées par la maladie de Rouge, sont appelées à mourir, non sans avoir pris un certain plaisir à respirer et à lécher le fluide qui les condamne. Cette matière sexualisée entraînant la mort permet à Cronenberg de traiter, plus de vingt ans avant *Crash*, du lien entre *éros* et *thanatos*.

Mais revenons-en à cette étrange matière qui, bien que mortellement dangereuse, semble aussi, aux yeux du personnage principal, particulièrement attirante. À la fin de *Crimes of the future*, Adrian a les lèvres entièrement recouvertes de sécrétions blanches. Il finit par s'endormir (ou par mourir?) tandis que la petite fille, en face de lui, joue avec l'étrange matière qui recouvre ses mains. L'acte pédophile, bien qu'avorté, est néanmoins signifié à travers le geste ambigu d'Adrian qui récupère, sur les mains de l'enfant, la matière dont il se couvre les lèvres. Dans le but, sans doute, de mieux signifier le caractère trouble de cette scène, Cronenberg filme en gros plan le

visage flouté du personnage principal. Adrian Tripod s'apprête à transgresser un interdit en ayant des rapports sexuels avec une petite fille. Bien qu'il s'agisse de la seule solution valable pour préserver l'espèce humaine, son acte reste moralement répréhensible. Or la fillette n'est pas l'innocente victime des assauts d'un pédophile. Considérée par Adrian Tripod comme la possible réincarnation d'Antoine Rouge, elle empêcherait, par l'intermédiaire du mystérieux fluide blanc, la propagation de l'espèce. De ce fait, le monde de *Crimes of the future* peut être perçu comme une forme de dystopie homocentriste.

Dans une société dépourvue de femmes, l'homme est appelé à se féminiser. Il chercherait d'ailleurs, pour reprendre les propos tenus par David Cronenberg dans *L'Horreur intérieure*, à vivre avec sa part de féminité :

L'intrigue du film, dont Ivan Reitman m'a déjà dit qu'il aurait pu être un grand succès commercial si seulement je l'avais réalisé de manière traditionnelle, repose sur une société et peut-être un monde où il n'y a plus de femmes. Elles sont toutes décédées par la faute d'un nouveau cosmétique. Désormais si les hommes possèdent un tant soit peu de féminité, ils sont laissés à eux-mêmes pour la trouver. Le film a pour sujet des hommes qui tentent de vivre avec la partie féminine de leur sensibilité sans que cela affecte nécessairement leur sexualité et avec ces qualités considérées généralement comme féminines : la douceur et la chaleur.²³⁰

Bien que, pour le cinéaste, l'homosexualité ne soit pas la thématique centrale de son film, l'ambiance homoérotique qui s'en dégage est renforcée par la présence de ces sécrétions blanchâtres déposées sur les lèvres de l'acteur, ouvertement *gay*, Ronald Mlodzik. Si le personnage a, à plusieurs reprises au cours du film, des contacts charnels avec certains patients de l'institut (on le voit entre autres caresser langoureusement le torse nu d'un homme malade allongé sur un lit), il n'est jamais

230 David Cronenberg, « Entretiens », dans Piers Handling et Pierre Véronneau (dir.), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 20.

question, à proprement parler, de désir homosexuel. Peut-on d'ailleurs encore parler d'homosexualité dans un monde dépourvu de femmes ? Cronenberg pose des questions qui demeureront sans réponse. Le liquide blanc évoqué tout au long du film n'apparaîtra d'ailleurs qu'à la fin sous une forme beaucoup plus compacte. En refusant d'exposer des orifices saturés de liquide blanchâtre, le réalisateur de *Crash* ne pousse pas jusqu'au bout l'analogie entre les sécrétions dues à l'épidémie d'Antoine Rouge et le sperme. Alors que dans *La Mouche*, Seth Brundle rejette, par la bouche, un épais liquide blanc, les personnages de *Crimes of the futur* ne sont jamais représentés en train de déglutir un quelconque fluide. Ce déficit de la représentation permet au cinéaste de distiller un certain trouble puisque seules les paroles, en voix *off*, d'Adrian Tripod, permettent au spectateur d'imaginer l'aspect et la texture du mystérieux liquide. Le héros goûte, à plusieurs reprises, au cours du film, à l'étrange matière qui perle sur ses lèvres et qui se présente, comme la version solide, du virus d'Antoine Rouge. Le plaisir que le personnage prend à absorber ces sécrétions évoque celui de l'homme ou de la femme qui, suite à la pratique d'une fellation, avale le sperme de son partenaire. La sexualisation de la matière permet à l'analogie de fonctionner. L'ambiguïté sexuelle d'Adrian Tripod, personnage androgyne visiblement attiré par les hommes, confère au film un caractère *crypto gay* évident.



La matière sexualisée dans *La Mouche* et *Crimes of the future*

Bien avant *Les Promesses de l'ombre*, Cronenberg a réalisé, avec *Crimes of the future*, un film où l'homosexualité est à la fois absente et omniprésente. Selon Noah Cowan, auteur de l'article « La science de Cronenberg », l'obstination bachique, inspirée de Kenneth Anger, et la forme oblique et expérimentale du film font de ce dernier une curiosité davantage qu'une thèse prospective²³¹. La froideur architecturale du film met en relief le bouillonnement intérieur de personnages sexuellement frustrés. À travers ces sécrétions visqueuses aux propriétés aphrodisiaques, le cinéaste expose un désir de souillure inavouable que le réalisateur *underground* américain Kenneth Anger avait mis en scène de manière beaucoup plus explicite, en 1949, dans *Fireworks*. Le lait coulant sur le visage du marin supplicié du court-métrage de Anger et évoquant, bien avant l'heure, la pratique du *bukkake*, répond à un désir d'humiliation qu'Olivier Assayas, le réalisateur de *Demonlover* et de *Sils Maria*, avait parfaitement analysé dans son petit ouvrage sur l'auteur de *Scorpio Rising* :

On pourrait dire que le cœur de *Fireworks* est la construction d'un rituel sadomasochiste autour de son désir sexuel d'humiliation, de se mettre en scène en tant que victime, ou plutôt en tant que maître-masochiste soumis à des tortionnaires-esclaves (ou quelque chose comme ça), eux-mêmes de véritables matelots (dit Anger, enrôlés ou dragués, sur l'idée de « jouer dans un film ».)²³²

Dans *Crimes of the future*, Adrian Tripod cherche aussi à être malmené même si son désir masochiste semble moins prégnant que celui du jeune homme de *Fireworks*. Le personnage interprété par Ronald Mlodzik se voit ainsi violemment repousser par l'un de ses patients dont le physique n'est pas sans évoquer celui de Joe Dallessandro, le bellâtre bisexuel de la trilogie *Flesh/Trash/Heat* de Paul Morrissey et Andy Warhol. Ne pouvant étreindre ce jeune homme dont il

231 Noah Cowan, « La science de Cronenberg », art.cité.

232 Olivier Assayas, *Eloge de Kenneth Anger*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 19.

vient d'examiner les pieds (symbole sexuel évident, à la fois phallique et fétichiste), Adrian se trouvera dans l'incapacité d'assouvir ses fantasmes comme l'atteste la scène finale présentant le personnage inerte, les lèvres recouvertes de matière blanche. L'idée de rapport sexuel oral est seulement figurée ici par cette étrange substance qui peut aussi, dans une moindre mesure, rappeler les pertes blanches. Avec *Le Festin Nu*, Cronenberg ira beaucoup plus loin dans la représentation d'un acte sexuel fantasmé. Il ne s'agit plus, comme dans *Crimes of the future*, d'évoquer allusivement l'idée de fellation mais de représenter, en contournant habilement la censure, une action de film pornographique. La scène de la ferme des Mugwumps présente ainsi, comme on a pu le voir précédemment, une série d'hommes et de femmes, à genoux, en train de sucer les antennes de mystérieuses créatures reptiliennes. Le liquide sécrété par les Mugwumps, bien que présenté comme une forme de drogue très puissante, a la même couleur et le même aspect que le sperme. Si l'on sort du cadre strict de la pornographie, l'absorption de sperme a également une visée symbolique. Chez certaines tribus de Papouasie, les jeunes garçons sont obligés d'avalier la semence d'hommes plus âgés lors de séances de fellations répétées. Dans ces cultures d'Océanie, le sperme est indubitablement lié à la puissance masculine. Avaler du sperme permet aux jeunes garçons de passer de l'enfance à l'âge adulte. Chez les Baruyas, comme a pu le faire remarquer Jacques André dans son ouvrage *La sexualité masculine*, le sperme permet aussi aux jeunes filles qui viennent de se marier de devenir des femme :

Elle est inséparable du fantasme qui en sous-tend la pratique et des inévitables ingrédients qu'il combine :

l'équivalence sein/pénis, bouche/vagin, sperme/lait- du fantasme à la croyance instituée, il n'y a qu'un pas : dès le mariage, l'homme baruya donne à sa jeune épouse le sperme à avaler, avec l'idée que la substance vitale va se transformer en lait et gonfler les seins de sa femme. ²³³

233 Jacques André, *La sexualité masculine*, Paris, PUF, 2013, (http://psycha.ru/fr/que-sais-je/2013/sexualite_masculine21.html).

Les étranges liquides blancs ingurgités ou déurgités par les personnages cronenbergiens, bien qu'ils n'aient pas de significations aussi précise que chez les tribus de Papouasie évoquées ci-dessus, sont aussi synonymes de puissance. Dans *Le Festin Nu*, le sperme de Mugwump permet aux personnages de se maintenir en vie plus longtemps. Chez Burroughs, ce ne sont d'ailleurs pas les antennes de la créature mais son pénis qui sécrète l'étrange substance. Les toxicomanes pratiquent, dès lors, de véritables fellations sur les organes sexuels d'une créature reptilienne imaginaire :

Ces créature sécrètent avec leur pénis un fluide qui prolonge la vie en ralentissant le métabolisme mais qui crée du même coup, une accoutumance proche de la toxicomanie. [...] Les amateurs de fluide de Mugwump sont connus sous le nom de Reptiles. On voit nombre de ces fluidomanes morbides, à la chair rose-noir et aux os malléables, dégouliner littéralement de leurs sièges.²³⁴

Cronenberg n'a pas été aussi loin que Burroughs sur le plan de la représentation sexuelle. Les antennes, bien que de forme phallique, ne peuvent être considérées comme de véritables pénis. Ce simulacre d'acte sexuel n'amène d'ailleurs pas à la jouissance du Mugwump qui, attaché et bâillonné, ne semble n'éprouver aucun plaisir à être ainsi vidé de sa substance. Cette séquence hallucinatoire de la ferme des Mugwumps se présente comme le croisement improbable de deux formes de pornographie extrêmes : le BDSM et la zoophilie puisque les créatures attachées sont des *ersatz* de reptiles. Cronenberg se montre ici doublement transgressif puisque, tout en déjouant les codes de la censure, il expose, aux yeux de ses spectateurs, une sorte de fantasme sexuel "impossible" tant sur le plan éthique que sur celui de la représentation. L'humanisation de ces monstres (dotés de paroles et sécrétant un fluide considéré, par Burroughs lui-même, comme du

234 William Burroughs, *Le Festin Nu*, *op.cit.*, p. 47.

sperme)transforme progressivement cette séquence onirique en une nouvelle forme de pornographie tératologique. Sans doute est-il possible de voir, derrière les abus (sexuels?) dont sont victimes les Mugwumps, les prémices de l'érotisme *cryptozoologique*. Le terme *cryptozoologie* désigne une science qui tente d'étudier objectivement le cas des animaux seulement connus par des témoignages, des pièces anatomiques ou des photographies de valeur contestable. De manière plus générale, il est employé pour parler d'animaux ou de créatures mythiques tels que le yéti ou le monstre du Loch Ness. Depuis quelques années, des écrivains, au talent plus que contestable, publient sur internet des romans pornographiques dans lesquels des jeunes femmes sont abusées par toutes sortes de monstres (le bigfoot, un T-Rex ou encore le Minotaure). Le *monster porn*, pouvant être vu comme la variante anglo-saxonne du *Hentai*, est un genre transgressif dans la mesure où il met en scène, sans jamais les nommer comme tels, des fantasmes de nature zoophile.

Avec *Le Festin Nu*, Cronenberg convoque, à travers les antennes suintantes de liquide blanc du Mugwump, un imaginaire pornographique assez proche même si la créature est ici plus une victime qu'un prédateur. Dans le roman de Burroughs, comme dans son adaptation cinématographique, le sperme de Mugwump est une drogue surpuissante. Les humains, réduits en esclavage, vouent un véritable culte à ce "sperme" présenté ici comme une sorte de récompense suprême. Les stéréotypes de la pornographie de masse sont parfaitement intégrés au film de Cronenberg qui les utilise pour mieux les railler. Ainsi, comme a pu le démontrer Guy Astic, lors de sa conférence "Sous la surface : le cinéma monstre de David Cronenberg", la plupart des représentations sexuelles que l'on trouve dans les films du cinéastes sont ouvertement grotesques. Il devient difficile pour un spectateur lambda d'adhérer à cette forme d'érotisme souvent cantonnée aux sous-genre de la séries Z. De plus, Cronenberg, si l'on songe à la scène de la transformation de la machine à écrire du *Festin Nu*, utilise parfois des effets spéciaux assez sommaires plus proche de l'*underground* fauché que du

blockbuster américain. Même si Chris Walas, responsable des effets spéciaux de *La Mouche* et de *Scanners*, mais aussi de grands succès commerciaux tels que *Les Gremlins* et *Les Aventuriers de l'arche perdue*, a su créer un bestiaire particulièrement riche (machine-insecte, créatures reptiliennes humanisées etc.), il n'en demeure pas, pour autant, attaché à un quelconque souci de réalisme. La machine phallique du *Festin Nu* (ou *Sex Blob*) est, de ce fait, caoutchouteuse. Ses fesses sont en plastique et elle rampe, sur le sol, comme une sorte de lombric. L'anatomie de la créature, tout comme son aspect, est volontairement ridicule. Cette artificialité revendiquée permet de rappeler aux spectateurs que le monde de Bill Lee n'a pas d'existence concrète au sein même de la diégèse. C'est un lieu mental fantasmé, une sorte de réalité complètement subjective contaminée de l'intérieur par les multiples prises de drogues du personnage principal. Introduit, en partie, par la thématique de la drogue, le caractère métacinématographique du film de Cronenberg est ici évident. Cronenberg, en allant jusqu'à rendre irréel les drogues prise par son héros, souligne l'artificialité de son propre cinéma.

-De nouvelles drogues organiques

Avec *Le Festin Nu*, on ne cherche plus à rendre réel (ou du moins crédible) une histoire imaginaire mais, au contraire, à en souligner la fausseté. Ainsi, les nombreuses drogues présentées dans le film (la poudre jaune pour anéantir les cafards, le sperme de Mugwump et la viande noire) ne peuvent évoquer, tant par leur aspect que par leur provenance, de véritables stupéfiants. La viande noire est produite à partir des entrailles d'un animal imaginaire, le centipède géant, alors que la poudre jaune est un insecticide puissant composé de pyréthrine. Dans le roman de Burroughs, les drogues possédaient déjà ce même caractère irréel :

Des trafiquants de Viande noire- la chair de la scolopendre aquatique noire, le Mille-Pattes géant qui peut atteindre deux mètres et vit dans un univers de rochers sombres et de lagunes aux couleurs d'arc-en-ciel- exhibent des crustacés paralysés au fond de caches secrètes de la Plaza qui ne sont accessibles qu'aux mangeurs de Viande.²³⁵

Cronenberg, comme a pu le démontrer Serge Grünberg dans son livre d'entretiens avec le cinéaste, désirait que son film parle de drogues qui n'existent pas afin d'éviter toute connotation documentaire. Ainsi ce sont des fluides et des sécrétions corporelles imaginaires qui viennent se substituer aux narcotiques. L'ingurgitation de matière séminale a une incidence directe sur les fonctions cérébrales des personnages cronenbergiens. Le cinéaste filme d'ailleurs beaucoup moins les drogues que leur effet sur les consommateurs. Les liquides et poudres du *Festin Nu*, tout comme les médicaments pris par les frères Mantle dans *Faux-Semblants*, permettent aux personnages de quitter la sphère du réel pour intégrer le monde du fantasme. Bill Lee, bien qu'il évolue dans une réalité diégétique problématique, semble, au contact de ces nouvelles drogues, changer progressivement d'identité et de personnalité. Le romancier se transforme, dès lors, en agent secret même si le récit d'espionnage dans lequel il évolue n'a absolument aucune cohérence. Tous comme les liquides du *Festin Nu*, les parasites de *Frissons* peuvent également être considérés comme des drogues puisqu'ils ont une incidence directe sur le comportement des hommes et des femmes qui les ont ingurgités. Bien qu'il ne soient pas directement des fluides ou des sécrétions, leur aspect et leur forme évoquent, comme on a pu le voir précédemment, à la fois un phallus et un excrément. Ces étrons ensanglantés passent, tout au long du film, de bouche en bouche. Lorsque les personnages s'embrassent, ils échangent à la fois leur salive et le parasite qui se trouve dans leurs gorges.

C'est en échangeant un baiser avec Janine qu'Isabelle sera d'ailleurs à son tour contaminée par le

235 *Ibid.*,p. 75.

terrible virus. Les parasites de *Frissons* ont une consistance si molle qu'ils finissent par eux-même se désagréger. Dès lors, il est possible de voir, dans le fin filet de sang coulant de la bouche d'Eric, une résurgence du parasite appelé à se disséminer à l'intérieur des corps qu'ils contaminent. Cronenberg multiplie, dans ce long-métrage, les gros plans sur la bouche des contaminés. Ces orifices suintants et sanguinolents sont foncièrement obscènes. Les personnages crachent du sang de la même manière que les actrices de films pornographiques laissent couler du sperme de leurs lèvres. Ainsi les multiples scènes de régurgitation de *Frissons* font écho à la fellation baveuse évoquée par le cinéaste dans son roman *Consumés* :

Naomi n'avalait jamais, sauf quand elle était très saoule. Évidemment, elle avait ses raisons. Il était plus porno de laisser couler lentement le sperme de sa bouche, de le laisser former un pont filandreux jusqu'à son pénis et ses poils pubiens.²³⁶

Le caractère sexuel de la contamination rend d'autant plus probante cette analogie. Or il est aussi possible de voir, derrière l'image de ces bouches entrouvertes, la métaphore du premier rapport sexuel. En effet, au contact du parasite, les personnages de *Frissons* s'ouvrent à toutes les formes possibles de sexualité. Ils explorent des horizons auxquels ils n'auraient jamais pu avoir accès par le passé. Dans *Frissons*, les enfants découvrent ainsi la sexualité d'une façon excessivement perverse et morbide. On verra ainsi une fillette anthropophage abuser du gardien de l'immeuble, en compagnie de sa mère et d'un autre homme. Cronenberg utilise toutes les ressources du hors-champ. Les abus sexuels ne sont jamais montrés frontalement à l'écran. Le cinéaste filme ses personnages de dos, allongés sur le corps de leur victime. La frénésie sexuelle des habitants de l'immeuble se réduit, paradoxalement, à de simples échanges de baisers et de caresses. Néanmoins,

236 David Cronenberg, *Consumés*, *op.cit.*, p. 84.

le brève insert sur les lèvres de la fillette en train de se poser sur celles du gardien de l'immeuble confère, au film de Cronenberg, un caractère d'autant plus sulfureux qu'il laisse entendre que l'initiatrice de cette nouvelle forme de sexualité perverse serait une enfant.

Comme dans *Crimes of the futures*, la petite fille est présentée comme une entité diabolique. Préfigurant les enfants mutants et assassins de *Chromosome 3*, elle participe, de façon active, à l'avènement d'un nouvel ordre. Bien qu'elle soit outrancièrement sexualisée, la fillette de *Frissons* ne se conduit pas, pour autant, comme une lolita. Elle est, au même titre que les autres protagonistes du film, une sorte de zombie assoiffé de sexe. *Crimes of the Future*, *Frissons* ou encore, dans une moindre mesure, *Chromosome 3*, permettent au cinéaste de traiter, sous l'angle de la métaphore, du sujet sensible de la pédophilie. Cronenberg est transgressif dans la mesure où il utilise toutes sortes de liquides et de sécrétions (sang, mucus, sperme) souvent imagés pour mettre en scène l'innommable tant sur le plan de la morale que sur celui de la représentation cinématographique. Le réalisateur de *Vidéodrome*, contrairement à d'autres cinéastes issus de *l'underground* tels que Gregg Araki avec *Mysterious skin* ou Todd Solondz avec *Happiness*, ne traite pas directement de la pédophilie qui n'est d'ailleurs jamais, dans ses films, nommée comme telle.

Il ne porte aucun jugement sur le comportement de ses personnages. Victimes de la science, ils se trouvent guidés par leurs seules pulsions. Dans l'univers du réalisateur de *Crash*, être pédophile n'est donc pas plus grave que d'être hétérosexuel ou homosexuel. De plus, peut-on encore parler de pédophilie si les enfants ne se comportent plus comme des enfants ? Si dans *Frissons*, c'est le parasite qui dicte sa conduite à la petite fille de l'ascenseur, dans *Crimes of the future*, la fillette n'est plus qu'une enveloppe charnelle servant à accueillir l'esprit d'Antoine Rouge. Cronenberg ne cherche pas tant à choquer les spectateurs qu'à interroger la nature transgressive du fantasme. Les fluides qui s'écoulent des corps de ses personnages permettent cette transition, ce passage du moral

à l'amoral sans que l'amoral ne soit jamais considéré comme de l'immoral. Cette idée d'amoralité parcourt l'ensemble de l'œuvre du cinéaste. Dans *Vidéodrome*, ce sont les images de tortures visionnées par Max Renn qui se substituent aux fluides évoquées précédemment. Le programme vidéodrome transforme Max en dominateur sadique de la même manière que les parasites de *Frissons* ont métamorphosé les habitants de l'immeuble en pervers sexuels. Le signal vidéodrome, bien qu'il apparaisse comme une sorte d'entité abstraite, est similaire aux virus de *Crimes of the future* et de *Frissons*. Il vide, au sens propre comme au sens figuré, les personnages de leur sang et de leurs entrailles. Il est évident que, pour pouvoir renaître de ses cendres et accéder à un état supérieur, l'homme cronenbergien doit perdre une part de sa corporéité. La mort de Max Renn, figurée par l'image de la télévision crachant ses entrailles, peut, dès lors, être perçue comme une sorte d'eucharistie. Le signal vidéodrome permettrait, selon les dires de son inventeur, le professeur O'Blivion, de transformer les hommes en animaux technologiques. Or, comme a pu le démontrer Georges Privet, dans son article « Je est un autre, les transmutations dans l'œuvre de David Cronenberg », cette thématique de l'eucharistie n'est pas imputable au seul exemple de *Vidéodrome* :

Archange maudit, Prométhée ou Pygmalion, le héros cronenbergien, dès lors qu'il manipule le vivant, le récrée, ou le métamorphose, se prend pour Dieu (« Joue à ArtGod et deviens Dieu ! »)(16) et s'expose au risque d'un terrible châtement divin. Dans les séquences finales d'*Existenz* se rejoue la Cène biblique. Mais en lieu et place du Christ expliquant à ses apôtres le sens de l'eucharistie — changement de la substance du pain et du vin en la substance du corps et du sang du Christ, donc sainte Transsubstantiation — nous voyons Nourish, concepteur d'*Existenz*, prêcher la bonne parole aux douze joueurs qui viennent d'incarner d'autres individus qu'eux-mêmes, tout en restant les mêmes.²³⁷

Contrairement à Max Renn dans *Vidéodrome*, les personnages d'*Existenz* ne perdent pas leur

237 Georges Privet, « Je est un autre, les transmutations dans l'œuvre de David Cronenberg », art.cité.

enveloppe charnelle. Seuls les amphibiens sont disséqués et opérés de manière à créer de nouvelles consoles de jeux. Le seul sang qui coule, si l'on excepte celui des différents personnages assassinés par les ennemis d'Allegra, appartient principalement aux créatures monstrueuses du film. Cronenberg semble, cependant, plus intéressé ici par le caractère sensuel de la matière que par les fluides que celle-ci dégage.

-Le sang et la blessure sexuelle

Dans d'autres films du cinéaste c'est le sang, en tant que tel, qui dégage cette sensation de volupté. Délesté, en partie, de son impureté, il rend désirables tous les corps, même les plus chimériques. Dans *Le Festin Nu*, Bill et Joan plongent leurs mains à l'intérieur de la machine à écrire ensanglantée. Alors que la machine se transforme progressivement, comme on a pu le voir précédemment, en une créature hypersexuée, les deux amants lèchent leurs doigts recouverts de sang. Le sang est devenu une sorte d'aphrodisiaque que les personnages prennent plaisir à avaler. Cronenberg met en scène ici un véritable fantasme de vampirisme clinique. La thématique du fétichisme sanguin et sexuel, aussi appelé syndrome de Renfield, fait partie intégrante de l'imaginaire érotique du cinéaste. Si, dans *Le Festin Nu*, le sang qui s'écoule n'appartient pas à une créature existante, dans la plupart des autres films du cinéaste, il est imputable au seul corps humain. Que l'on songe à la fausse couche de Tatiana au début des *Promesses de l'ombre*, à la tête explosée de *Scanners* ou à la mort du tueur en série de *The Dead Zone*, les personnages cronenbergiens passent leur temps à se vider de leur sang. Chez Cronenberg, l'hémoglobine, au même titre que la chair, est un objet érotique que l'on veut s'approprier et faire sien. On retrouve notamment cette idée dans *Rage* à travers le personnage de Rose qui essaie, par tous les moyens, de séduire le plus d'hommes possible. Cronenberg réactualise ici le stéréotype, pour films X, de la belle blonde nymphomane pour en proposer une terrifiante alternative. Le sperme a été remplacé par

le sang et la voracité sexuelle par une forme vitale de vampirisme. Rose n'est cependant pas atteinte de vampirisme clinique puisque l'absorption de sang, contrairement à ce que l'on a pu voir dans *Le Festin Nu*, n'entraîne pas, chez elle, d'extase sexuelle. Commandée par son nouvel organe, la jeune femme ne peut refréindre ses élans charnels. Son excroissance phallique prend le contrôle de son corps et ne sort de son trou que pour pénétrer les hommes dont elle veut aspirer le sang. Ce nouvel appétit sexuel, bien qu'il soit imputable au seul dard de Rose, apparaît comme une nouvelle forme de cannibalisme contaminant puisque les victimes, réduites au rang d'animaux sauvages, ont désormais besoin, elles-aussi, de se nourrir de sang. Ainsi, Fred, après avoir été contaminé par Rose, dévore un poulet entier avant de se jeter sur les clients du bar-restaurant où il se trouve. Cronenberg met sur le même plan désir sexuel et pulsion cannibale. Ce fantasme de dévoration, même s'il n'entraîne pas la mort des victimes mais leur transformation en vampires, n'est pas sans rappeler la notion de cannibalisme sexuel évoqué par Rémy de Gourmont dans son ouvrage *La culture des idées* :

L'araignée mange son mâle: la mante mange son mâle, chez les Iocustiens, les femmes fécondées par un spermatophone, une énorme grappe génitale que le mâle dépose sous leur ventre, rongent jusqu'au dernier lambeau l'enveloppe des spermatozoïdes. Ces deux faits doivent sans doute être rapprochés. Que la femelle dévore le mâle tout entier ou seulement le produit de sa glande génitale, il s'agit probablement dans les deux cas d'un acte complémentaire de la fécondation.²³⁸

Rose utilise ses charmes pour attirer les hommes dans ses filets. Si la mante religieuse dévore le mâle dans le seul but d'avoir assez de protéines pour porter ses œufs, l'héroïne de *Rage* doit nourrir son excroissance comme s'il s'agissait de l'enfant qu'elle porte. Quand on connaît le passé du cinéaste, ancien étudiant en biologie, la référence paraît d'autant plus probante. Bien avant *La Mouche* et *Le Festin Nu*, Cronenberg disséminait déjà, à l'intérieur de l'un de ses films, plusieurs

238 Rémy de Gourmont, *La culture des idées*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 92.

allusions à l'entomologie. Mais avec *Rage*, le réalisateur de *Vidéodrome* réinvente surtout le mythe du vampire puisque le nouvel organe de Rose ne peut survivre que s'il se nourrit de sang. Le dard de la jeune femme a une existence propre. Dénué de conscience, il apparaît comme un être à part entière au même titre que les hommes qu'il a métamorphosés en zombies sanguinaires. Pour William Beard, *Rage* fait le portrait allégorique de la catastrophe potentielle inhérente à une culture qui encourage les pulsions sexuelles sans vraiment considérer l'enjeu des forces instinctives ainsi libérées²³⁹. En mettant sur le même plan virus et sexualité, Cronenberg cherche pourtant moins à dénoncer certains excès qu'à érotiser un objet immatériel. Le caractère sexuel de la contamination entre d'ailleurs en correspondance avec le mythe du vampire tel qu'il a pu être établi par Estelle Vall de Gomis, dans son ouvrage *Le vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe* :

La morsure du vampire est un déplacement de l'acte sexuel qui permet, des romantiques aux disciples de Stocker, d'exprimer fantasme et sexualité sans l'écrire ouvertement. Avant tout, les vampires dans *Dracula* utilisent leur pouvoir sexuel pour attirer leurs victimes et satisfaire leur faim. [...] Il semble donc évident que le vampire sert d'exutoire aux frustrations d'une époque, permet de mettre en scène désir et déviance : songeons-nous au pouvoir que Dracula exerce sur les femmes, à la volupté inconvenante des vampiresses, à la multiplicité des partenaires sexuels dans le cas de Lucy et des différents vampires du roman, à l'homosexualité- qu'il ne faisait pas bon d'avouer à l'époque comme l'a prouvé l'affaire "Wilde".²⁴⁰

Le vampirisme de Rose est indépendant de sa volonté. La jeune femme est commandée par une instance biologique supérieure. Pourvue d'une grande aura sexuelle, Rose, à l'image des vampires évoqués précédemment, attire les hommes par sa seule présence. Dans son article « Un désir si funeste: sexualité et représentation chez David Cronenberg », Reynold Humphries, en analysant plus particulièrement la scène du cinéma, était revenu sur cette particularité du

239 William Beard, « L'esprit viscéral : les films majeurs de David Cronenberg », art.cité., p. 88.

240 Estelle Vall de Gomis, *Le vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe*, Angers, éditions Cheminements, 2005, p. 179.

personnage :

Lorsque Rose pénètre dans la salle pour y trouver du sang neuf, elle n'a pas besoin de draguer. Les spectateurs dans la salle se comportent comme les acteurs à l'écran: l'ayant désigné comme objet de leur désir, ils font d'elle un objet tout court, manifestation en chair et en os des actrices hors de leur portée sauf au niveau du fantasme.²⁴¹

Difficile de savoir si les hommes du cinéma sont attirés par le personnage interprété par Marilyn Chambers ou par son statut d'actrice de films pornographiques. La référence métacinématographique, bien qu'évidente, ne dessert cependant pas le caractère fantasmagorique du personnage. Rose est une créature de la nuit qui, tel un vampire, sort le soir pour se nourrir de sang. Néanmoins l'héroïne de *Rage*, contrairement au jeune Martin du film éponyme de George A. Romero, ne jouit pas de ses méfaits. Si Martin se prend pour un vampire, il semble que cela soit, en partie, causé par ses difficultés à avoir un rapport sexuel normal avec une femme. Le sang qui jaillit du corps de ses victimes métaphorise alors son impossibilité à éjaculer. Dans *Rage*, le sang apparaît, au contraire, comme une blessure sexuelle puisqu'il est causé par un substitut phallique qui pénètre à l'intérieur même de la peau. Les victimes de Rose perdent alors symboliquement toutes leur virginité. Dans *A dangerous method*, Cronenberg ne met plus en scène, de manière détournée, les écoulements de sang dus aux premiers rapports sexuels. La robe blanche souillée de Sabina devient ici le symbole d'une innocence à jamais perdue. La métaphore sexuelle propre au genre fantastique a laissé place à une forme de réalisme beaucoup plus trivial. Tandis que dans les premiers films du cinéaste, le sang était surtout considéré comme un objet de désir, dans ses dernières œuvres, il a perdu cette dimension fantasmagorique pour ne figurer que les seules conséquences physiologiques du coït. La scène de l'accouchement sanglant de Tatiana, dans *Les Promesses de l'ombre*, met, quant à elle, sur le même plan le sexe et la mort. Ce lien entre *éros* et *thanatos* était déjà au centre des

²⁴¹ Reynold Humphries, « Un désir si funeste: sexualité et représentation chez David Cronenberg », art.cité.

œuvres de jeunesse du réalisateur. Comme les pensionnaires de l'hôtel de *Frissons* et les victimes de Rose dans *Rage*, Tatiana a été victime d'une agression sexuelle. Enceinte de Semyon, le parrain de la mafia russe, l'adolescente trouvera la mort en mettant au monde une petite fille. Les flots de sang versés par la jeune fille, au début du film, permettent au cinéaste de perpétrer, même si c'est sur un mode plus anecdotique, cette thématique de la jonction entre mise au monde et mise à mort déjà entrevue à travers les exemples de *Chromosome 3* et de *La Mouche*. Dans *Chromosome 3*, Nola, contrairement à Tatiana, n'enfante cependant pas dans la douleur puisque sa progéniture sort simplement d'une poche accrochée à son abdomen. La jeune femme donne naissance à ses nouveaux enfants comme un animal. Elle déchire avec ses dents la poche amniotique sanguinolente qui dépasse de son ventre pour en retirer l'embryon qu'elle lèche avant de le placer tout contre elle. Nola, en nettoyant avec sa bouche ses nouveaux nés, absorbe son propre sang, sa propre matière. En se réappropriant l'hémoglobine qu'elle a perdue, la jeune femme reprend des forces. L'accouchement, loin de l'avoir fatiguée, lui permet de se régénérer. Néanmoins cette énergie négative, puisque enfanter par la haine et le désir de vengeance, la condamnera inexorablement à la mort. Chez Cronenberg, boire ou lécher le sang, qu'il s'agisse du sien ou celui des autres, apparaît comme un véritable rite de passage. Dans *Rage* et *Chromosome 3*, l'absorption de sang permet à Rose et à Nola de s'accaparer la place du mâle dominant, de devenir de véritables sur-femmes. Bien avant les polémiques autour du masochisme des héroïnes de *Vidéodrome* et de *Faux-Semblants*, il semble intéressant d'interroger ici le rôle que le cinéaste assigne à ses personnages féminins. Si Nola et Rose peuvent, dans une certaine mesure, être considérées comme des femmes fortes, elles sont, avant tout, des goules assoiffées de sang. Face à l'homme, d'ailleurs symbolisé dans *Chromosome 3* par la figure du père, la femme, même la plus forte, ne peut réussir à lutter. À la fin de *Rage* et de *Chromosome 3*, l'ordre patriarcal est rétabli même si la menace féminine n'est pas totalement

conjurée. Il serait cependant réducteur de voir, derrière la mort de la femme et la victoire de l'homme, la preuve de la supériorité du masculin sur le féminin. En effet, ce sont des hommes, le docteur Keloïd dans *Rage* et le docteur Hal Raglan dans *Chromosome 3*, qui, sous prétexte de faire évoluer la médecine, ont transformé Rose et Nola en monstres. Or, chez Cronenberg la reconstruction de l'être passe aussi par son propre anéantissement. Max Renn dans *Vidéodrome* doit ainsi mourir pour mieux renaître alors que Seth Brundle dans *La Mouche* se découvre de nouvelles aspirations au moment où son corps commence à perdre une part de son humanité. C'est en se débarrassant de sa chair et de son sang que le personnage cronenbergien a la possibilité de devenir ce qu'il a toujours souhaité être. Dans son roman *Consumés*, Cronenberg rend encore plus palpable ce désir sensuel d'auto-anéantissement, Chase, la fille du docteur Roiphe, prenant un étrange plaisir à découper et à manger sa propre chair:

" Votre fille, Chase, était occupée à se couper des petits morceaux de peau à l'aide d'un coupe-ongles, puis elle plaçait ses petits morceaux dans de petites assiettes en plastique, des jouets pour enfants, puis elle mangeait ces petits morceaux en se servant de petits ustensiles, des jouets pour enfants. ²⁴²

À l'image de l'héroïne de *Dans ma peau* de Marina de Van, Chase pratique l'autophagie. Bien que l'on ne sache pas si Cronenberg a ou non vu le film de la jeune réalisatrice française, les similitudes entre les deux œuvres sont évidentes. Sortie au cinéma, en 2002, *Dans ma peau* raconte l'histoire d'une jeune femme qui, suite à une blessure à la jambe, découvre les plaisirs de l'automutilation et de l'auto-cannibalisme. Dans *Consumés*, comme dans *Dans ma peau*, ce désir destructeur est, avant tout, synonyme de plaisir. La mutilation ouvre les corps à de nouvelles formes de sexualités. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'héroïne de *Consumés* partage son sang et sa chair avec d'autres. Cronenberg parodie ici le rituel de l'eucharistie qu'il transforme en jeux érotiques

242 David Cronenberg, *Consumés*, *op.cit.*, p. 161.

sadomasochistes. Les photographies, présentant les séances d'anthropophagie dont Chase est la victime consentante, mettent en scène une nouvelle forme de pornographie. Le corps n'est plus pénétrée mais, au contraire, vidée et découpée :

Il fit défiler les photos où elle mangeait, en continuant à zoomer dessus. D'autres gens se trouvaient là avec elle, à partager les minuscules morceaux de sa chair qu'elle avait distribués au compte-gouttes sur les cinq petites assiettes ornées de papillons et de lapins.²⁴³

Cronenberg est transgressif dans la mesure où il pervertit, comme il avait déjà pu le faire, mais de manière moins ostentatoire, avec *Vidéodrome* et *Existenz*, le rituel religieux de l'eucharistie. À ce blasphème typiquement bataillien vient s'ajouter une réflexion plus subtile sur la capacité de l'être humain à sortir du carcan déterminisme dans lequel la société l'enferme. Chase, à l'image des personnages de *Crash*, a besoin d'explorer les nouvelles possibilités de son corps. On retrouve cette même thématique de la délivrance du corps meurtri dans l'œuvre du cinéaste japonais Shinya Tsukamoto. Dans son ouvrage *Le cinéma enragé au Japon*, Julien Sévéon avait notamment évoqué le cas particulier de *Tokyo Fist* :

Tokyo Fist est une œuvre qui s'inscrit dans la mouvance néo-primitive. Les adeptes de cette sous-culture urbaine renouent avec les rites ancestraux des cultures dites primitives pour se sentir vivants et exister. Tatouages, piercing, scarification, branding, ainsi que toutes sortes de rituels précis (suspension du corps par des crochets ...) sont au cœur de la vie. Hizuru se situe exactement dans cette optique, en se lançant dans la modification de son corps, non seulement elle reprend en main sa propre vie mais elle redéfinit sa place dans la société et réécrit sa propre existence et son futur.²⁴⁴

Les rituels cannibales de *Consumés* évoquent les rites ancestraux des cultures primitives évoqués par Julien Sévéon à propos de *Tokyo Fist*. Bien que la référence anthropologique ne soit

243 *Ibid.*, p. 162.

244 Julien Sévéon , *Le cinéma enragé au Japon*, Aix-en-provence, éditions Rouge profond, 2010, p. 138.

pas évidente chez Cronenberg, si l'on omet le cas du tatouage prophétique de Vaughan dans *Crash*, la plupart des actes de barbarie, consentis ou non, sont extrêmement ritualisés. Le sang qui, dans le cinéma gore, n'a pas d'autre visée que celles de choquer et divertir les spectateurs, prend ici une dimension symbolique forte puisqu'il nous amène à nous interroger sur notre propre dégénérescence.

2-L'horreur corporelle

2.1-Le corps parasité

-Une figuration de la maladie

Cronenberg est obsédé par la question de la déliquescence des corps. Il est l'un des rares cinéastes à mettre en scène, avec un tel souci d'exhaustivité, le processus de dégradation physique causé par un virus ou par une tumeur. Dans une *interview* pour le magazine *people Voici*, à propos de la sortie, en France, de son roman *Consumés*, le réalisateur de *Crash* était revenu sur les raisons de cette fascination pour les corps souffrants :

Il y a de plus en plus de cancers, ma question est : comment vivre avec, tout comme la vieillesse. Je suis marié depuis quarante ans. Ma femme n'est plus la même. Alors on fait quoi? On essaie de se trouver encore attirant ou on part avec quelqu'un de plus jeune? Moi j'ai décidé de rester...²⁴⁵

Pour Cronenberg, l'homme doit apprendre à vivre avec ces "nouveaux" corps monstrueux et même essayer de les trouver attirants. Dans *Consumés*, Célestine Arosteguy, femme vieillissante d'une soixantaine d'années, gangrenée par la maladie, demeure, malgré ses tares physiques, l'objet du désir de son mari. Dans un véritable pastiche d'examen médical, qui n'est pas sans rappeler la

245 Magali Aubert, David Cronenberg, « Interview-David Cronenberg », dans *Voici*, 22/01/2016, (<http://www.voici.fr/news-people/actu-people/interview-david-cronenberg-je-mets-de-la-violence-dans-les-films-pour-qu-elle-n-atteigne-pas-ma-vie-581675>).

scène du toucher rectal de *Cosmopolis*, Aristide prend visiblement plaisir à ausculter sa femme :

Et après le baiser, l'examen désormais rituel, avec mes prothèses auditives transformées en stéthoscope, des seins et de la cavité abdominale, Célestine ouvrant en grand le haut de son pyjama en coton à rayures (on aurait dit la tenue des Yankees de New York, mais elle ne la portait jamais à la maison) et m'offrant ses seins, à moi qui n'était plus son amant mais le médecin dont elle attendait le diagnostic.²⁴⁶

Le scène érotique s'est transformée en examen médical dans ce passage qui évoque le sous-genre du *medical porn*. On retrouve cette même idée de correspondance entre cancer et sexualité dans *Des truites à la tomate* de Philippe Poloni puisque l'un des personnages de ce roman, un psychologue qui ressemble aux scientifiques inquiétants des premiers films de Cronenberg, laisse entendre qu'il pourrait y avoir une correspondance érotique entre la cancéreuse et son cancer :

D'après le docteur, l'effet érotique était l'incidence du corps féminin qui vivait et bougeait à mesure qu'il était regardé et désiré par la maladie. Le cancer engagé dans cette dynamique devenait lui-même une manifestation érotique, une main chaude saisissant la malade et l'entraînant dans les plus cruels supplices. L'organisme de la cancéreuse évoluait dès lors comme lieu de toutes les ignominies et de toutes les blessures, pour le seul et unique plaisir du cancer, seul maître du corps de la jeune femme.²⁴⁷

Avec *Consumés*, Cronenberg érotise la maladie sans, pour autant, cesser de la rendre inquiétante. Or cette angoisse de la décrépitude des corps et de la mort n'est pas propre au seul roman du cinéaste. Il est, en effet, possible de voir, dans *La Mouche*, à travers la transformation physique de Seth Brundle, la métaphore d'un cancer généralisé. Seth perd sa peau, ses ongles et mêmes ses oreilles. Son corps est gangrené de l'intérieur comme de l'extérieur. Il est une sorte d'immense plaie vivante, une gigantesque tumeur personnifiée. L'homme s'efface peu à peu derrière la maladie. Sa parole s'amenuise au fur et à mesure que son corps se putréfie. *La Mouche* est le

246 David Cronenberg, *Consumés*, *op.cit.*, p. 276-277.

247 Philippe Poloni, *Des truites à la tomate*, Québec, Les Éditions Québec Amérique, 2013, p. 83.

récit d'une agonie. Cronenberg, comme il a pu l'expliquer lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, utilise le genre fantastique pour traiter de sujets aussi graves que la maladie et la mort :

Après coup, beaucoup de gens ont pensé que le film parlait du Sida et, rétrospectivement, que *Frissons* et *Rage*, portaient également là-dessus ; mais en réalité, c'est un film qui, s'il avait été conçu comme un film "normal" aurait été si accablant que personne n'aurait jamais été le voir: un couple excentrique se rencontre, ils tombent follement amoureux l'un de l'autre, lui attrape une horrible maladie, elle contemple sa longue agonie et finit par l'aider à mettre fin à ses jours, le tue...fin de l'histoire! C'est vraiment ce qu'est l'intrigue du film; si on y ajoute un ou deux avortements, on obtient l'histoire la plus désespérante qu'on puisse imaginer. Mais les spectateurs ne réagissent pas comme s'il s'agissait d'une histoire accablante; c'est ce qui se passe quand un film fonctionne bien. Et bien sûr le film reste, à ce jour, mon plus gros succès au box-office. Je crois qu'il est resté numéro un trois semaines en Amérique du Nord. Et en plus, il a aussi obtenu de très bonnes critiques, ce qui n'était pas très fréquent pour les films d'horreur.²⁴⁸

La métamorphose physique de Seth Brundle, à l'image de celles des grands malades, passe par plusieurs phases. Tout d'abord, le héros voit pousser, dans son dos, plusieurs poils noirs particulièrement durs et épais. Ce premier symptôme apparaît comme une simple anomalie pileuse. Seth, qui ignore que son ADN a muté avec celui d'une mouche, ne cherche pas d'explication à cet épiphénomène. Par la suite, sa force et son appétit sexuel se décuplent. Le jeune homme épuise sexuellement Véronica qui ne n'arrive plus à suivre la cadence infernale qui lui est imposée. Cronenberg transgresse ici les modalités de la représentation du cancer au cinéma. Alors que dans un mélodrame classique, traitant de la maladie sur un mode non-métaphorique, les personnages perdraient progressivement leurs facultés physiques comme psychiques, chez Cronenberg, le corps mourrant gagne, paradoxalement, en force et en énergie. Contrairement à l'avocat séropositif incarné par Tom Hanks dans *Philadelphia* de Jonathan Demme, Seth Brundle voit, en effet, ses facultés physiques s'améliorer au fur et à mesure que sa maladie évolue. Avoir choisi Jeff Goldblum,
248 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 91.

acteur athlétique au corps musclé pour interpréter un scientifique plus enclin à fréquenter les bibliothèques que les salles de sport, n'est donc pas un choix anodin. Lorsqu'il sort, pour la première fois du télépod, entièrement nu et entouré de brouillard, Seth se présente comme une sorte de surhomme. Pour Serge Grünberg, le jeune scientifique peut même être considéré, sur le plan symbolique, comme une véritable déité :

C'est donc un plan où il y a une forme ovoïde, entourée de brouillard; tout cela est très mystérieux. Et ensuite- c'est une chose que l'on voit dans presque tous vos films- il en sort comme un Apollon, le dieu grec. Il est absolument parfait. Un ange. Dans les scènes suivantes, d'ailleurs, il croira être devenu un ange ou un dieu. Puis il va tomber dans la plus totale animalité, dans la monstruosité...²⁴⁹

Cronenberg convoque implicitement, dans ce film, tout un imaginaire mythologique d'une grande richesse. Pour Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, l'Homme insecte de *La Mouche* rejoindrait même le mythe de l'Homme oiseau qui devient son propre géniteur²⁵⁰. Ces hommes-oiseaux, auxquels Plutarque lui-même croyait, sont dotés de pouvoirs supérieurs à ceux des humains bien qu'ils soient, contrairement aux dieux de la mythologie grecque, des êtres mortels. Leur capacité d'auto-engendrement renvoie aux propres réflexions du cinéaste autour de la génétique. Chez Cronenberg, les parasites ont aussi la possibilité de s'engendrer eux-mêmes. Personnifiés, à l'image des créatures enfantées par Nola dans *Chromosome 3*, ils deviennent une véritable extension de l'être humain.

- Des parasites anthropomorphes

Chez le réalisateur de *Vidéodrome*, les virus ne prennent pas seulement possession des corps, ils s'en détachent pour acquérir leur propre existence. Ainsi, les enfants de *Chromosome 3* ne

249 *Ibid.*, p. 92.

250 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos, op.cit.*, p. 97.

sont pas le fruit d'un rapport sexuel mais la matérialisation des angoisses de Nola. Ils ne sont rien d'autre que de simples expériences de laboratoire auxquelles le docteur Raglan a donné vie malgré lui. Sortes de créatures de Frankenstein dénuées de conscience et d'affects, ces êtres proviennent des tumeurs qui poussent sur le corps de Nola. *Chromosome 3* est le seul film de Cronenberg dans lequel les parasites sont anthropomorphisés. Bien qu'ils ne puissent s'exprimer et soient anatomiquement incomplets, ces parasites ressemblent étrangement à des enfants et sont habillés de la même manière que Candice, la fille biologique de Nola. Ils ont également la capacité de se déplacer et de tuer toutes les personnes pour lesquelles Nola ressent de l'animosité. La thématique de l'enfant assassin, si l'on excepte certains films de genre tels que *Halloween* de John Carpenter, a été très peu traitée au cinéma. À travers les mutants de *Chromosome 3*, Cronenberg transgresse une certaine forme d'interdit. Il met en scène, avec plus de radicalité encore que Carpenter, l'idée qu'un enfant maltraité peut être appelé à devenir un monstrueux assassin. Les enfants-parasites de *Chromosome 3* sont les armes de Nola, des armes que son corps a créées biologiquement. Nola, à l'image de Chase qui, dans *Consumés*, mange des morceaux de son propre corps dans des assiettes en plastique *fisher-price*, perd son statut de femme pour redevenir une enfant alors que Candice, témoin des crimes inconscients de sa mère, grandit bien plus vite qu'elle ne le devrait. Cette inversion des rôles est symptomatique de cette idée de permutation entre le dehors et le dedans évoquée par Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement* :

Si le dehors et le dedans sont de pures fonctions, le dedans peut prendre la fonction du dehors ; mais aussi la femme peut prendre la fonction de l'homme dans le rapport de séduction, et l'homme celle de la femme ("L'Impossible Monsieur Bébé", "Allez coucher ailleurs", et le rôle des femmes dans les westerns de Hawks). Les adultes ou les vieillards ont des fonctions d'enfants, et l'enfant une fonction monstrueuse d'adulte mûr ("Boule de feu", "Les hommes préfèrent les blondes"). Le même mécanisme peut intervertir l'amour et l'argent, le langage noble et l'argent... Ces inversions comme permutations fonctionnelles

constituent nous le verrons, de véritables Figures assurant une transformation de la forme.²⁵¹

Il est évident que cette idée de permutation du dedans et du dehors n'est pas de la même nature chez Cronenberg. Dans *Chromosome 3*, l'inversion des valeurs est, en partie, due aux parasites que Nola met au monde, cette nouvelle forme de vie pouvant entraîner la mort. Alors que dans *Rage*, l'excroissance dermique de Rose, qui entraînera une véritable pandémie de vampirisme, reste attachée à son propre corps, dans *Chromosome 3*, comme dans *Frissons*, le parasite est libre de ses mouvements. Ainsi, dans *Frissons*, les substituts phalliques, que les pensionnaires de l'hôtel ne cessent d'ingurgiter et de dégorger, ne passent pas seulement d'un corps à l'autre. Ils s'immiscent dans des zones et des lieux auxquels ils ne devraient pas avoir accès comme l'atteste la scène de la baignoire au cours de laquelle une femme est attaquée, dans son bain, par un parasite sorti du siphon. Cronenberg filme la créature, en gros plan, en train de flotter dans l'eau claire de la baignoire. La scène, plus grotesque que terrifiante, confère un caractère obscène à la représentation horrifique. La créature apparaît comme une sorte d'étron flottant dans les cuvettes des toilettes. Par un habile jeu de champ-contrechamp, Cronenberg met en scène un ersatz de viol particulièrement sanguinolent. Le parasite est placé entre les jambes de la jeune femme. On le voit avancer vers son sexe qui est, quant à lui, hors-champ. Passant, d'un plan à l'autre, du visage crispé de l'actrice à ses jambes agitées dans une mare de sang, le cinéaste semble rendre hommage à la scène de la douche du *Psychose* d'Alfred Hitchcock. L'assassin a été supplanté ici par un parasite qui s'infiltré, comme Cronenberg le laisse imaginer, à l'intérieur du sexe de la jeune femme. Si dans *Psychose*, Hitchcock alternait les gros plans sur le visage de Janet Leigh avec des images du couteau s'enfonçant dans la chair, Cronenberg lui ne montre jamais directement les agissements du parasite. Ne pouvant filmer, sous peine d'être considéré comme un pornographe, le sexe pénétré de la jeune femme, le réalisateur propose ici une sorte de variation autour de la thématique du crime sexuel. Le parasite,

²⁵¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, op.cit., p.228.

qui s'introduit à l'intérieur du siphon puis du sexe de la jeune femme, a la possibilité d'aller là où il le souhaite. Pareil à l'assassin de *Psychose*, il représente une sorte de menace indicible.



Le crime sexuel dans *Frissons*. Cronenberg filme seulement les jambes et le visage de la victime. L'utilisation du hors-champ fait de cette scène, au demeurant bien plus angoissante que risible, un véritable pastiche du meurtre de Janet Leigh dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock.

Que l'on songe à Norman Bates mais aussi au *Voyeur* de Michael Powell ou même, au plus récent, tueur de la route du *Boulevard de la mort* de Quentin Tarantino, les assassins qui s'attaquent aux femmes le font souvent pour sublimer leurs pulsions sexuelles. Les coups de couteaux qui meurtrissent le corps de l'héroïne de *Psychose* apparaissent d'ailleurs, comme a pu le faire remarquer Jean Douchet, dans son ouvrage sur Alfred Hitchcock, comme une véritable métaphore de l'acte sexuel²⁵². Attribut viril par excellence, le parasite de *Frissons* permet la réalisation d'un fantasme beaucoup plus général puisque toutes les femmes de la résidence sont appelées à devenir nymphomanes. Cronenberg met en scène une véritable utopie sexuelle dans laquelle la question du consentement n'est même plus d'actualité. À l'image de la bourgeoise insatiable de la célèbre bande

252 Jean Douchet, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 63.

dessinée de Manara, *Le Déclat*, les personnages de *Frissons* ne peuvent s'empêcher de jouir. Mus par un désir sans objet, ils deviendront, eux-aussi, contaminants. À la fin du film, les hommes et les femmes de la résidence se sont substitués au parasite qui leur a été implantés. Les contaminés, métamorphosés en véritables zombies, attaquent le docteur Luke qui, embrassé fougueusement par Claire, deviendra, lui aussi, l'un des leurs. Cronenberg utilise ici le ralenti pour mieux mettre en exergue le caractère à la fois agressif et sensuel de l'étreinte charnelle. Dans les tous derniers plans du film, les résidents de l'immeuble partent à l'assaut de la ville. La pandémie sexuelle tend, dès lors, comme le spectateur le comprendra très vite, à devenir universelle. Pour beaucoup de critiques, les épidémies de *Frissons* et de *Rage* préfigureraient le virus du sida or, même si la contamination passe dans les deux films par le contact charnel, ses effets ne peuvent être considérés comme totalement néfastes puisque les contaminés, contrairement au héros de *La Mouche*, ne voient pas leur corps changer d'apparence. Métamorphosés en zombies anthropophages dénués de conscience dans *Rage* et en obsédés sexuels insatiables dans *Frissons*, ces personnages essaient, par tous les moyens, d'assouvir ce qui s'apparente à une sorte de besoin vital. La contamination engendre donc une métamorphose bien plus psychologique qu'anatomique. Cette transformation, malgré son caractère extrême, est néanmoins libératrice. S'ils se conduisent, à première vue, comme des monstres avides de sexe et de sang, les contaminés de *Frissons* et de *Rage* incarnent une nouvelle forme d'humanité à la fois perverse et surpuissante. Dans son ouvrage *Horror and the Horror film*, Bruce F. Kawin s'était intéressé au caractère épanouissant de ces nouvelles métamorphoses. Pour lui, Cronenberg mettrait même en scène, à travers l'exemple du parasite de *Frissons*, la libération du "ça" freudien :

The idea is to under the modern world and all its shortcomings, forcing people, who are to rational, back to a presumably more fulfilling level and putting them more in touch with the energies of "the flesh", as

Cronenberg cailed it in many of his early movies.²⁵³

Le réalisateur de *Crash* transgresse ici les règles du film de genre en présentant le virus comme un véritable antidote permettant aux personnages de sortir du carcan dans lequel la société les a enfermés. *Frissons* peut donc être considéré, dans une certaine mesure, comme une sorte d'utopie *post* soixante-huitarde. C'est le droit à la jouissance sous toutes ses formes qui est revendiqué par les différents personnages du film. Pour *Serge Grünberg*, Cronenberg appartient à une génération d'intellectuels de l'ère de la "libération sexuelle" pour qui la sexualité est par définition perverse²⁵⁴. Si la perversité est omniprésente dans son œuvre, elle ne fait, cependant, que très rarement l'objet d'un débat moral. Les contaminés de *Frissons*, au même titre que la secte des accidentés de la route de *Crash* et des amateurs de *snuff* de *Vidéodrome*, ne sont d'ailleurs jamais jugés pour leurs actions. Mais Cronenberg a souvent été mal compris par la critique qui a eu tendance à taxer certains de ses films, et en particulier *Frissons*, de réactionnaires :

Le film n'a absolument pas été compris. Il y a eu également le célèbre article de Robin Wood, un critique très sérieux, très marxiste, très *gay liberation*. Il a taxé le film de réactionnaire. Il va sans dire que la grande majorité des membres du gouvernement qui l'avaient vu, et qui eux étaient de vrais réactionnaires, ont bien compris qu'il ne s'agissait nullement d'un film réactionnaire ou rétrograde. Il y a effectivement, à la fin, une véritable libération.²⁵⁵

Chez Cronenberg, le parasite fait office d'aphrodisiaque. Quand il ne modifie pas l'apparence des contaminés, il les ouvre à une véritable plurisexualité. Dans *Consumés*, c'est les modifications corporelles dues à la maladie qui deviennent objet de désir. Les protubérances et autres

253 Bruce F. Kawin, *Horror and the Horrof film*, Londres, Anthem Press, 2012, p. 87.

"L'idée est de se soustraire au monde moderne et à toutes ses lacunes. Il faut forcer les gens, qui sont rationnels, à revenir à un état vraisemblablement plus satisfaisant en les mettant davantage en relation avec les énergies de la chair. On retrouve cette idée dans les premiers films de Cronenberg."

254 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, *op.cit.*, p. 130.

255 *Ibid.*, p. 33.

excroissances dermiques se sont métamorphosées en de nouveaux implants érotiques qui renvoient à la fois aux prothèses orthopédiques de *Crash* et aux bioports d'*Existenz* :

Tu crois qu'une nouvelle esthétique pourrait émerger? La beauté du cancer? Après tout, puisqu'il y a eu le chic de l'héroïne, l'esthétique de la pulsion de mort de toxico? Les femmes non cancéreuses supplieront-elles leur chirurgien de leur implanter de faux ganglions dans le menton et autour du cou? Sous les bras? Au niveau de l'entrejambe? Tellement sexy, ces rondeurs. Et ça fonctionne tellement bien comme la technique antivieillessement pour remplir un cou tombant de dindon. Qui n'en aurait pas envie? Et les bijoux, les grains de titane dans les nichons. C'est tellement SM, tellement bondage.²⁵⁶

Le parasite remet en question cette notion de beauté que le cinéaste n'a cessé, tout au long de sa carrière, de mettre à mal. Les ganglions, au même titre que les bijoux, piercings et tatouages, peuvent désormais orner le corps. Ils se présentent sous la forme de prothèses en silicone qu'il serait possible d'implanter à l'intérieur des chairs sans la moindre difficulté. Bien qu'elles cherchent à avoir des corps de cancéreuses, les femmes du roman de Cronenberg ne veulent pas mourir. Elles souhaitent seulement modifier leur apparence. Le parasite, si l'on excepte le cas de *Frissons* mais aussi dans une certaine mesure de *Chromosome 3*, n'est jamais représenté à l'écran dans les films du cinéaste. S'il transforme les êtres en leur permettant d'atteindre un nouvel état de plénitude sensuel, il peut aussi être destructeur comme l'atteste, dans *Existenz*, l'image du *game-pod* contaminé. Or, c'est seulement quand il touche des objets organiques que le parasite est réellement destructeur. La console de jeu d'*Existenz* et la cassette-vidéo de *Vidéodrome*, bien que constituées de chair, n'ont pas de conscience propre. Elles sont vivantes mais dénuées d'affects même si Allegra, la créatrice du jeu existenz, cajole son objet fétiche comme s'il s'agissait d'un enfant ou d'un petit animal de compagnie. Dans le monde virtuel d'*Existenz*, la console de jeu contaminée s'est muée en un étrange objet de désir. Allegra et Pikul, sans réellement savoir pourquoi, ont terriblement envie de

²⁵⁶ David Cronenberg, *Consumés*, op.cit., p. 72.

s'y connecter. Le désir d'Allegra est si fort qu'elle finira par introduire le cordon du pod défectueux dans son bioport. Pikuk, pour lui sauver la vie, sera obligé de couper cette extension qui, tel un être humain à qui l'on a sectionné une artère, se videra de son propre sang. La mort de l'objet peut paradoxalement être considérée comme une renaissance. Le plan moyen montrant le sang du pod couler abondamment sur les jambes d'Allegra évoque une image d'accouchement. L'analogie entre l'extension du pod et un cordon ombilical permet à la métaphore de fonctionner. Allegra accouche d'elle-même, elle revient à la vie en se connectant au pod défectueux. Cronenberg, qui a toujours revendiqué son goût pour le cinéma expérimental et notamment les œuvres d'Ed Emshwiller, semble faire référence ici à *Window Water Baby Moving* de Stan Brackhage. Dans ce court-métrage, datant de 1959, le réalisateur superpose l'image d'un bébé sortant d'un vagin sur la bouche de ce même bébé. L'enfant, comme a pu le démontrer Jean Mitry, dans son ouvrage *Le cinéma expérimental-histoire et perspective*, a l'air de sortir de sa propre bouche²⁵⁷. Dans les films de Cronenberg, et plus particulièrement *Existenz*, les images d'auto-gestation sont assez courantes. Dans ses interviews avec Serge Grünberg, pour le documentaire *I have to make the word be flesh*, le réalisateur de *La Mouche* était revenu sur l'importance de la thématique de la renaissance dans son œuvre. Pour lui, la régénération est un acte créatif d'une infini puissance qui permet à l'homme de se réinventer.

Si dans *Vidéodrome*, Max Renn, en se suicidant, fait l'expérience de la "nouvelle chair", dans *Existenz*, Allegra, en mettant à mort sa propre création soit, sur le plan symbolique, une part d'elle-même, gagne en puissance puisque, enfin sortie du cadre premier du jeu, elle deviendra l'une de ces terroristes du "réel" contre lesquels elle a pourtant du lutter tout au long du film. La multiplication des mises en abymes amène progressivement le film à l'aporie. Il est effet impossible de savoir si Pikul et Allegra sont ou non sortis du jeu (mais lequel?) à la fin d'*Existenz*. Considérée, dans le

²⁵⁷ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental-histoire et perspective*, Paris, Seghers, 1974, p. 26.

monde d'existenz, comme la grande prêtresse de la réalité virtuelle, Allegra a le pouvoir de rendre indistincts, en plus des catégories du vrai et du faux, les concepts mêmes de vie et de mort. Alors que la contamination appelle la mort du pod qui, à l'intérieur du jeu finira par brûler tout en exhalant ses propres spores, elle aide paradoxalement la jeune femme à retrouver une certaine vigueur. Si les terroristes du "réel" veulent parasiter le système du jeu d'*Existenz* afin de l'anéantir, ils se heurtent à la conception cronenbergienne de la contamination comme création. Le cinéaste célèbre ici le pouvoir de l'imaginaire qu'il oppose à l'idée même de censure. Il n'est alors pas étonnant que certains aient vu, dans *Existenz*, comme l'a judicieusement fait remarquer Marcel Jean, dans son article « Existenz de David Cronenberg. L'A-réalité virtuelle », une référence à l'intégrisme iranien et à l'affaire Salman Rushdie puisqu'Allegra Geller, tout comme l'auteur des *Versets sataniques*, est une artiste condamnée à mort pour cause de création blasphématoire²⁵⁸. Chez Cronenberg, le parasite a donc un double statut. S'il apparaît comme destructeur, il permet aussi aux personnages, que l'on songe aux pensionnaires de la résidence de *Frissons*, au scientifique de *La Mouche* ou encore à la conceptrice de jeu-vidéo d'*Existenz*, de devenir des surhommes et des sur-femmes au sens nietzschéen du terme. Le surhomme de Nietzsche, pour reprendre les propos tenus par Richard Ross, dans son article « Nietzsche et Epicure : l'idylle héroïque », est de nature égal au divin²⁵⁹. Il est au-dessus des hommes et plus haut des hommes que ceux-ci le sont du singe, sa seule tâche étant la transfiguration du réel.

-Le parasite cinématographique

Chez Cronenberg, il ne peut y avoir transfiguration sans transgression. Le réel, dans plusieurs de ses films, est d'ailleurs perpétuellement sujet à caution. Il est, en effet impossible de

258 Marcel Jean, « Existenz de David Cronenberg. L'A-réalité virtuelle », dans *24 images*, numéro 97, été 99 , (<https://www.erudit.org/en/journals/images/1999-n97-images1102234/24985ac.pdf>).

259 Richard Ross, « Nietzsche et Epicure : l'idylle héroïque », dans Jean-François Balaudé et Patrick Wotling (dir.), *Lectures de Nietzsche*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 283.

savoir si les personnages de *Vidéodrome*, du *Festin Nu* ou encore d'*Existenz* interfèrent dans la sphère du réel ou dans celle du fantasme. Le parasite, même s'il peut être imagé, à l'image du signal vidéodrome ou de la mystérieuse drogue ingurgitée par Bill dans *Le Festin Nu*, transforme également les propres perceptions du spectateur qui se trouve rapidement dans l'incapacité de délimiter les différents espaces qui se présentent à lui. Cette thématique du parasite ne fait donc que métaphoriser la structure d'une œuvre en perpétuelle mutation. Selon Noah Cowan, auteur de l'article « La science de Cronenberg », Cronenberg, à l'instar d'Heidegger, reconstitue et redresse l'histoire de la philosophie à sa façon, en déconstruisant sans fin le récit évolutionniste traditionnel²⁶⁰. Les "nouveaux" évolutionnistes de ses films se livrent à des expériences biologiques et sociales dans le but artificiel de forcer l'humanité à progresser. Dépouillés d'autorité morale, ils transgressent les lois de la nature tout en parasitant à la fois le réel et sa représentation. Dans *Existenz*, il n'y a pas de différence flagrante entre le réel et le virtuel. Les entrepôts crasseux du jeu vidéo font écho aux décors dépouillés de la soi-disant réalité diégétique. À la fin du film, le spectateur découvre que la réalité de départ n'est qu'une réalité dans une autre réalité. La fiction se dénonce elle-même comme telle permettant ainsi à Cronenberg de parasiter les horizons d'attente du spectateur. On retrouve ce même type de procédés dans le cinéma de David Lynch qui, avec des films comme *Mulholland Drive* et *Inland Empire*, rend caduque toute distinction entre le réel et sa représentation. Dans *Inland Empire*, Nicki, l'actrice incarnée par Laura Dern, se confond avec le personnage de Sue au point qu'il devient impossible pour le spectateur de savoir si le point de départ du film, le tournage d'un *remake* dans lequel Nicki tient le rôle principale, appartient à la réalité première de la diégèse. Comme Lynch, Cronenberg parasite le corps même de ses films pour proposer une vraie réflexion autour de la représentation du réel au cinéma. À la fin de *Vidéodrome*, Max Renn, après avoir éliminé Harlan et Convex, se retrouve dans une section interdite du port de

260 Noah Cowan, « La science de Cronenberg », art.cité.

Toronto. Montant à bord d'un navire rouillé, il retrouve Nicki qui, à travers l'écran d'une télévision, l'appelle à se suicider afin qu'il puisse renaître sous une nouvelle forme. Dans ce film, le parasite, si l'on omet le cas de la VHS contaminée qui ne peut qu'évoquer le pod malade d'*Existenz*, apparaît sous la forme d'un programme télévisé pirate. La fascination de Max pour les images de torture du programme vidéodrome fait dès lors écho à notre propre voyeurisme. Cronenberg suggère cependant bien plus qu'il ne montre. Les scènes de tortures de *Vidéodrome* ne sont présentées qu'à travers des écrans de télévision. Le décor, dans lequel elles se déroulent, ainsi que la tenue des bourreaux, empêche l'illusion réaliste de fonctionner. Les immenses murs d'argile orangés évoquent un décor de théâtre alors que les vêtements des tortionnaires ressemblent curieusement à des combinaisons anti-radiations. Ils n'ont comme réalité que celle que le spectateur est en mesure ou non de leur conférer. Les interrogations de Max, autour de la provenance et de la véracité des images qu'il vient de découvrir, illustrent d'ailleurs parfaitement les propos tenus par Christian Metz autour de la question de l'impression de réalité, dans ses *Essais sur le signification au cinéma*:

[...] l'impression de réalité que nous donne le film ne tient pas du tout à une forte présence de l'acteur, mais bien au contraire au faible degré d'existence de ces créatures fantomatiques qui s'agitent sur l'écran, et qui sont incapables de résister à notre constante tentation de les investir d'une "réalité" qui est celle de la fiction (notion de "diégèse"), d'une réalité qui ne vient pas de nous, des projections et des identifications qui se mêlent à notre perception du film. Si le spectacle de cinéma donne une forte impression de réalité, c'est parce qu'il correspond à "un vide dans lequel le rêve s'engouffre aisément".²⁶¹

Les jeunes femmes du programme vidéodrome sont attachées et fouettées par leurs bourreaux. Les spectateurs du film ne verront cependant rien des sévices endurés par les prétendues victimes de l'émission, les images BDSM, très furtives, étant traitées comme de simples images

261 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 19.

d'Epinal. Cronenberg ne montre rien des corps meurtris. Il n'y a ni traces de blessures, ni goutte de sang dans l'univers à la fois sadique et aseptisé de vidéodrome. Les interférences dues aux mauvaises captations des satellites empêchent même les personnages, comme les spectateurs du film, d'avoir une vision précise des tortures subies par les victimes du programme. L'image parasitée qui contaminera Max Renn apparaît ici comme l'ancêtre des virus informatiques qui infectent les sites pornographiques sur internet. Chez Cronenberg, le parasite, quelque soit sa forme, a une incidence directe sur la *psyché* des contaminés. Ainsi, dans *Scanners*, c'est l'Ephemerol, un tranquillisant destiné aux femmes enceintes, qui donne aux nouveaux-nés des pouvoirs télépathiques particulièrement handicapants. Assaillis par toutes sortes de voix, les scanners sont traités comme de véritables rebus de la société. Ce sont des marginaux, des SDF qui ne peuvent, en vue de leurs capacités psychiques hors-normes, vivre normalement. Cronenberg, comme on a pu le voir précédemment, s'inspire ici d'un célèbre scandale sanitaire canadien. En effet, l'Ephemerol rappelle la thalidomide, un médicament anti-nauséal pour femmes enceintes, largement prescrit entre 1956 et 1961, et qui a causé la naissance d'enfants lourdement handicapés. Dans *Scanners*, c'est le pouvoir de lire dans la tête des gens qui devient un handicap. L'esprit du télépathe est parasité par la pensée des autres. Cronenberg met en scène cette contamination psychique en utilisant certains procédés hérités du cinéma muet tels que la surimpression. Au début du film, Cameron, qui vient d'être recueilli par le docteur Ruth, est longuement examiné par un groupe d'hommes et de femmes dont il entend les pensées les plus profondes. Leurs visages recouvrent progressivement le sien comme pour mieux signifier l'annihilation progressive d'un personnage perçu comme une simple expérience de laboratoire.

Dans le cinéma expressionniste, la surimpression est souvent utilisée pour mettre en images les pensées ou les fantasmes des personnages. Chez Cronenberg, elle sert, au contraire, à figurer

l'impossibilité pour Cameron de s'aventurer sur le terrain du rêve. Cet emprisonnement psychique est dédoublé par l'utilisation d'un espace qui semble, au premier abord, totalement clos. Si les spectateurs pensent, au départ, que Cameron est calfeutré derrière une grande baie vitrée, ils se rendent rapidement compte que cette impression n'est qu'un leurre. Le jeune homme, bien qu'il soit exposé aux regards des scientifiques, est libre de ses faits et gestes. Il n'est pas, contrairement aux télépathes de *Stereo*, contraint à rester enfermé. Dans *Stereo*, la plupart des personnages, contrairement aux héros de *Scanners*, n'ont pas d'identité. Réduits aux rangs de cobaye, ils ne semblent plus avoir conscience de leurs actes. Cronenberg ne dit rien sur la manière dont le parasite leur a été implanté. Il laisse juste entendre que les jeunes gens, venus au siège de l'Académie canadienne de l'enquête érotique, dans le but de participer à une expérience de télépathie volontaire, ont été obligés d'ingurgiter des aphrodisiaques et des drogues qui auraient, selon les scientifiques de l'institut, pour effet de libérer la perversité polymorphe de l'individu. Les drogues de *Stereo* font écho à l'Ephemerol de *Scanners* bien que Cronenberg s'intéresse moins ici aux pouvoirs télépathiques de ses personnages qu'à leurs comportements inadaptés. Tandis que la voix *off* cherche à décrire ce qui se passe à l'écran, les acteurs, tels des automates, déambulent à l'intérieur d'un espace froid et déshumanisé. L'architecture des lieux, monolithique et fonctionnelle, renvoie à une société ordonnée et aliénante, quasi répressive. Les télépathes, parasités de l'intérieur, finissent néanmoins, contrairement aux résidents stoïques de l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais auxquels Cronenberg fait sans doute référence ici, par perturber l'ordre établi. Selon William Beard, les savants de *Stereo* n'ont aucun pouvoir sur leur propre création qui finit par investir à la fois le temps et l'espace :

Ces "chercheurs" sont les ancêtres de tous les savants fous de Cronenberg. En vérité, par la combinaison de leur apparente compétence impassible et de leur ignorance verbo-motrice réelle, les savants de *Stereo* sont

peut-être les mieux définis de toutes ces créations. Ils pensent contrôler les expériences télépathiques ; en fait, ils mettent en marche quelque chose qu'ils ne peuvent comprendre et sur lequel ils ne peuvent influencer.²⁶²

Par extension, nous pouvons affirmer que le virus de *Stereo* contamine la structure même d'un film qui ne cesse de se dérober aux spectateurs. Les scènes se succèdent sans qu'il y ait la moindre transition entre elles alors que la voix monocorde du narrateur instaure une ambiance hypnotique que l'on ne trouvera dans aucun des autres films de Cronenberg excepté, peut-être, *Crimes of the future* que beaucoup de critiques ont eu tendance à considérer comme un *Stereo* en couleurs. Avec son architecture froide, sa voix *off* omniprésente et ses personnages désincarnés aux agissements étranges, *Crimes of the future* se présente comme une réécriture de *Stereo* même si les écoulements de fluides dus à la mystérieuse épidémie de Rouge annoncent l'horreur organique de ses films suivants. Cronenberg a toujours interrogé le corps dans son intégralité. Fasciné par les sécrétions et les mutations, il s'intéresse aussi aux liens entre le corps et l'esprit qui finissent, comme dans *Vidéodrome* ou *Existenz*, par ne faire qu'un.

2.2 La jonction du corps et de l'esprit

-Voir et ressentir

Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty dit que l'épaisseur de la chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme à sa corporéité à lui²⁶³. Voir permet de ressentir les choses, de les faire siennes, d'avoir un rapport au monde exclusivement sensuel. Pour Cronenberg, la vue permet à l'esprit de se connecter à une multitude de corps, à voir par-delà les apparences, pour découvrir ou redécouvrir sa propre nature. Dans *A dangerous method*, les corps masculins sont rigides. Freud, souvent assis, incarne une figure patriarcale immuable alors que

262 William Beard, « L'esprit viscéral : les films majeurs de David Cronenberg », art.cité., p.47.

263 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, 1979, p. 178.

Jung, au départ figé, finit peu à peu, au contact du corps mouvant de Sabina, par se libérer. Souvent filmé de face, en légère contre-plongée, le personnage, interprété par Michael Fassbender, épouse la symétrie du décors. Perpétuellement surcadré par des fenêtres ou par des portes, il s'oppose au corps mouvant de Keira Knightley qui brise autant les lignes droites du cadre et des décors que sa propre rectitude morale. Si Sabina, guérie de son hystérie, finira par contrôler ce corps non-adapté aux normes et aux conventions sociales de l'époque, Jung, en s'enfermant dans une profonde dépression qui le coupera peu à peu du monde, prédira les événements dramatiques de la première guerre mondiale. Beaucoup moins charnel, sur le plan de la représentation que la plupart des films de Cronenberg, *A dangerous method* est une œuvre synesthésique dans la mesure où la vue et le toucher ne font qu'un. Jung, dans la première partie du film, touche Sabina avec ses yeux. Par l'entremise de la canne avec laquelle il frappe son manteau recouvert de poussière, il entre en relation directe avec le corps de la jeune femme qui se remémore les coups que son père lui infligeait. Face à la vue du manteau fouetté, Sabina s'énerve, crie à Jung de s'arrêter de peur que celui-ci ne se rende compte de l'état d'excitation sexuelle dans lequel elle se trouve. La jeune femme, bien que vêtue d'une longue robe blanche, couvre son sexe avec le manteau qui, devenu une seconde peau, est également recouvert par ses mains. L'esprit et le corps sont ici entrés en communion par le biais de deux objets transitionnels. Si la canne, en plus d'être un symbole phallique évident, évoque le bras du père, le manteau représente le corps de l'enfant. Cette scène met évidemment en exergue le caractère à la fois masochiste et incestueux de la relation qui unira Jung à Sabina. La confrontation charnelle de ces corps, qui finiront par réellement s'étreindre, passe principalement par la vue or, comme a pu le faire remarquer Marta Dvorak, dans son article « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », pour Cronenberg, faire un film implique un processus organique, plastique, presque

sculptural, qui va au-delà du regard, de la vision²⁶⁴. Puisque la pensée, loin d'être désincarnée, serait sensuelle, il en découle que le cinéma est aussi quelque chose de tactile et de sensuel. Les images ne peuvent être exclusivement objectives, elles font naître des émotions particulières chez ceux qui les perçoivent. Dans *Spider*, la réception des images pose problème puisque Dennis, ne supportant pas ce qu'il a vu ou pense avoir vu, recrée sa propre réalité de toute pièce. Bien que la sensualité de la mère, métamorphosée, comme on a pu le voir précédemment, en une monstrueuse prostituée, soit exacerbée, celle de Dennis semble bloquée comme l'atteste les nombreuses couches de vêtements qui recouvrent son corps. Si dans *A dangerous method*, la vue est, dans une certaine mesure, émancipatrice étant donné qu'elle permet à Jung et Sabina d'assumer leurs désirs et de jouir de leurs corps, elle apparaît, dans *Spider*, comme destructrice puisqu'elle transforme le petit Dennis en assassin matricide. Néanmoins, c'est aussi elle qui permet, paradoxalement, au personnage de découvrir sa propre vérité. Lors de son arrivée à la pension de Madame Wilkinson, Dennis est effrayé par la bouche de chauffage de sa chambre. Il ouvre la fenêtre et aperçoit une grande usine à gaz. Terrorisé, le jeune homme se recroqueville sous sa fenêtre pendant que la caméra zoome sur l'usine. Un peu plus tard dans le film, alors qu'il fait nuit et que Dennis dort, la caméra re-zoome sur l'usine désormais éclairée. Le cinéaste n'épouse pas ici le point de vue de son personnage. Il en appelle à l'intelligence du spectateur qui devra faire, à la manière de son héros, la jonction entre ce qu'il voit et ce qui s'est réellement passé. Dans *Spider*, les images contaminent à la fois le corps et l'esprit puisque Dennis, qui pense sentir le gaz, se déshabillera de façon compulsive avant de rajouter une couche de papier journal aux quatre chemises qu'il porte. L'image de l'usine permet à Spider de se remémorer des sensations que son esprit avait complètement occultées. Si elle apparaît comme une sorte de Madeleine de Proust négative, elle est aussi un espace clos que Dennis, comme

264 Marta Dvorak, « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », dans Marta Dvorak (dir.), *Cinéma/Canada*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 88.

le spectateur, ne verra que de l'extérieur. Métaphorisant l'enfermement mental du personnage, l'usine engendre aussi des troubles physiques. Dennis, qui peinait déjà à se tenir correctement, est tellement déstabilisé par ce qu'il vient de voir qu'il semble avoir de plus en plus de mal à se déplacer. Comme pour Sabina dans *A dangerous method*, son corps distordu est symptomatique de son mal-être psychique.

Or, si l'on excepte les cas particuliers des personnages de *Spider* et d'*A dangerous method*, il est souvent difficile, dans les films de Cronenberg, de savoir qui du cerveau ou du corps dysfonctionne en premier et lequel entraîne l'autre dans sa chute. Dans *La Mouche*, la métamorphose physique de Seth est aussi subite que son changement d'attitude. Alors que son appétit sexuel se décuple, son apparence change. Des poils drus poussent dans son dos, son visage porte des stigmates et sa musculature se développe. L'ADN de l'insecte a une incidence directe et simultanée sur le corps et l'esprit du scientifique. On retrouve cette même idée dans les films de jeunesse du cinéaste. Dans *Frissons*, les pensionnaires de la résidence de Starliner gagnent en puissance tant sur le plan physique que psychologique. Ils courent de plus en plus vite, attaquent, mordent et abusent sexuellement de leurs victimes avant de les contaminer à leur tour. Les personnes âgées, comme les enfants, acquièrent une force d'autant plus inquiétante qu'elle semble totalement hors de leur contrôle. Les malades du centre de Rouge dans *Crimes of the future* et Rose dans *Rage* sont aussi altérés, tant sur le plan physique que psychologique. Ils connaîtront, contrairement aux personnages de *Frissons*, une mort tragique. Les héros de *Spider* et d'*A dangerous method*, quant à eux, sont contaminés par une image traumatisante (la sexualité de la mère pour l'un, la violence du père pour l'autre). En refusant d'affronter la nature incestueuse de leurs fantasmes, ils ont fini par perdre le contrôle total de leurs corps. Il est évident que la peur de la transgression a eu une incidence sur l'intégralité de leurs êtres tandis que, dans *Frissons* ou *Rage*,

la contamination a permis, au contraire, au corps, libéré du joug de la morale, de transgresser les interdits. C'est à partir de *Vidéodrome* que l'image chez Cronenberg devient virale. Les écrans de télévision prennent une place démesurée, s'appropriant à la fois l'esprit et le corps des personnages-spectateurs. Mais l'image parasite aussi la fiction qui ne cesse, à son contact, de se métamorphoser.

-Le corps de l'image

Dans *Crash*, *A History of Violence*, *Cosmopolis* ou encore *Maps to the stars*, les images télévisuelles accaparent l'écran de cinéma. Même quand elles sont présentées, au sein de la fiction, comme documentaires, elles possèdent une dimension narrative qui leur est propre. L'acte prétendument héroïque de Tom dans *A History of Violence* tout comme l'enterrement du rappeur de *Cosmopolis* sont moins traités comme des événements réels que comme des fables. Ils contaminent la structure des films en se présentant comme de nouveaux récits s'adressant à des téléspectateurs fantasmés. Cette dimension réflexive, également propre au travail d'Atom Egoyan, est, pour reprendre les propos tenus par Marie-Aude Baronian, dans *Cinéma et mémoire- Sur Atom Egoyan*, symptomatique d'une culture occidentale saturée en images :

Family Viewing offre un portrait ironique de la prédominance et de l'insertion croissante, voire à outrance, de la technologie audiovisuelle et vidéographique (programmes télévision, vidéos pornographiques, vidéos familiales, vidéo surveillance) dans le paysage familiale de la société nord-américaine. L'écran de télévision est partout, visible dans presque chaque scène du film. [...] Par ailleurs, la vidéo et la télévision ont été un thème fréquent dans les années 1980 ainsi que le montrent les réalisations d'autres cinéastes canadiens anglophones, tels que David Cronenberg, Patricia Rozema, Billy MacGillivray ou Peter Mettler.²⁶⁵

Atom Egoyan n'a jamais caché son admiration pour son compatriote canadien. Membre du

²⁶⁵ Marie-Aude Baronian, *Cinéma et mémoire- Sur Atom Egoyan*, Lausanne, L'âge d'homme, 2013, p. 46.

jury du festival de Cannes 1996 qui attribua le prix spécial du jury à *Crash*, il est l'un des plus ardents défenseurs du cinéaste. Chez Egoyan, la vidéo fait partie intégrante de la vie des personnages. Elle est un prolongement d'eux-mêmes. Dans *Le Voyage de Felicia*, Joey, le personnage du tueur de jeunes filles incarné par Bob Hoskins, passe une grande partie de son temps à regarder les vidéos de la vieille émission culinaire que sa mère présentait. En se revoyant enfant sur certaines de ses cassettes, Joey revit son passé. Comme Dennis, dans *Spider*, le personnage est contaminé par les images fantasmées d'une enfance sur laquelle il ne peut plus avoir d'emprise. La télévision, dans l'œuvre d'Egoyan, est quasiment anthropomorphisée. Omniprésente dans *Family Viewing*, elle permet également à Gala, la mère de Joey dans *Le Voyage de Felicia*, de revenir à la vie. Encore plus radical qu'Egoyan, dans sa démonstration, Cronenberg a carrément réussi à rendre les images vivantes comme l'atteste, dans *Vidéodrome*, le gros plan sur la bouche dévorante de Nicki. Sortant peu à peu du cadre de l'écran pour absorber le visage de Max, les lèvres de la jeune femme apparaissent comme une entité à part entière au même titre que les parasites de *Frissons* et que la machine à écrire insecte du *Festin Nu*. Dans *Vidéodrome*, l'image télévisuelle absorbe à la fois le corps et l'esprit du héros. Contaminée par les signaux du programme vidéodrome, Max voit progressivement son corps se transformer. Il devient lui-même, sur le plan symbolique, écran de projection puisqu'il est possible d'insérer, dans l'ouverture béante de son abdomen, des cassettes VHS. Cette thématique de l'hybridation de l'homme avec la machine permet au cinéaste de traiter, sur le mode de la science-fiction, des interrogations du théoricien de la communication Marshall McLuhan. Au début du film, le professeur Oblivion vulgarise les idées de McLuhan. Selon lui, le tube cathodique est une extension de notre propre système nerveux. Pour Marta Dvorak, l'image, pour Cronenberg comme pour McLuhan, dont le personnage d'Oblivion est le porte parole, fait partie de nous-même.

Il pousse la logique pour avancer que, par conséquent, la chose que contient l'écran fait partie des matières premières' du corps du spectateur. McLuhan se trouve de façon insolite marié à une position idéaliste à la résonance néo-platonicienne. L'image du professeur est perçue sur l'écran de télévision contenu dans l'écran de cinéma. Double distance donc, et double, voire triple regard, car moi, spectateur réel, perçois l'image à travers les yeux du spectateur imaginaire qui est censé regarder l'émission, mais entre les deux il y a le regard interposé des autres invités sur le plateau de télévision, qui assistent dans toute leur corporalité à la participation électronique de leur co-invité présent/absent. Le professeur parle où plutôt son image pré-enregistrée.²⁶⁶

Dans *Vidéodrome*, l'image comporte les organes du spectateurs, ce qui explique, qu'à la fin du film, l'écran de télévision se vide de ses propres boyaux. La mort de l'image condamne le personnage de Max même si celui est appelé à renaître dans un nouveau corps ou plutôt, comme il l'annonce lui-même, dans une nouvelle chair.



L'intérieur de la télévision de *Vidéodrome*

266 Marta Dvorak, « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », art.cité., p.87-88.

Dans son ouvrage *David Cronenberg : Author or filmmaker*, Mark Browning était revenu sur cette référence à McLuhan. Pour lui, Cronenberg métaphorise, sous une forme principalement organique, l'impact psychologique que certaines images télévisuelles peuvent avoir sur celui qui les regarde :

Cronenberg refers easily and knowledgably to McLuhan as a fellow Canadian who could bear to bring a slightly detached critical perspective on the US-dominated global media, observing 'that we come from the same town and the same university [...] Although McLuhan is a little alarmist about the impact of television in its fledgling era, Cronenberg explores the possible effects of exposure to a particular kind of audio-visual signal.'²⁶⁷

On retrouve ce même procédé dans *Halloween 3, le sang du sorcier* de Tommy Lee Wallace. Sorti, dans les salles obscures, la même année que *Vidéodrome*, le film de Wallace raconte l'histoire d'un fabricant de jouets qui crée des masques monstrueux qui s'autodétruisent sur le visage des enfants qui les portent. C'est ici un étrange programme publicitaire, semblable au signal vidéodrome, qui contamine les masques. Le masque, comme une seconde peau, se colle au visage des enfants avant de fondre pour libérer des insectes et des serpents. Dans *Vidéodrome*, comme dans *Halloween 3*, l'esprit et le corps se détériorent simultanément. Or, si dans le film de Wallace, il est uniquement question d'anéantissement, Cronenberg met en scène, quant à lui, un véritable fantôme de transsubstantiation. Le corps de Max, en devenant cette "nouvelle chair" que nous ne verrons jamais, est sacralisé. Pour Cronenberg, la pensée est substantielle, elle ne peut être séparée de la chair. Elle semble même suinter du corps comme l'atteste, dans *Chromosome 3*, l'exemple des monstres provenant des excroissances dermiques de Nola. Si, dans *Chromosome 3*, la pensée

²⁶⁷ Mark Browning, *David Cronenberg : Author or filmmaker*, op.cit., p. 64.

"Cronenberg se réfère facilement et intelligemment à McLuhan qui, en tant que compatriote canadien, pourrait apporter une perspective critique légèrement détachée sur les médias mondiaux dominés par les États-Unis, observant «que nous venons de la même ville et de la même université » [...] Bien que McLuhan soit un peu alarmiste sur l'impact de la télévision dans l'ère naissante, Cronenberg explore les effets possibles de l'exposition à un type particulier de signal audiovisuel."

engendre des entités vivantes, dans *Vidéodrome*, l'esprit a la possibilité de prendre possession de n'importe quel corps. Dans les deux cas, l'esprit contrôle la matière. Les enfants de Nola agissent ainsi sous le contrôle mental de leur mère. Tels des robots, ils ne font qu'obéir aux ordres. Max Renn apparaît, quant à lui, comme un nouveau Christ s'appêtant à donner à ses fidèles une part de son être. À la fin de *Vidéodrome*, le corps et l'esprit sont devenus une seule et même matière. Cronenberg subvertit néanmoins l'imaginaire de l'eucharistie en transformant en figure christique un personnage à la morale plus que douteuse. Bien que Max veuille libérer le peuple d'un diktat médiatique fascisant, son goût pour le meurtre et la pornographie lui confère un caractère diabolique. C'est d'ailleurs, au milieu des flammes, que Max se donnera la mort. Même s'il est possible de faire ici une analogie entre la mort de Max et le mythe du Phénix qui renaît de ses cendres, le feu évoque aussi l'enfer et l'idée de purification.

On retrouve cette même ambiguïté à la fin de *Scanners* lorsque Cameron, le bon télépathe, est mis à mort par son frère. Le personnage perd du sang, s'enflamme et se consume. Comme dans *Vidéodrome*, la mort du corps n'entraîne cependant pas celle de l'esprit puisque Cameron prend possession de l'enveloppe charnelle de son frère. Néanmoins, il est difficile de savoir si l'esprit de Darryl a réellement été détruit par celui de Cameron. Le spectateur peut, en effet, très bien imaginer que le mauvais frère ment dans le but de convertir Kim à sa cause. Dans la scène du combat télépathique, Cronenberg met sur le même pied d'égalité les deux frères ennemis. Il use abondamment du champ-contrechamp pour se concentrer sur les transformations physiques des deux personnages. En utilisant de nombreux plans serrés (plans rapprochés taille et gros plans), Cronenberg transforme la lutte fratricide en un véritable duel de western. Les yeux de Darryl se révulsent, deviennent blancs tandis que le visage de Cameron ruisselle de sang. Le corps est ici sous le contrôle de l'esprit qui cherche par tous les moyens à le détruire. Ce effacement des corps était

déjà signifié, auparavant, par l'utilisation de la surimpression. À plusieurs reprises, au cours du film, des visages se superposent à d'autres. Ce procédé permet au cinéaste de troubler les identités ainsi que les relations entre les personnages. Daryl se confond, dès lors, avec les membres de son gang, sortes de pantins anonymes semblables, dans leurs fonctions, aux enfants monstrueux de *Chromosome 3*. Au final, on a l'impression que l'esprit de Daryl contrôle les télépathes comme Nola contrôlait, dans *Chromosome 3*, sa terrible progéniture. Chez Cronenberg, un seul esprit peut donc être amené à contrôler plusieurs corps. Ainsi, dans *Existenz*, ce sont les esprits qui animent ces nouveaux corps que sont devenus les consoles de jeux-vidéos.

-Un esprit aux corps multiples

En 1967, Cronenberg réalise un court-métrage de quatorze minutes intitulé *From the Drain*. Filmé en noir et blanc, avec comme seule unité de lieu une salle de bain, *From the Drain* met en scène deux hommes en train de discuter dans une baignoire vide. Si, dans un premier temps, leurs échanges paraissent dépourvus de sens, on comprend assez rapidement que les personnages sont deux vétérans qui ont survécu à une guerre dont on ne saura rien sinon qu'elle a mis en jeu des armes organiques. À la fin du film, une plante sort du drain de la baignoire pour étrangler l'un des deux hommes. Bien que le cinéaste fasse clairement référence au théâtre de l'absurde et plus précisément à la pièce *En attendant Godot* de Beckett, il traite ici, pour la première fois, de l'emprise de l'esprit sur la matière. Les armes évoquées dans *From the Drain* ont été façonnées par l'homme à partir de matériaux organiques. Elles sont, au même titre que la console de jeu d'*Existenz*, de nouveaux corps ayant une incidence directe sur les fonctions vitales et cérébrales de ceux qui rentrent en contact avec elles. Dans *Existenz*, l'esprit des joueurs habite, du moins dans la première partie du film, le monde virtuel du jeu-vidéo. Les esprits des différents joueurs créent le corps même du jeu, c'est-à-dire son histoire mais aussi sa structure et son architecture. Or si les

personnages ont, dans un premier temps, l'impression de voyager à l'intérieur de leur propre *psyché*, ils se retrouvent rapidement pris au piège d'un jeu dont ils ne maîtrisent pas les règles. À plusieurs reprises dans le film, Pikul, le joueur novice incarné par Jude Law, interroge les pulsions qui l'assaillent. Selon la conceptrice d'*existenz*, son envie subite de faire l'amour comme son besoin de dévorer le plat répugnant du restaurant chinois ne seraient rien d'autre que de simples pulsions de jeu. Manifestations du ça, de l'inconscient au sens "freudien" du terme, les pulsions de Pikul sont, peut-être, finalement celles du *game pod* qui, partiellement constitué de chair, se présente, à l'instar de la machine à écrire du *Festin Nu* ou de la télévision de *Vidéodrome*, comme une nouvelle espèce d'être vivant. La console est un esprit habité par de multiples corps qui, bien que doués de conscience, n'ont pas de véritable incidence sur elle. Cette idée de "chair pensante" qui jalonne l'ensemble de l'œuvre de Cronenberg trouve ici l'une de ses plus belles incarnations. Il n'est donc pas étonnant que la métamorphose psychique des personnages, appelés à rentrer dans le monde d'*existenz*, passe, comme on a pu le voir précédemment, par la mutilation des corps. En acceptant de subir des modifications corporelles mais aussi en laissant pénétrer, à l'intérieur d'eux-mêmes, de nouveaux organismes vivants, les personnages d'*Existenz* transgressent leur propre nature mais aussi, par extension, la structure d'un film qui ne pourra, comme a pu le démontrer Medhi Belhaj Kacem, dans *existenz, lecture d'un film*, suivre une seule et unique trajectoire :

Existenz possède un scénario, une histoire dramaturgiquement exécutée; mais la narration est comme décrochée en écheveaux filiformes, du fait qu'elle n'a plus pour fonction de structurer, dans sa forme englobante, son propre matériau- corps, affects, lumière, son- mais qu'elle innerve et irrigue cette nouvelle forme du *jeu* qui l'englobe. ²⁶⁸

Il sera impossible de dire, à la fin du film, si les personnages sont sortis à un moment où à un autre du cadre du jeu. La multiplication des mises en abymes rend impossible toute distinction

²⁶⁸ Medhi Belhaj Kacem, *existenz, lecture d'un film, op.cit.*, p. 38.

entre le réel et sa représentation. Si, au début d'*Existenz*, Allegra est attaquée par un terroriste armé d'un pistolet constitué d'os d'amphibien, à l'intérieur de la réalité virtuelle de son jeu, Pikul reconstitue, à partir des restes du plat du restaurant chinois, la même arme. Le pistolet organique, qui tire des dents en guise de projectiles est de même nature que la console. En assimilant le virtuel et le réel, à travers la présence d'entités charnelles pensantes ou agissantes, Cronenberg donne "chair" aux théories des philosophes sensualistes. Chez lui, comme chez Condillac, les sensations sont à l'origine de la connaissance.

Dans la scène du restaurant chinois, c'est le contact avec la nourriture, qu'il juge pourtant exécration, qui pousse Pikul à assassiner le serveur. Le personnage, filmé en légère contre-plongée, lorsqu'il dévore le plat de mutants, devient le héros du jeu, celui qui, au contact de cette "nouvelle chair" dont il se nourrit, acquiert une puissance qu'on ne lui connaissait pas. Si le pistolet en os deviendra un morceau de chair suintant, le visage du serveur, sous l'effet des projectiles, se décomposera également. Cette double destruction organique est annonciatrice de l'échec de Pikul qui n'aurait jamais dû tuer son interlocuteur. Trompé par un espion appartenant au groupe des "réalistes", le jeune homme, bien que commandé par ses sens, n'a pu s'ouvrir à la connaissance véritable. Il est possible que Cronenberg interroge ici, à travers l'expérience négative de Pikul, les limites de la doctrine sensualiste. Si les sens sont troublés, l'esprit le sera aussi et ne pourra, de ce fait, acquérir la connaissance. Dans *Existenz*, mais aussi dans *Vidéodrome*, les corps sont manipulés par un esprit doué d'une corporéité insécable. Il n'est donc pas étonnant que les personnages finissent par devenir de simples automates au service d'un jeu qui tend à nier leur individualité. Cette négation de l'individualité passe par la multiplication des identités quand ce n'est pas leur inexistence. À la fin d'*Existenz*, Allegra et Pikul, qui ne s'appellent sans doute pas ainsi, se réveillent, avec des casques sur la tête, dans la même salle que celle présentée au début du film. Ils

sont entourés des personnages aperçus à l'intérieur du monde d'existenz (Kiri, le serveur chinois ou encore le pompiste interprété par Willem Dafoe). Tous ces personnages, présentés dans un premier temps comme des entités virtuelles, sont (re)devenus des êtres humains à part entière. Ils sont les acteurs de ce nouveau jeu, peut-être fantasmé lui-aussi, appelé transcendez. Si l'esprit du jeu (mais quel jeu?) est omniprésent au point de nier la réalité même des êtres qui l'habitent, son corps a fini par perdre une partie de sa matérialité. La chair est devenue plastique dans un processus de métamorphose contraire à celui du *Festin Nu* et de *Vidéodrome*. Cette thématique du contrôle de l'esprit sur les corps se retrouve aussi, d'une manière moins prononcée et métaphorique, dans *The Dead Zone*, à travers le personnage Johnny, interprété par Christopher Walken, qui, suite à un coma de près de cinq ans, découvre qu'il peut à la fois voir dans le passé et dans l'avenir. Devenu un véritable devin, Johnny cherche à avoir une incidence sur la vie des gens qu'il côtoie. Ainsi il annoncera à son médecin que sa mère a survécu à la guerre avant de sauver Chris, le fils de son employeur, d'une mort certaine. En touchant la main du cadavre d'Alma, la serveuse de la cafétéria sauvagement assassinée à coup de ciseaux, Johnny, devenu spectateur, assistera même à la mise à mort de la jeune femme.

L'esprit du personnage est perpétuellement assailli par des visions morbides, que l'on songe aux enfants noyés sous la glace de la patinoire ou à l'incendie de la maison de la petite Amy. Si Johnny cherche à sauver l'humanité, en voulant tuer le sénateur Stillson qui, une fois devenu président des États-Unis, déclencherà une guerre nucléaire avec l'URSS, il désire aussi contrôler la vie des autres. Ses fonctions démiurgiques lui permettent, d'une certaine façon, de décider de qui doit vivre et de qui doit mourir. Johnny, en voulant rivaliser avec Dieu, transgresse donc sa propre condition d'être humain. Or, en devenant un être supérieur, enclin, s'il le voulait, à diriger le monde, le jeune homme doit se résoudre à finir seul. Le générique de *The Dead Zone* s'ouvre sur des images

de maisons et de nature telles que l'on pourrait en trouver dans n'importe quel film familial américain. Ces plans sont néanmoins lourds de sens puisqu'ils annoncent l'impossibilité pour Johnny de fonder un foyer avec Sarah, la femme qui aurait du être la mère de ses enfants.

Incapable de construire sa vie, le héros de *The Dead Zone* est aussi en proie à des problèmes identitaires. En effet, Cronenberg laisse planer le doute sur les réelles capacités psychiques de son personnage qui, selon Serge Grünberg, pourrait très bien être un psychopathe dont le spectateur est forcé à adopter le point de vue. Pour Stephen King, *The Dead Zone* est l'une l'une des meilleures adaptations de son œuvre, elle n'en demeure pas moins, à l'instar du *Shining* de Kubrick, un film profondément personnel:

Oui, j'ai beaucoup filtré. Mais il n'en est pas moins vrai que je n'aurais jamais travaillé sur le concept de base du roman et que j'ai toujours été partagé, puisque la seule idée de prophétie... Ce côté surnaturel que King utilise presque toujours, je l'évite systématiquement car je n'y crois tout simplement pas- même si on n'est pas forcé d'y croire et que l'on peut l'interpréter métaphoriquement. Une fois que je me suis mis à y réfléchir, ça m'a beaucoup amusé de penser que tout le film pouvait être "lu" comme la divagation d'un fou ; mais c'est aussi une excellente analogie de l'artiste qui crée et qui a des sortes de visions et qui s'exile volontairement de la société à cause de ça.²⁶⁹

Bien que tout ce que voit Johnny puisse être considéré comme de simples hallucinations, le personnage semble partager le ressenti, psychique mais aussi physique, des victimes de ses visions. Ainsi, lorsque Johnny voit la chambre de la petite Amy brûlée, il se retrouve, d'un seul coup, propulsé, à l'intérieur de son lit, au milieu des flammes. L'utilisation du champ-contrechamp nous laisse imaginer qu'Amy, qui a quitté son lit pour s'adosser à l'un des pans du mur de sa chambre, aperçoit Johnny. Cronenberg s'attarde assez peu sur ses deux personnages pour mieux filmer les dégâts de l'incendie. La série de plans moyens, présentant des jouets en train de brûler et de fondre

269 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 80.

ainsi que l'explosion du bocal d'un poisson rouge, peut donc représenter à la fois le point de vue de Johnny et celui d'Amy. Ce brouillage de la perception, symptomatique de l'œuvre cronenbergienne, participe ici à rendre indistincts deux êtres de sexe et d'âge différents. En se confondant avec Amy, au point d'épouser son point de vue, Johnny a la possibilité, même si ce n'est qu'un bref instant, d'être quelqu'un d'autre.



Johnny propulsé à l'intérieur de la chambre d'Amy dans *The Dead Zone*. Cronenberg joue ici avec la notion de point de vue. Johnny voit-il à travers les yeux d'Amy ?

Avec *M. Butterfly* et *Crash*, Cronenberg interroge, toujours sous un angle métaphorique, ce désir, forcément transgressif, d'habiter plusieurs corps. Song Liling, la femme dont tombe amoureux René Gallimard, dans *M. Butterfly*, est à la fois un homme et un personnage de fiction. Elle est la Madame Butterfly de Puccini que Gallimard, dans un dernier élan, avant de se donner la mort, essaiera d'incarner. Pour Serge Grünberg, le personnage, n'ayant pu garder l'image de la "femme parfaite" va revêtir le masque grotesque de l'image mentale qu'il croit s'en être fait. Confronté, à travers le miroir dans lequel il se regarde, à l'échec de sa métamorphose, le diplomate, incarné par Jeremy Irons, préférera se donner la mort. Gallimard n'a pu incorporer le corps de l'autre puisque

même ce corps là est un leurre. Il ne peut donc être ni Song Liling ni Madame Butterfly.

La théâtralisation de la mise en scène permet à Cronenberg de construire son film comme un miroir dans lequel l'histoire de Madame Butterfly est retransmise aux spectateurs à travers la romance de Song et de Gallimard. Le héros de *M. Butterfly*, en se donnant la mort sur scène, va jusqu'à habiter le corps d'un personnage de fiction. Il devient ainsi, sur le plan symbolique, une nouvelle Madame Butterfly. Dans *Théorie Queer et cultures populaires*, Theresa de Lauretis a minutieusement analysé les procédés et dispositifs qui ont permis au cinéaste de rendre palpable, pour ne pas dire charnelle, cette idée de construction en miroir :

L'effet miroir est obtenu par des moyens formels. Par exemple, la conscience qu'ont les personnages du fait que Butterfly est un fantasme est relayée aux spectateurs grâce à une articulation particulière des regards : l'écran, nous voyons René regarder Song pendant le récital puis plus tard quand ce dernier joue à l'Opéra de Beijing ; nous voyons René regarder et écouter l'opéra et y plonger pour y occuper une place. Le cadrage répété de René comme spectateur d'un spectacle (lorsqu'il écoute le consul français, la disposition des sièges est formelle et théâtrale ; durant la brève séquence du procès où nous voyons Song témoigner, René a l'air d'être le spectateur d'une performance, d'un fantasme et du film, que nous soyons ou non pris dans son fantasme.²⁷⁰

M. Butterfly est entièrement construit autour de la question de la représentation. Les personnages n'existent qu'à travers le regard de l'autre. C'est notamment pour cette raison que Gallimard ne voit pas que Song Liling est un homme. À travers ces héros aux identités fluctuantes, Cronenberg met en images l'une des citations les plus connues de Claude Simon. Dans *La Corde Raide*, le Nouveau Romancier affirmait, en effet, que je n'est pas, comme a pu le penser Rimbaud, un autre mais d'autres :

« Je est autre. » Pas vrai: « Je est d'autres. » D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes,

270 Theresa de Lauretis *Théorie Queer et cultures populaires*, op.cit., p. 145-146.

d'autres lieux, d'autres temps.²⁷¹

Le moi, pour Claude Simon comme pour Cronenberg, n'est pas monolithique, c'est un carrefour d'identités incertain et opaque. Dans *Crash*, ce désir d'être autre amène forcément à la mort puisque seule l'autodestruction permet d'atteindre un nouvel état, de ne plus être le corps ou l'esprit mais simplement, comme l'a judicieusement analysé Paul-Marie Battestini, dans *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, la matière :

Mourir, non pas pour gagner sa place auprès d'un Dieu bienveillant ou malveillant, non pour se soumettre à son jugement, mais pour rejoindre définitivement la conscience indéterminée, c'est se dissoudre dans l'espace de la représentation, n'être non plus structure, forme, mais d'abord sang, sperme, puis odeur de sang, odeur de sperme, puis plus rien, ou plutôt tout, mais ailleurs, partout.²⁷²

Après avoir prévenu le public du danger qu'ils encourent, puisqu'ils ne portent ni casque ni rembourrage d'aucune sorte, Seagrave et Vaughan rejouent, en plein air, dans une scène qui rappelle un spectacle de cascadeurs, l'accident de la route qui coûta la vie à James Dean. À la fin de la représentation, Vaughan évoque l'immortalité de l'acteur qui restera, à tout jamais, l'un des plus grands mythes du cinéma hollywoodien. Seagrave, par contre, ressort, de la voiture, complètement sonné, dans l'incapacité de se lever et de se déplacer seul. Bien que Cronenberg s'intéresse plus ici à la machine qu'à l'humain, comme l'atteste la multiplication des travellings et des panoramiques autour des bolides utilisés pour la reconstitution des accidents, il laisse entrevoir l'idée selon laquelle l'expérience de la mort peut permettre d'être un "autre". Plus tard, dans le film, Seagrave, affublé d'une perruque blonde et d'une fausse poitrine, est retrouvé mort dans un accident de voiture semblable à celui de Jayne Mansfield, le sex-symbol des années 60. Dans cette séquence totalement onirique, Vaughan, James et Catherine arrivent sur les lieux de l'accident qu'ils visitent comme des

271 Claude Simon, *La Corde Raide*, Paris, Minuit, 1947, p. 174-175.

272 Paul-Marie Battestini, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg, op.cit.*, p.105.

touristes. Vaughan prend en photo Catherine vers les véhicules accidentés tandis que James se promène au milieu des carcasses de voitures et des corps blessés. Ces personnages apparaissent comme des sortes de fantômes puisqu'aucun des secouristes présents ne leur demande de quitter les lieux. Les longs travellings langoureux autour des voitures que l'équipe de secours démonte associés à la partition musicale aux sons métalliques d'Howard Shore participent à cette idée de déshumanisation des êtres qui, comme a pu le démontrer Stephan Kraitsowits, dans *J.G Ballard, inventer la réalité*, est autant propre à l'univers de Cronenberg qu'à celui de Ballard :

Comme dans le roman, les perspectives du film sur des environnements minéraux de béton, de fer et d'asphalte ou les gros plans sur la géométrie des huis clos de plastique, de verre et de chrome traduisent la manière dont notre société moderne n'a plus rien d'humain. Tout est froid et redondant, produit en série et globalisé : de la plastique de l'image de Peter Suschitzky, aux sons métalliques de la musique d'Howard Shore, jusqu'au jeu millimétré et sans affect des acteurs.²⁷³

Dans cet univers déshumanisé, l'esprit n'habite pas les corps dont il prend possession. Seagrave ne cherche pas à être James Dean ou Jayne Mansfield, il veut juste ressentir la même chose qu'eux. En recréant ces accidents mythiques, Seagrave réinvestit son propre corps. Il le remodèle, le recrée pour finalement le dissoudre. Face au cadavre de son ami, Vaughan n'éprouvera aucune tristesse. Fasciné par les artifices mis en place (fausse poitrine, faux chien), il regrettera de ne pas avoir pu participer à la reconstitution de l'accident. En filmant en panoramique le corps sans vie de Seagrave puis sa perruque ensanglantée, accrochée à l'une des portières de la voiture, Cronenberg épouse le regard de son personnage. Le fétichisme de Vaughan passe tant par la mutilation des corps que par leur reconstruction or, à aucun moment dans le film, le cinéaste n'interroge la particularité de ce trouble. Dans le monde déshumanisé de *Crash*, il n'y a pas de place pour l'étude de la psychologie humaine. Or, dans ses films les plus récents, Cronenberg s'intéresse,

²⁷³ Stephan Kraitsowits, *J.G Ballard, inventer la réalité, op.cit.*, p. 177.

au contraire, aux troubles engendrés par un dysfonctionnement psychique. Les mutations et autres aberrations physiques ne sont plus au centre de la représentation. Le cinéaste explore désormais les zones les plus sombres de la psyché humaine sans avoir recours à la métaphore organique.

2.3 L'auscultation des troubles psychiques

-Le traumatisme de l'enfant

Comme on a pu le voir précédemment, la plupart des personnages cronenbergiens ont connu, durant leur enfance, un traumatisme qui a eu de graves répercussions à la fois sur leur santé mentale et sur leur construction identitaire. C'est, le plus souvent, la transgression d'un interdit moral (l'inceste dans *Maps to the stars*, le matricide dans *Spider* ou encore les violences corporels dans *A dangerous method*) qui a occasionné, chez eux, un grave état névrotique. Cronenberg reprend, à son compte, les théories de Freud qui, en 1939, dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, expliquait que la genèse des névroses se ramène toujours à des impressions infantiles très précoces et que la conjonction de cette condition étiologique avec une constitution plus fragile concourent à la pathologie²⁷⁴. Dans *Maps to the stars*, Havana cherche à évacuer son trauma en suivant une thérapie avec le docteur Sanford. Abusée par sa mère, lorsqu'elle était enfant, la jeune femme rejoue, en compagnie de son thérapeute, son ancienne situation d'enfant victime. En sous-vêtements, plaquée au sol par Sanford qui lui bloque les bras dans le dos, Havana, en pleurs, questionne cette mère qui, bien que décédée depuis très longtemps, ne cesse de lui apparaître en rêve. Elle lui demande les raisons qui l'ont poussées à abuser d'elle. Filmée en plans très serrés, la scène évoque moins une psychothérapie qu'une agression sexuelle. Sanford, en maintenant violemment les poignets d'Havana, prend la place, l'espace d'un court instant, de sa mère. Ce

274 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Gallimard, 1993, p. 100.

passage de *Maps to the stars* fait écho à l'une des scènes les plus dérangeantes de *Chromosome 3*. Au début du film, le docteur Raglan humilie consciemment l'un de ses patients en se faisant passer pour son père. En le traitant d'incapable et de mauviette, le thérapeute cherche à le faire réagir. Il veut que son patient se débarrasse du poids de son enfance, qu'il devienne un homme capable de se défendre. Dans ces deux films, la thérapie se solde par un violent échec. Cronenberg ridiculise les méthodes de ses gourous *new age* qui semblent bien plus intéressés par l'argent que par le bien être de leurs patients. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, à propos de *Chromosome 3*, le cinéaste, fort de son expérience personnel, était revenu sur sa méfiance vis-à-vis de ce que l'on appelait, au milieu des années soixante-dix "la nouvelle psychiatrie" :

C'était une exagération extrême de ce dont j'étais témoin, à l'époque ; de ce qui était en train d'arriver à mon ex-femme et à ma fille. Dans mon style habituel, je ne me suis pas mis à faire des recherches sur ce sujet – ce que j'aurais pu faire. D'une certaine façon, j'avais déjà fait ces recherches en vivant toute cette situation avec mon ex-femme et en me rongant les sangs à cause des groupes auxquels elle appartenait et qui auraient fort bien pu être des sectes. Finalement, il s'est avéré que ce n'était pas le cas.²⁷⁵

Les méthodes de Raglan, comme celles de Sanford dans *Maps to the stars*, n'aident pas l'adulte à se reconstruire. Elles le contraignent, au contraire, à rester enfermé dans ses névroses infantiles. À l'image des membres des différents groupes fréquentés par l'ex-femme de Cronenberg, au début des années soixante-dix, les médecins de ces deux films sont présentés comme des charlatans. Si, dans *Chromosome 3*, Raglan s'intéresse à la psychosomatologie, les soins qu'ils procurent à ses patients sont destructeurs comme l'atteste l'exemple des créatures monstrueuses enfantées par Nola. Dans *Maps to the stars*, les séances de thérapie d'Havana ne sont d'aucun secours face aux visions qui ne cessent de l'assaillir. Dans une optique réaliste, le personnage incarné par Julianne Moore souffrirait d'ailleurs d'une certaine forme de schizophrénie. Comme ont

²⁷⁵ Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 50.

pu le noter Bernard Granger et Jean Naudin, dans leur ouvrage *La Schizophrénie : idées reçues sur la schizophrénie*, la schizophrénie désigne plus précisément une psychose grave survenant chez l'adulte jeune, marquée par une désorganisation mentale et une « discordance affective », se traduisant par de la bizarrerie, un manque de sens pratique, un détachement excessif, et souvent, mais non toujours, des voix hallucinatoires et un état délirant non systématisé²⁷⁶. Perpétuellement hystérique, Havana passe, sans arrêt, des rires aux larmes. La scène où elle danse, au bord de la piscine, après avoir appris la mort du fils de sa rivale, expose bien son incapacité à éprouver de la compassion pour quelqu'un d'autre qu'elle-même. Surexcitée à l'idée d'interpréter le rôle joué jadis par sa défunte mère, Havana célèbre la mort du petit Micah comme s'il s'agissait d'un présent divin. Même si l'état mental du personnage peut laisser présager une forme de schizophrénie, Cronenberg ne s'en tient pas uniquement à une interprétation réaliste. Il est, en effet, tout à fait, possible d'imaginer qu'Havana est réellement hantée par le fantôme de sa mère. Tout de blanc vêtue, lorsqu'elle sort de la baignoire de sa fille, Clarice Taggart, la mère incestueuse incarnée par la blonde et virginale Sarah Gadon, est un pur stéréotype de films d'épouvante. Le fantôme se confond ici avec l'actrice dans un jeu de miroirs qui ne fait que dédoubler les différents procédés de mises en abyme exposés tout au long du film. Havana voit sa mère vêtue de la même robe que celle qu'elle portait dans le film qui avait fait d'elle une star dans les années soixante. Clarice, tout comme James Dean dans *Crash*, est représentée comme une figure mythologique. À jamais jeune et éternelle, elle a la possibilité, de par sa stature, d'humilier cette fille qui ne sera jamais qu'une pâle copie d'elle-même. Or l'idée, très brièvement évoquée, selon laquelle Havana serait responsable de l'incendie qui a causé la mort de sa mère vient renforcer l'ambiguïté de ces apparitions. Havana, en voulant se débarrasser de cette mère incestueuse, aurait créé ce mythe qui ne cesse de venir la

276 Bernard Granger et Jean Naudin, *La Schizophrénie : idées reçues sur la schizophrénie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2006, p. 12.

hanter. Clarice, devenue une icône à jamais immortelle, prendra même possession des corps comme lors de cette scène où Havana, allongée sur une table de massage et filmée en légère plongée, se fait masser par une jeune femme vêtue d'un pantalon et d'un tee-shirt blanc. La masseuse, dont on ne verra plus que les mains et les jambes, s'en va brusquement pour laisser sa place à Clarice. Le plan se desserre alors pour mieux montrer le visage des deux actrices et ainsi métamorphoser l'apparition angélique de la belle jeune femme, tout de blanc vêtue, en vision cauchemardesque. Nous ne saurons pas s'il y avait ou non une masseuse dans la demeure d'Havana. Cronenberg, bien qu'il joue habilement avec les attentes du spectateur, filme ici une scène de nature incestueuse d'autant plus dérangeante et transgressive qu'elle met en scène deux corps diamétralement opposés. La mère, à tout jamais belle et jeune, caresse langoureusement les épaules de cette fille vieillissante à la peau ridée. Même âgée, Havana reste cette petite fille désirable que sa mère prend plaisir à toucher. La schizophrénie du personnage est d'autant plus crédible, sur le plan de l'interprétation réaliste, que beaucoup de schizophrènes ont été abusés sexuellement durant leur enfance. Dans son ouvrage *Signes précoces de schizophrénie*, la psychiatre Marie-Odile Krebs était d'ailleurs revenue sur les différentes causes de cette maladie :

Des événements tels que les abus sexuels et physiques dans l'enfance sont un facteur de risque pour les troubles psychotiques. Chez des sujets présentant une prédisposition génétique, le stress pourrait, en réponse, à ces facteurs environnementaux, augmenter le taux de cortisol et déréguler les voies biologiques, favorisant l'émergence d'une pathologie psychotique. Il reste à établir si c'est la dérégulation du système hypothalamo-hypophysaire-surrénalien qui est primitivement causale ou si elle survient après ces traumatismes dans l'enfance.²⁷⁷

Si l'on excepte le cas d'Havana, un autre personnage de *Maps to the stars* souffrirait également de schizophrénie. En effet, Benjie, le jeune acteur interprété par Evan Bird, voit, lui

²⁷⁷ Marie-Odile Krebs, *Signes précoces de schizophrénie*, Paris, Dunod, 2015, p. 62.

aussi, des morts tout au long du film. Bien qu'il n'ait pas été victimes d'abus sexuels de la part de ses parents, Benjie a noué avec sa sœur une relation de type œdipienne qui, s'il elle n'est pas soldée par un inceste, a engendré chez lui de nombreuses névroses. Drogué, violent et sexuellement actif, le personnage, pourtant âgé de seulement treize ans, ne se comporte pas comme un enfant. Corrompu par le système hollywoodien, ce nouveau Macaulay Culkin est aussi hanté par le fantôme d'une fillette qu'il est venu visiter, quelques semaines avant sa mort, à l'hôpital. C'est habillée en robe de mariée que l'enfant apparaît pour la première fois à Benjie. Cet accoutrement renvoie à la tenue que portait Agatha, la nuit de l'incendie. « Liberté », le poème d' Eluard que la petite fille récite, durant toute la scène, est aussi le texte qu'Agatha avait l'habitude de lire à son frère. Benjie a, à la fois, accès à son passé et à son futur puisqu'il finira par s'unir, dans une parodie de mariage qui se terminera en suicide, à sa sœur incestueuse. Filmée, à travers la porte-fenêtre de la chambre de Benjie, la petite fille, surcadrée par l'entourage des vitres, apparaît, au milieu de la pelouse et des palmiers du jardin des Weiss, comme une sorte de personnage mythique. Le plan, d'une beauté picturale qui rappelle les images de Kirsten Dunst, flottant dans la rivière avec sa robe de mariée et son bouquet, dans *Melancholia* de Lars Von Trier, laisse penser que Benjie rêve, d'autant plus que la scène se déroule, la nuit, dans sa chambre.



La fillette fantôme de *Maps to the stars* et Kirsten Dunst, la mariée fantomatique de *Melancholia* de Lars Von Trier (2011)

Lorsque, plus tard dans le film, le jeune garçon découvre, au bord de sa piscine, la fillette, en maillot de bain en compagnie du petit Micah, décédé par noyade, peu de temps avant, l'interprétation rationnelle tend à s'estomper. La présence de ce nouveau mort que Benjie semble ne pas connaître teinte de surnaturel le film bien qu'il soit encore tout à fait possible d'imaginer que le personnage ait des hallucinations. Cette thématique de la schizophrénie qui, sans être jamais totalement avérée, traverse l'ensemble du film permet à Cronenberg de filmer l'une des scènes les plus transgressives de sa filmographie. En effet, rares sont les cinéastes à avoir montré, sans avoir recours à une ellipse, un enfant en train d'en assassiner un autre. Benjie étranglera, dans les toilettes des studios, le jeune garçon qui partage avec lui la vedette de la suite du film *Bad Babysitter*. Persuadé que la fillette fantôme a pris la place de son partenaire, l'adolescent n'a pas conscience de la gravité de l'acte qu'il est train de commettre. Même si l'on apprendra, par la suite, que l'enfant a survécu à cette agression, il ne fait nul doute qu'il en gardera de profondes séquelles. La scène de la strangulation, bien que totalement fantasmagorique si l'on se place du point de vue de l'agresseur, est d'autant plus dérangeante que la fillette prend la voix de l'enfant agressé lorsqu'elle dit à Benjie, avec d'expirer dans un dernier souffle, qu'il est un mauvais babysitter. La froideur du décor, la robe

de mariée de la fillette qui fait écho à la blancheur de l'urinoir devant lequel elle se trouve ainsi que la partition musicale anxiogène d'Howard Shore confèrent à la scène un caractère spectral qui permet presque de déréaliser la violence de l'acte représenté. L'utilisation de la plongée permet également à Cronenberg de signifier l'enfermement du personnage de Benjie et son incapacité à différencier l'illusion de la réalité. *Maps to the stars* est, avec *Chromosome 3* et *Spider*, le film du cinéaste qui interroge le plus les répercussions d'un traumatisme d'enfance. Benjie, qui a failli mourir, lorsqu'il était petit, dans un incendie volontaire causé par sa sœur, a, en effet, très bien pu, suite à ce choc, devenir schizophrène. Si l'interprétation psychologique reste plausible, elle n'est jamais surlignée par le cinéaste.

Cronenberg préfère l'ambiguïté à la vérité. Il est ainsi impossible de savoir si Nola, dans *Chromosome 3*, a réellement été battue par sa mère durant son enfance. Si ses névroses sont dues, selon elle, aux violences maternelles, rien ne vient, à aucun moment, dans le film, infirmer ses dires. Le cas de *Spider* est, sans doute, le moins ambigu puisque le cinéaste ne laisse pas planer de doute quant à la schizophrénie de son personnage. Néanmoins cette révélation n'est donnée qu'à la toute fin du film même si, comme l'a fait remarquer Nicole Cloarec, dans *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Cronenberg ne cesse, tout au long de *Spider*, de jouer avec les perceptions du personnage et du spectateur :

Si Cronenberg s'efforce dans un premier temps de différer la révélation de l'analepse, une fois le saut chronologique effectué, la confusion n'est plus permise du fait de la présence simultanée de Spider adulte et enfant dans la même séquence, voire dans le même cadre. La première occurrence de cette co-présence intervient dans la foulée du premier saut analeptique et s'avère être un exercice délicat de narration filmique, frôlant presque la gaucherie. Peu de réalisateurs se sont aventurés à mettre en scène cette aporie qui vient saper l'illusion de réalité, *a fortiori* dans un film qui, à aucun moment ne rompt avec la vraisemblance, et ce, malgré les possibilités offertes par le roman et les inclinations du réalisateur. La

confrontation entre Spider adulte et Spider enfant dans le même plan permet pourtant à Cronenberg de retrouver le fil du roman, fondé sur la manipulation du lecteur au moyen de confessions biaisées, entre réminiscences et fantasmes.²⁷⁸

Cette confusion entre souvenirs, fantasmes et réalité est renforcée par l'utilisation d'une gamme chromatique, souvent réduite au jaune et au bleu, ainsi que de cadrages et d'ombres qui donnent au film une dimension quasi-expressionniste. Ces procédés de mise en scène soulignent l'enfermement psychologique du personnage, ils sont la représentation visuelle de son malaise intérieur. Alors que les explications concernant la possible schizophrénie des personnages de *Maps to the stars* étaient nombreuses, peu d'éléments nous permettent de comprendre ce qui a amené Dennis à avoir des hallucinations et à tuer sa mère. L'œdipe non résolu du personnage ne permet pas, à lui seul, d'expliquer sa schizophrénie. *A dangerous method* est, sur le plan de la représentation d'une pathologie mentale due à un traumatisme dans la petite enfance, le film le moins ambigu de Cronenberg. L'hystérie de Sabina Spielrein s'explique, en effet, par le simple refoulement d'un désir incestueux de nature masochiste. Le film de Cronenberg reprend, sans les contester, les théories exposées, en 1919, par Freud, dans son article « Une enfant est battu ». Pour le Père de la psychanalyse, le fantasme de l'enfant battu a un caractère érotique dans la mesure où il est employé lors d'activités masturbatoires. Ce fantasme, pour reprendre les analyses proposés par Claude Crépault, dans son ouvrage *Les fantasmes, l'érotisme et le sexualité*, passe, dans la doctrine freudienne, par trois phases :

Une première phase, au début de l'enfance, voit la fille élaborer un fantasme à caractère sadique : « Mon père bat un enfant haï par moi. ». Ce fantasme signifie que le père n'aime pas cet autre enfant (un frère, une sœur) ; il satisfait la jalousie de la fillette. Toutefois la culpabilité liée au sadisme du fantasme et surtout à son caractère incestueux produit une transformation du fantasme, un renversement du sadisme au masochisme.

278 Nicole Cloarec, *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Rennes, PU Rennes, 2007, p. 224.

C'est la deuxième phase. Le fantasme devient : « Je suis battue par mon père .» Pour la fillette, être battue signifie être aimée, être désirée par le père. Freud affirme que ce fantasme, parce que trop menaçant en raison de sa composante incestueuse, demeure généralement inconscient. C'est alors qu'il connaît sa troisième transformation et devient un fantasme dépersonnalisé, plus tolérable pour le Moi : « Un enfant est battu. » Ce fantasme s'introduit alors dans la conscience et devient nettement érogène. La personne qui bat est soit anonyme, soit un substitut du père- un professeur, par exemple ; celle qui élabore le fantasme agit comme simple metteur en scène ; elle se contente d'observer la scène ; dans la grande majorité des cas, ce sont des garçons inconnus (il peut y en avoir plusieurs) qui sont battus. Certes, le fantasme ainsi réélaboré reste sadique, mais le déguisement de sa composante incestueuse le rend désormais acceptable.²⁷⁹

Dans *A dangerous method*, Sabina avoue à Jung qu'il lui arrive de se toucher en pensant aux châtiments corporels que son père lui faisait subir quand elle était petite. La jeune femme, qui a parfaitement incorporé la nature incestueuse de son désir, réussira à s'en défaire en substituant à la figure paternelle celle de son psychanalyste et amant le docteur Jung. Sabina, contrairement aux personnages de *Spider* et de *Maps to the stars*, guérira donc de ses névroses. La folie, dans son acception la plus large, est véritablement au centre de l'œuvre de Cronenberg. Bien qu'elle soit abordée, dans ses derniers films, sous un angle plus psychanalytique, elle a toujours permis au cinéaste de mettre en scène des fantasmes pour le moins déviants.

-L'antre de la folie

En 1966, Cronenberg réalise *Transfer*, son premier court-métrage aux thématiques proches de celles abordées, plus de quarante ans après, dans *A dangerous method* puisqu'il y est question d'un patient qui, trop attaché affectivement à son psychanalyste, se met à le suivre de manière compulsive. Filmé en extérieur, en plein hiver, *Transfer* est considéré par Cronenberg comme un essai raté même si son climat d'étrangeté associé à une référence appuyée, et que l'on retrouvera en

²⁷⁹ Claude Crépault, *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, op.cit., p. 65-66.

filigrane dans l'ensemble de son œuvre, aux écrits de Beckett en fait un objet filmique des plus intrigants :

Mon tout premier film, dont j'ai complètement oublié le titre...*Transfer* faisait référence au concept freudien de transfert. Dans ce film il y a un psychanalyste, mais c'est une vision tout à fait surréaliste de la psychanalyse.²⁸⁰

Dans *Transfer*, la folie touche autant le psychanalyste que son patient. Le fait que le psychanalyste dîne dehors, en plein hiver, paraît déjà, de prime abord, excessivement loufoque. Le patient, qui se plaint d'avoir cherché à l'amuser et à l'effrayer, est, quant à lui, aussi risible qu'inquiétant. Le dialogue volontairement abscons entre les deux personnages rappelle les digressions des deux clochards célestes d'*En attendant Godot* de Beckett. Le psychanalyste et le patient de *Transfer* ne vont nulle part, ils sont enfermés, à l'instar des personnages beckettien, à l'intérieur d'un espace ouvert. Si les héros de Beckett attendent Dieu, ceux de Cronenberg préfèrent reprendre, au milieu même d'un champ recouvert de neige, leurs séances de thérapie. Assis, sur une chaise, le psychanalyste écoute son patient qui, allongé sur le sol enneigé, lui fait part de ses problèmes. Cronenberg utilise un plan d'ensemble pour mieux isoler ses personnages qui pourraient apparaître comme les derniers survivants d'une apocalypse nucléaire.

La folie est abordée ici sous un angle métaphorique puisque le spectateur face à l'incohérence de ce qui lui est présenté peut très bien imaginer que les personnages sont juste deux fous qui s'amuse à jouer au docteur. Cronenberg multiplie, dans ce film d'à peine six minutes, les interrogations autour de la question des modalités de représentation de la folie. Le dépouillement du décor peut même symboliser, comme ce sera le cas quelques années plus tard avec *Stereo* et *Crimes of the future*, le malaise intérieur qui ronge les différents protagonistes. L'immensité des

280 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 20.

champs recouverts de neige de *Transfer*, à l'image des instituts à l'architecture froide et cubique de ses premiers longs-métrages, est symptomatique de cette idée de dissolution de l'être.



Isolement du médecin et de son patient au milieu de l'immensité d'un paysage enneigé. Cronenberg, dans la lignée de Beckett, met en scène l'absurdité de la condition humaine.

L'humain, que ce soit dans *Transfer*, *Stereo* ou *Crimes of the future*, est perdu au milieu d'une immensité qui a fini par le néantiser. Dénué d'identité, il se trouve dans l'incapacité de tenir des propos clairs et censés. Sa folie, si l'on peut encore la nommer ainsi, est le seul fait de sa totale insignifiance. Le caractère métaphysique de ces premiers courts-métrages répond à un désir beaucoup plus profond. Avant d'être cinéaste, Cronenberg rêvait, en effet, d'être un romancier « obscur » :

Personne n'a envie d'être le Kafka du cinéma. Bien sûr, c'est de toute façon impossible, mais ce serait bien de faire des films qu'on ne pourrait voir qu'après la mort du cinéaste. En laissant à quelqu'un de confiance des instructions pour qu'il brûle le film sans l'avoir montré à qui que ce soit. Ce serait impossible mais je dois

l'avouer que tel est mon idéal. Quand je pensais devenir écrivain, avant de découvrir le cinéma, mon désir profond était de rester un romancier obscur. Obscur. Le genre d'écrivain sur qui on tombe par accident et dont on se félicite qu'une telle personne ait écrit ces, disons, trois petits romans qui n'ont jamais eu de succès et qui étaient pratiquement impossibles à trouver. Ils auraient toujours été épuisés, mais, presque par miracle, vous auriez réussi à les dénicher. Je ne crois pas qu'on puisse être le pendant cinématographique de l'écrivain obscur, mais croyez que je le regrette.²⁸¹

Si, en début de carrière, Cronenberg voulait faire les films les plus étranges et confidentiels possibles, il a fini par devenir, en plus d'un cinéaste de renommé international, un romancier publié dans le monde entier. Cette folie inexplicable et inexplicée qui touche les personnages de ses premiers essais cinématographiques va de paire avec ce fantasme de l'auteur marginal et incompris auquel le réalisateur a tenté, un temps, de se rattacher. Dans les œuvres expérimentales de Cronenberg, le fond mime la forme. La folie ne touche pas seulement les personnages, elle est intégrée aux décors, aux costumes ou encore à la mise en scène. On retrouvera ce même rapport d'analogie dans *Le Festin Nu*, l'ensemble du film pouvant être interprété comme les hallucinations d'un toxicomane paranoïaque. Selon Christian Bosséno, Cronenberg, à travers le personnage de Bill, mettrait même en scène la vie rêvée de Burroughs :

Cronenberg a ainsi repris dans *Naked Lunch*, le désir de jeunesse que Burroughs avait toujours affiché : celui de devenir agent secret. L'obsession de la couverture sillonne le film. Lee est un agent, dont les scarabées-machines à écrire sont les « officiers traitants ».²⁸²

Le Festin Nu est dépourvu d'une quelconque cohérence. Cronenberg ne cherche pas ici l'impression de réel. Reconstitué en studio, à cause de la guerre du golf, le Tanger du *Festin Nu* se confond avec le New York présenté au début du film. Carol Spier, la directrice artistique attitrée de tous les films de Cronenberg, a utilisé un décor circulaire. Ainsi, le restaurant marocain de New

281 *Ibid.*, p. 21.

282 Christian Bosséno, « *Lector in cinéma* », dans Jean-Michel Place (dir.), *Vertigo*, n°17, 1998, p. 48.

York est devenu l'appartement de Frost alors que le bar new-yorkais, du début du film, a été incorporé dans les rues de la casbah. Pour Carol Spier, le héros du *Festin Nu* n'a jamais été au Maroc, toutes les aventures qu'il vit sont le fruit de son imagination, ce qui peut expliquer la confusion entre le New York qu'il connaît, sans doute lui aussi fantasmé, et le Tanger qu'il imagine. Les exemples qui permettent de confirmer cette interprétation sont nombreux. Lorsque Bill rentre dans une échoppe marocaine, on peut apercevoir derrière lui une avenue typiquement nord-américaine, quand il se rend chez Cloquet, il traverse une forêt canadienne pareille à celles que l'on peut trouver aux alentours de Toronto. Quant à l'appartement qu'il habite à Tanger, il ressemble étrangement, bien qu'il ne soit pas meublé de la même façon, à celui qu'il habitait avec sa femme à New York. Pour renforcer ce caractère onirique, déjà très marqué, Peter Suschitzky a opté pour une lumière de type expressionniste, de manière à rendre plus inquiétante les visions qui assaillent le personnage. Ces procédés esthétiques participent à cet imaginaire halluciné que Pierre Berthomieu, dans son ouvrage *Le cinéma Hollywoodien, le temps du renouveau* considère comme l'étonnant *Muppet Show* d'un intellect malade. La particularités anatomiques des créatures représentées, tout au long du film, métaphorise quant à elle les désirs sexuels du personnage ainsi ses angoisses les plus profondes²⁸³. Si la machine à écrire insecte possède un anus béant que Cronenberg filme, à plusieurs reprises, en gros plans, le Mugwump sécrète du sperme par ses antennes. Bill n'aura pas de relations intimes avec ces monstres mais assistera néanmoins, comme on a pu le voir précédemment, à une scène de dévoration homosexuelle pour le moins terrifiante. Cronenberg explore l'esprit tourmenté de son personnage sans jamais l'analyser. Les visions de Bill ne font l'objet d'aucun questionnement puisqu'elles ne sont même pas présentées, à un seul instant, au cours de la diégèse, comme des hallucinations. L'omniprésence de la drogue, devenue elle-même un objet de fantasme, justifie l'aspect démesuré d'un film qui, à l'image de *L'Antre de la folie* de John

283 Pierre Berthomieu, *Le cinéma Hollywoodien, le temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 93.

Carpenter, interroge les rapports étroits qui se tissent entre l'imaginaire et la folie. Le personnage de John Trent, incarné par Sam Neil, dans le film de Carpenter, est, lui aussi, sujet, à de violentes hallucinations puisqu'il voit les créatures des romans qu'il lit prendre vie dans la réalité. Mais cette folie qui le guette peut aussi être perçue comme une nouvelle réalité auquel le personnage se refuserait. En affirmant que la réalité ne correspond pas nécessairement à la réalité telle que les autres la perçoivent, Linda Styles, la jeune femme qui publie les romans lus par John, annoncera le programme d'un film bien plus retors qu'il n'y paraît. Avec *Le Festin Nu*, Cronenberg, en refusant de considérer qu'il puisse exister, en dehors de ce qu' imagine Bill, une autre réalité, va bien plus loin que Carpenter. Son geste cinématographique est d'autant plus transgressif qu'il ne cherche jamais à exprimer le ressenti d'un personnage littéralement absorbé par l'univers qui se présente à lui. La machine à écrire insecte a même une visée programmatique puisqu'elle indique au personnage ce qu'il doit faire au sein de la narration. Lorsqu'elle lui demande de taper sur ses touches la phrase : "L'homosexualité est la meilleure couverture qu'un agent puisse avoir", elle lui indique comment réaliser, au cœur de cet immense rêve éveillé qu'est le film de Cronenberg, ses propres fantasmes. *Le Festin Nu*, tout comme *L'Antre de la folie*, appartient à une série de films des années 90 qui, comme a pu le démontrer Emmanuel Plasseraud, dans *Cinéma et imaginaire baroque*, interroge le statut du réel et de sa représentation :

Néanmoins, la folie a pu servir de miroir indiquant le caractère illusoire de notre rapport au réel, dans une optique baroque, notamment à travers la figure du schizophrène. Dans les années 1990, plusieurs films ont abordé le thème de l'intérieur, pour traduire la confusion mentale dans laquelle se trouve l'homme aux personnalités multiples, et donner lieu à une vertigineuse mise en question du statut de la réalité. C'est le cas de *Trois Vies et une seule mort* de Raoul Ruiz (1996), de *Lost Highway* de David Lynch (1996), ou encore de *L'Armée des douze singes* de Terry Gilliam (1995), où le héros est atteint de divergence

mentale, c'est-à-dire qu'il pense être à la fois dans le présent et dans le futur.²⁸⁴

Contrairement à Lynch ou à Gilliam, Cronenberg ne brouille cependant pas toujours les pistes entre rêve, réalité et fiction. La folie, dans *Le Festin Nu*, est surexposée sans jamais être l'objet d'une quelconque interrogation. Bill ne se demande jamais s'il rêve, sa seule réalité est celle du film. Il est possible d'interpréter bon nombre de films cronenbergien sous l'angle de la schizophrénie (*The Dead Zone*, *Vidéodrome* ou encore *Existenz* peuvent être perçus comme les illustrations de délires hallucinatoires) bien que celle-ci ne soit jamais abordée de manière frontale par la cinéaste. En refusant de mettre un nom sur les troubles mentaux de Dennis dans *Spider* ou sur la relation fusionnelle des frères Mantle dans *Faux-Semblants*, Cronenberg laisse ses spectateurs libres de leurs propres interprétations. Le ressenti prime sur le psychologisme même si Cronenberg se plaît aussi à mettre en scène des êtres dénués de la moindre émotion.

- Sociopathie et psychopathie

Il est, en effet, souvent difficile pour le spectateur de s'attacher aux personnages des films de Cronenberg. Si l'on excepte le cas des héros de *The Dead Zone* et de *Scanners* qui œuvrent pour le bien en tentant de sauver le monde, il demeure impossible d'éprouver de l'empathie pour les hommes et les femmes amoraux qui peuplent les films du cinéaste. La plupart du temps désincarnés, les personnages cronbergiens sont le reflet d'un monde déshumanisé. Dans *Crash*, la technologie a modifié les êtres humains qui se sont transformés, comme a pu le souligner Stephan Kraitsowits, dans *J.G Ballard inventer le réel*, en machines froides et insensibles :

Tous les personnages principaux du film comme du roman, parce que nés dans ces environnements inhumains, sont marqués dans leur corps par l'insensibilité monotone du monde technologique froid et

284 Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 70.

distancié. Ils en portent même les stigmates et les cicatrices particulières.²⁸⁵

L'univers fantasmatique de *Crash* est peuplé d'êtres incapables d'éprouver la moindre émotion ou la moindre compassion. Le docteur Remington ne pleurera pas plus la mort de son mari que Vaughan ne sera attristé par le décès de son ami Seagrave. Les personnages de *Crash* apparaissent comme des sociopathes à l'intérieur d'un monde de sociopathes. Dans sa définition la plus stricte, le terme de sociopathie sert à désigner les personnes souffrant d'un trouble de la personnalité souvent caractérisé par une tendance générale à l'indifférence vis-à-vis des normes sociales, des codes culturels ainsi que des émotions et des droits d'autrui. Les protagonistes de *Crash* se sont créés leur propre microcosme. Ils recherchent, en jouant avec la mort, à éprouver de véritables émotions, ce dont ils semblent pourtant, tout au long du film, totalement incapables. À la fin de *Crash*, Ballard, après avoir renversé Catherine en voiture, lui fait la promesse qu'il réussira un jour à lui faire ressentir quelque chose. Dans *Pensée d'un corps, pensée d'une peau ... Crash de David Cronenberg*, Paul-Marie Battestini était revenu sur le caractère monolithique de ces êtres dépourvus de véritables émotions :

Les personnages de *Crash* ne sont pas vicieux : sans modèle de vertu, pas de déviance, pas de vice. Le bonheur ne s'oppose pas non plus au malheur, ni le plaisir à la souffrance, à la mort. Pas de retournement de fortune dans l'œuvre de Cronenberg, mais plutôt une indifférenciation du bonheur et du malheur (où le plus grand plaisir est dans la mort).²⁸⁶

Cronenberg ne présente pas directement les personnages de son film comme de véritables sociopathes. Il expose des comportements anormaux que beaucoup considéreront comme déviants sans jamais les dénoncer comme tels. Le manque d'émotion de ces personnages robotiques et leur rapport mécanique, au sens sexuel du terme, aux autres crée le malaise. Il y a peu de place pour les

285 Stephan Kraitsowits, *J.G Ballard inventer le réel*, op.cit., p. 167.

286 Paul-Marie Battestini, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau ... Crash de David Cronenberg*, op.cit., p. 101.

baisers et les caresses dans le monde de *Crash*, seul compte le coït, purement biologique et dénué de tout affect. Les personnages, réduits à leurs seuls organes génitaux, ne pensent à rien d'autre qu'à jouir de leurs corps. Ils ne s'attachent pas à l'autre et n'éprouvent pas, si l'on excepte peut-être la cas de Ballard et de sa femme Catherine, de sentiments amoureux. Pour le philosophe Jean Baudrillard, *Crash* est le reflet d'une société gangrené par les médias et la naturalisation des discours scientifiques. J. G Ballard est le créateur d'une hyperréalité qui, en offrant une correspondance totale entre le réel et le connaissable, nie, de fait, tout ce qui échappe à la représentation :

Dans un monde où l'existence humaine est à la merci de sa représentation, finies les zones érogènes : tout devient trou pour s'offrir à la décharge réflexe.²⁸⁷

Un spectateur lambda, ne connaissant pas l'œuvre de Ballard, ne percevra sans doute pas cette dimension métaphorique. Il sera désarçonné par le caractère glacial de ces personnages au comportement déviant. Avec *Cosmopolis*, son adaptation du roman de Don DeLillo, Cronenberg se montrera tout aussi radical. Eric Packer, le *golden boy* incarné par Robert Pattinson, ne s'intéresse à rien d'autre qu'à son petit confort. Ce personnage figé évolue dans un univers déshumanisé où les relations sociales se limitent à de longues discussions autour du cours de la bourse ou de la chute du Yen. Elise Shivrín, sa fiancée vaporeuse au ton de voix monocorde, refuse, quant à elle, de se donner à lui. La jeune femme sous-entendra d'ailleurs, à plusieurs reprises, au cours du film, qu'Eric la trompe. Or, bien que consciente d'être trompée, Elise ne montre aucun signe de colère ou d'énervement. Elle n'éprouve même pas de chagrin. Le détachement de la jeune femme évoque un comportement de sociopathe or, derrière cette froideur apparente, Elise ne cesse, paradoxalement, de réaffirmer l'affection qu'elle porte à Eric. Prête à l'aider financièrement quand il sera ruiné, la jeune femme préfère néanmoins mettre fin à leur mariage. Eric, contrairement à sa jeune fiancée,

287 Jean Baudrillard, *Simulacre et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 187.

sait qui il est mais non ce qu'il est. Comme a pu l'expliquer Cronenberg, lors de sa Masterclass, du trente Mai 2012 , à la Fnac de Montparnasse, le personnage est coupé de la vie. Il tente, tant bien que mal, de se libérer de sa propre prison. En tuant Torval, son garde du corps, le jeune homme a enfin la possibilité de quitter l'espace clos de sa limousine. Le meurtre ne fait cependant ici l'objet d'aucune forme de dramatisation. Eric tue mais n'éprouve ni remord ni excitation. L'acte criminel est traité comme un événement insignifiant. Avec *Crash* et *Cosmopolis*, Cronenberg transgresse les modes de représentation de la maladie mentale au cinéma. Les actions les plus sordides sont froidement exécutées par des personnages dénués d'affect. Elles ne sont ni remises en cause ni explicitées. Alors que *Vidéodrome*, *The Dead Zone* ou encore *Le Festin Nu* peuvent donner, aux spectateurs, l'impression d'explorer l'esprit d'un schizophrène, *Crash* et *Cosmopolis* mettraient plutôt en images les représentations du monde d'hommes et de femmes atteints de sociopathie. Dans *A History of Violence*, la sociopathie a laissé place à la psychopathie. Tom Stall, le personnage interprété par Viggo Mortensen, est un ancien assassin qui a délaissé son passé et ses activités criminelles pour fonder une famille. Mari et père modèles, Tom est aussi un sadique, sans la moindre pitié, qui sait très bien comment éliminer ses adversaires sans laisser de trace. Le double visage du personnage, qui a cherché à occulter sa part d'ombre pour devenir un autre, s'apparente aussi à une forme de schizophrénie. C'est en sauvant la vie des employés du café où il travaille que le bon père de famille reprend goût à la violence. Ce geste, considéré comme héroïque , a ravivé en lui des pulsions refoulées au plus profond de son être. La succession de plans très rapides qui donne son dynamisme à cette scène de sauvetage s'oppose à la mise en scène plutôt statique que l'on trouve au début du film. Cette schizophrénie visuelle va de paire avec celle du personnage et du récit. Les gros plans sur le couteau planté dans le pied de Tom et sur le visage explosé de l'un des agresseurs en pleine agonie confèrent à cette scène d'une grande violence un caractère quasiment horrifique.



L'exposition des corps ensanglantés dans *A History of Violence* évoque plus le cinéma gore que le polar. Cronenberg injecte une dimension horrifique à son film dont certains plans ne sont pas sans évoquer les scènes les plus sanglantes de ses premiers longs-métrages.

A History of a Violence, contrairement à *Crash* ou *Cosmopolis*, ne représente pas un monde déshumanisé confinant à l'abstraction. Les personnages sont ancrés dans le réel et tout le monde est conscient que Tom, ou plutôt Joey, a été un dangereux criminel. Le film, même s'il n'aborde pas les raisons qui ont poussé Joey à changer de vie ni celles qui l'ont poussé à devenir un assassin, est donc loin d'être dénué de psychologie. La scène de l'escalier au cours de laquelle le personnage cherche à étrangler sa femme avant de lui faire sauvagement l'amour est symptomatique de ce fantasme de fusion qui traverse l'ensemble de l'œuvre cronenbergienne. Contrairement aux frères Mantle de *Faux-Semblants* qui n'ont pu s'unir dans le même corps, les deux personnalités du héros d'*A History of Violence* peuvent enfin cohabiter ensemble. Accepté par sa femme puis par ses enfants, Tom/Joey est réintégré au sein de la société. *A History of Violence*, tout comme *Les Promesses de l'ombre*, avec ses personnages de mafieux à la fois violeurs d'enfants et pères de familles modèles, explore la dualité des êtres sans passer par l'intérieur des corps. Le refus d'exposer cette intériorité ne veut pas dire, pour autant, que le cinéaste a décidé, dans ces deux films, de délaissé les corps.

Dans *Les Promesses de l'ombre*, les inscriptions symboliques tatouées sur les doigts de

Nikolai, judicieusement exposées sur l'affiche du film, ne sont pas sans évoquer les célèbres mots "Love" et "Hate" gravés sur les phalanges de Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton. Bien que le spectateur ne connaisse pas le sens des messages tatoués sur les doigts et le corps du héros, il en perçoit la dimension profondément ambiguë. À la fois tueur sans pitié, prénommé le fossoyeur, et protecteur de la veuve et de l'orphelin, Nikolai porte, sur sa peau, les stigmates de sa propre dualité. Cet agent infiltré d'interpol, qui finira par devenir le nouveau parrain de la mafia russe, exprime assez peu d'émotions même s'il montrera néanmoins de l'affection pour Anna, la sage-femme incarnée par Naomi Watts. À la fin du film, il est donc impossible de savoir quelles sont les réelles intentions de Nikolai et si sa mission d'infiltration est ou non terminée. Avec *A History of Violence* et *Les promesses de l'ombre*, Cronenberg joue avec des personnages qui, bien que réduits, à première vue au rang de simple stéréotype de série, ne cessent de dévoiler une multitude de visages. Selon Gilles Marsolais, auteur de l'article « Les apparences sont parfois trompeuses », le regard que le cinéaste porte sur ces personnalités schizoïdes serait même emprunt d'une certaine forme d'ironie :

Qui plus est, la terrible et courte séquence placée en pré-générique donne aussi d'emblée la clé du code d'entrée de cet univers. Le court déplacement des deux ploucs qui se révéleront de dangereux psychopathes, de leur chambre qu'ils quittent nonchalamment jusqu'au bureau du motel, est d'une efficacité rarement vue au cinéma : le spectateur sait qu'il y sera question d'une violence extrême, mais neutralisée par un regard humoristique. Dès lors, il lui appartient d'être attentif aux dérapages de ce genre, nombreux, à l'occasion desquels l'humour se mue même en ironie.²⁸⁸

En interrogeant les mouvements de la *psyché*, comme dans *A History of Violence* ou *Maps to the stars*, tout en essayant de représenter l'innommable, comme dans *Le Festin Nu* ou *Crash*, Cronenberg opère une transgression d'ordre métacinématographique. En effet, dans la plupart de ses

288 Gilles Marsolais, « Les apparences sont parfois trompeuses », art .cité., p.64.

films, ce qui est représenté à l'écran est souvent l'objet d'une distanciation qui ne fait que refléter le caractère impossible des sujets évoqués et des images exposées.

III-Transgresser le réel

1- Un cinéma en quête de sens

1-1-La remise en question de la réalité diégétique

-Représentation et distanciation

Le spectateur de cinéma est obligé de s'investir, à la fois physiquement et psychologiquement, dans le processus de réception d'un film. Il intègre les différentes composantes qui se présentent à lui pour les faire siennes. Dans *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz illustre cette idée en utilisant une analogie qui aurait sans doute plu au réalisateur de *Vidéodrome*. Pour le célèbre théoricien, cet autre miroir qu'est l'écran du cinématographe est un véritable postiche psychique, une prothèse de nos membres originellement disjoints²⁸⁹. La représentation filmique, dans le cinéma narratif, s'organise en fonction de la place du spectateur qui occupe provisoirement le centre de l'univers fictionnel. Le récepteur fait sienne la réalité diégétique qui lui est présentée. Ses perceptions, visuelles comme auditives, sont délimitées par le champ de la caméra qui lui impose, à la fois, ce qu'il doit voir et entendre. Dans son ouvrage *Récit écrit, récit filmique*, Francis Vanoye était notamment revenu sur le caractère proprement onirique de l'expérience cinématographique qui, pour de nombreux théoriciens et cinéastes de Barthes à Metz en passant par Godard, se présente avant tout comme un véritable miroir de la représentation mentale :

Roland Barthes et bien d'autres soulignent à leur tour cette analogie entre le film, le rêve et la rêverie :

²⁸⁹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire, op.cit.*, p. 10.

fascination de l'écran lumineux (qui comble nos pulsions voyeuristes), impression de réalité (il y a une analogie entre l'image et ce qu'elle représente) et simultanément de non-réalité (l'image est là, mais c'est un leurre, c'est « juste une image » comme le dit Godard : non seulement l'image n'est pas l'objet représenté, mais sa « ressemblance » avec cet objet est codée, conditionnée par le respect de certaines normes de représentation). Cependant Christian Metz insiste sur le fait que le spectateur de cinéma est un homme éveillé qui regarde des images agencées par un autre que lui : ses perceptions sont réelles et lui sont imposées.²⁹⁰

Le genre cinématographique, que l'on songe plus particulièrement aux films de science-fiction ou d'épouvante, impose aux spectateurs un véritable pacte de lecture semblable à celui évoqué, à propos du roman, par Vincent Jouve dans *La lecture*. Si, pour Jouve, la lecture d'un texte est déterminée par la soumission de l'œuvre à un certain nombre de normes qui vont codifier sa réception, le visionnage d'un film est aussi conditionné par de nombreuses règles. Certains procédés d'écriture (*flash-back*, ellipse temporelle) et de mises en scènes (plongée, contre-plongée, surcadrage) sont parfaitement intégrés par le spectateur qui y voit l'illustration parfaite, bien que souvent inconsciente, des horizons d'attente qui lui ont été imposées. Bien que Cronenberg use et abuse de ces procédés cinématographiques, il lui arrive aussi de les détourner comme pour mieux dénoncer leur statut proprement illusoire. Au début de *Frissons*, son premier vrai film de genre, le cinéaste expose assez longuement le personnage de Nicholas Tudor, un jeune homme infecté par un mystérieux virus que le spectateur ne découvrira que plus tardivement à l'écran. Alors que le personnage se présente comme le potentiel héros du film, il disparaît assez brutalement pour ne figurer que parmi les innombrables victimes du parasite excrémental. Ce procédé du faux-personnage principal semble hérité du *Psychose* d'Hitchcock qui, en faisant tuer sa vedette Janet Leigh, au bout de trente minutes de film, déclarait, non sans ironie, avoir réalisé une « direction de spectateur » avant de conclure qu'il considérait son film comme une comédie au cours de laquelle il

290 Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 109.

s'était beaucoup amusé à utiliser la caméra pour égarer le public. Avec *Frissons*, Cronenberg ne pousse pas l'expérimentation aussi loin même s'il délaisse progressivement le personnage qui apparaît, au premier abord, comme central dans le film. Cette transgression des horizons d'attente du spectateur passe par différentes phases. Comme dans les films de genre du type *Alien*, la créature monstrueuse n'intervient que très progressivement à l'écran. Or, le parasite tant redouté est bien plus risible que terrifiant. Après une scène d'introduction assez inquiétante au cours de laquelle un chirurgien tue et dissèque une jeune fille dans une ambiance qui évoque l'univers sulfureux et subversif du *Pulp*, la première apparition du parasite paraît pour le moins grotesque. Cronenberg, dans un premier temps, filme le personnage de Nicholas, de dos, en train de cracher du sang dans la baignoire. Surcadré par les portes de sa salle de bain, le jeune homme est enfermé dans un espace clos qui fait écho à la structure même du film. La suggestion rend la scène d'autant plus dérangeante que seul un plan très bref sur les parois ensanglantées de la baignoire est exposé aux yeux du spectateur. Mais cet effet d'inquiétante étrangeté est rapidement annihilé puisque, dès la scène suivante, Nicholas, sur son balcon et toujours filmé de dos, vomit le parasite qui atterrit sur le parapluie transparent d'une vieille femme qui s'imagine qu'un oiseau vient de tomber du ciel. Quelques minutes après, c'est une femme, également d'un certain âge, qui est attaquée par le parasite excrémental. La scène évoque alors plus le cinéma *trash* et scatologique de John Waters qu'un film d'horreur lambda. La ménagère, en robe à fleurs, du film de Cronenberg rappelle la figure de Divine dans *Pink Flamingos*. Si Waters va excessivement loin dans le mauvais goût en faisant manger une crotte de caniche à son héroïne, Cronenberg s'en tient à une scène d'agression à la dimension scatologique évidente. L'excrément phallique se colle au visage de la vieille femme qui finit allongée sur le sol. Cronenberg ne cadre, dès lors, que les seules jambes du personnage. Le hors-champ, dans un film d'épouvante ou un thriller, sert à suggérer l'horreur. Il est, comme a pu le

démontrer Gilles Visy, dans *Le Fantastique dans la littérature et le cinéma : de la nouvelle à la théorie*, un véritable poncif du genre :

Le public attend l'irruption de l'événement surnaturel qui se situe souvent hors-cadre. L'utilisation du hors-champ au cinéma est un poncif du genre. Le meurtrier de *La nuit des masques* est d'autant plus inquiétant qu'on ne le voit jamais, tout comme le camionneur de *Duel* de Spielberg. De surcroît, le substantif « masque » peut aussi être pris au sens figuré : « C'est alors le masque de l'âme ou l'âme masquée. » Derrière le déguisement se cache ce qui ne doit pas être révélé.²⁹¹

Dans *Frissons*, le côté foncièrement *trash* de la représentation, ainsi que sa dimension à la fois scatologique et érotique, permet au cinéaste de déréaliser le caractère prétendument anxiogène de la scène. Le hors-champs ne peut être pris au sérieux puisque le parasite a préalablement été montré à l'écran. Ce jeu ironique sur les modalités de la représentation horrifique se retrouve, de manière plus subtile, dans *Rage* lorsque l'héroïne incarnée par la hardeuse Marilyn Chambers se rend dans un cinéma pornographique qui projette, sans doute, l'un de ses films. Une affiche qui évoque *Resurrection of Eve*, un film pornographique dans lequel a joué Chambers quelques années auparavant, est exposée brièvement aux yeux du spectateur. Une paire de jambes écartées dessine le v du prénom Eve, laissant deviner que les films diffusés, dans ce cinéma, sont destinés à un public adulte. Cronenberg joue avec le statut de porno star de son actrice. Les amateurs de cinéma X auront reconnu la référence, les autres y verront, peut-être, une allusion détournée au *Ève* de Mankiewicz. Il est néanmoins difficile ici de prendre au sérieux la situation représentée. La scène de drague appuyée, qui suivra l'arrivée de Rose au cinéma, apparaît d'ailleurs comme un véritable pastiche de film pornographique. Avec *Rage*, Cronenberg réutilise les clichés les plus éculés du X pour mieux désarçonner le spectateur qui, l'espace d'un court instant, peut se demander si le genre

291 Gilles Visy, *Le Fantastique dans la littérature et le cinéma : de la nouvelle à la théorie*, Saint-Denis, Publibook, 2010, p.49.

du film qu'il est en train de regarder n'a pas brusquement changé.



Le cinéma pornographique de *Rage*. La game chromatique utilisée pour le visuel du panneau et le découpage des lettres du prénom Eve en trois carreaux font écho aux différentes affiches du classique de Mankiewicz.

Le caractère métacinématographique de cette scène empêche néanmoins les spectateurs les plus aguerris, conscients du jeu auquel s'adonne Cronenberg, de pleinement adhérer à ce qui est représenté à l'écran. L'imaginaire stéréotypé de la pornographie *mainstream* a contaminé le film de l'intérieur. Cronenberg, en allant jusqu'à réutiliser le substrat narratif de *Resurrection of Eve*, réhabilite le cinéma pornographique. Il réécrit, sous un mode horrifique, ce qui pourrait n'être, qu'à première vue, qu'un simple scénario de film X. Dans *Rage*, comme dans *Resurrection of Eve*, Marilyn Chambers est victime d'un accident de la route. Elle est opérée par des chirurgiens qui la métamorphosent, suite à une série d'opérations délicates, en une véritable créature de rêve. Alors que dans *Rage*, cette beauté cache un mal insidieux, dans *Resurrection of Eve*, elle ouvre la jeune femme à des expériences sexuelles de plus en plus extrêmes. Dans *Rage*, la contamination a remplacé la jouissance. Les étreintes du cinéma pornographique ont laissé place à une série d'assauts, filmés de façon elliptique, dans lesquels le chair des différents personnages n'est que très peu exposée. En employant, dans un rôle dit "traditionnel", une hardeuse, Cronenberg abolit la frontière entre cinéma et pornographie. Il annonce les expérimentations de Catherine Breillat,

Bertrand Bonello, Steven Soderbergh ou encore Paul Schrader qui ont fait tourner, dans certains de leurs films, des pornos stars aussi célèbres qu' Ovidie, HPG, Rocco Siffredi, Sasha Grey et James Deen. *Rage*, bien que l'on puisse y voir la poitrine dénudée de Marylin Chambers, n'a rien d'un film pornographique ou même simplement érotique. Il s'éloigne, par la froideur de sa mise en scène et son refus des scènes de sexe explicite, d'un certain cinéma de genre très répandu dans le courant des années soixante-dix. Les films de série B de Jean Rollin, ou encore de Jesus Franco, auxquels le synopsis de *Rage* peut faire penser, mêlent érotisme et fantastique dans des ambiances oniriques à l'intérieur desquelles tous les excès semblent permis. Il y est, entre autres, question de vampirisme, d'expérimentations scientifiques et d'exorcisme. Les jeunes femmes de ce films apparaissent dénudées dans des situations propices à de nombreuses étreintes charnelles. L'ancienne hardeuse Brigitte Lahaie, vedette de la plupart des longs-métrages de Jean Rollin, que l'on songe à *Fascination* ou encore aux *Raisins de la mort*, est, contrairement à Marylin Chambers dans *Rage*, au centre de scènes érotiques bien plus risibles que dérangeantes. Cronenberg, en refusant d'exposer les corps de manière frontale, distille une atmosphère érotique inquiétante à son film. La métaphore sexuelle, à travers le topos de la contamination, permet au cinéaste d'insérer, à l'intérieur de son long-métrage, toutes sortes de références à d'autres films d'épouvante contemporains. Au détour d'une rue, Rose passe ainsi devant une affiche du *Carrie* de Brian De Palma. Sissy Spacey était le premier choix de Cronenberg pour son film. En exposant, brièvement, aux yeux des spectateurs, l'affiche du film de De Palma, le réalisateur de *Rage* semble interroger les limites de son travail de cinéaste forcément borné à toute sorte d'obstacles et d'imprévus. Il n'est d'ailleurs pas impossible que le choix de Marylin Chambers pour remplacer Sissy Spacey ait forcé le cinéaste à remanier son scénario comme l'atteste la référence implicite aux films X tournés précédemment par l'actrice. Malgré son caractère métacinématographique évident, *Rage* dont la thématique rappelle celle de

The Crazies de Romero, sorti en 1973, se présente néanmoins comme une œuvre de fiction réaliste au sens deleuzien du terme. Cronenberg s'adresse ici à deux catégories de spectateurs. Si les premiers n'y verront rien d'autre qu'un film de genre classique, les autres interrogeront le caractère métacinématographique d'une œuvre bien plus complexe qu'il n'y paraît. *Rage* n'est ni un film pornographique ni un film gore, bien qu'il emprunte certaines de ses caractéristiques à ces deux genres emblématiques des années soixante-dix. Malgré la froideur quasi-documentaire de sa mise en scène, à mille lieues des univers colorés et baroques des films suivants, que l'on songe à *Vidéodrome* ou au *Festin Nu*, *Rage* est un film qui ne cesse d'explicitier son caractère fictionnel. Ainsi, comme a pu le démontrer Reynold Humphries, dans son article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », Marilyn Chambers, en se rendant dans une salle de cinéma pour aller voir son propre film pornographique, redevient, en l'espace d'un court instant, un personnage de films X²⁹². Elle est une femme-objet, se présentant moins comme un personnage et même une actrice que comme un pur fantasme sexuel. Cette réflexion sur le statut de l'image se perpétuera, de manière plus marquée, dans les films suivants du cinéaste.

-Réflexion métacinématographique

À partir des années 80, Cronenberg confère à son cinéma un caractère ludique beaucoup plus marqué. La narration se complexifie, les niveaux de lecture se multiplient au point que le spectateur se trouve rapidement au bord de l'aporie. L'image devient une entité mouvante qui, sur le plan de la diégèse, ne cesse d'être remise en question. Si, comme on a pu le voir précédemment, les visions du héros de *The Dead Zone* peuvent être sujette à caution, dans des films comme *Vidéodrome* et *Existenz*, le topos de la réalité virtuelle a fini par totalement annihiler le récit premier. Le substrat narratif est rapidement laissé en suspens pour ne présenter, aux spectateurs, que des

292 Reynold Humphries, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », art.cité.

scènes d'hallucinations dont la provenance est, la plupart du temps, inconnue. Dans *Vidéodrome*, les visions de Max Renn semblent, dans un premier temps, appartenir à la réalité diégétique qui nous est présentée. Or le système *vidéodrome* qui aurait contaminé le personnage finit par rendre caduque la réalité première du récit comme si Max, presque vingt ans avant les héros virtuels d'*Existenz*, découvrait progressivement qu'il était lui aussi le héros d'une fiction. Pour Olivier Dick, auteur de *L'aventure de l'éclipse : Impressions cinématographiques*, *Vidéodrome* traite de la relation entre l'image symbolisée par la télévision et l'inconscient collectif, personnifié et individualisé par le personnage de Max Renn²⁹³. À la fin du film, c'est en consentant de devenir la "nouvelle chair" que Max finit par accepter ce statut particulier au point de n'être non plus un homme mais une matière semblable à cet innommable qui a donné son titre au célèbre roman de Samuel Beckett. Dans *L'innommable*, Beckett nous présentait un personnage, dénué à la fois de forme et d'identité, qui cherchait à être, si ce n'est quelqu'un, du moins quelque chose. Il deviendra dès lors Mahood, un homme tronc figé dans une jarre et Worm, un visage indistinct pourvu d'une seule oreille et d'un seul œil. En perdant son enveloppe charnelle, à la toute fin du film, Max Renn se présente comme une entité malléable, une sorte de présence-absence symbolique qui évoque, comme on a pu le voir précédemment, le sang du christ dans le sacrement de l'eucharistie. *Vidéodrome* et *Existenz*, à l'instar de certains films de David Lynch, sont de véritables labyrinthes cinématographiques à l'intérieur desquels les notions de récit et de personnage se trouvent complètement déconstruites. Le spectateur, qui s'attend, dans un premier temps, à voir des histoires de science-fiction semblables à celles des précédents films de Cronenberg, que l'on songe à *Scanners* ou encore à *La Mouche*, se retrouve en prises avec des œuvres qui interrogent leur propre statut de film de cinéma. Dans *Les écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Dennis Mellier évoquait le

293 Olivier Dick, *L'aventure de l'éclipse : Impressions cinématographiques*, Norderstedt, Book on Demand, 2016, p. 441.

caractère réflexif d'*Existenz*, film qu'il considère comme une véritable interrogation sur le devenir du cinéma à l'ère du tout numérique :

Le fantastique ne peut-être qu'une fiction théorique, au moins sur le plan esthétique : aujourd'hui celle-ci constitue, par exemple, un des lieux, où entendre le plus nettement dans ses récits la question d'un devenir incertain, bien plus général, des films de cinéma- c'est, si l'on veut, la question d'*Existenz*. Comment raconter, demain, une fiction continue, commune, efficace, alors que sur les écrans s'échappent en performance autonomes les figures, les objets techniques, les corps défaits, que se numérisent les espaces de la fiction, que les identités se fragmentent en images fantômes qui hantent pour elles-mêmes la mémoire du spectateur ?²⁹⁴

Dès la fin des années 90, des films comme *Matrix* des Wachowski et *Passé virtuel* de Josef Rusnk mettent en scène des réalités virtuelles à l'esthétique de jeu-vidéo. Le spectateur se trouve projeté à l'intérieur d'univers qui lui sont familiers et qui font appel, si ce n'est à sa qualité de joueur, du moins à une imagerie qui fait partie intégrante, depuis déjà plusieurs années, de l'inconscient collectif. Pour Michaël Lachance, auteur de *Capture totale : Matrix, mythologie de la cyberculture*, *Matrix* serait même l'initiateur d'une nouvelle forme de cinéma plus virtuelle et réelle à la fois :

Car *Matrix* est le paradigme d'une expérience médiatique qui s'annonce : un univers visuel continu que nous produisons en temps réel : nos cerveaux devenus les écrans où vient se composer un monde visuel et sensoriel tiré de rien, dont les événements se seront affranchis des lois de la physique de notre monde naturel.²⁹⁵

Existenz, bien plus que *Matrix*, propose à ses spectateurs une véritable expérience visuelle et sensorielle. Dans le film de Cronenberg, la matière, pareille à un puissant psychotrope, a une incidence directe sur la psyché des personnages. Lorsque Allegra et Pikul se jettent l'un sur l'autre, c'est parce qu'ils répondent, à l'intérieur même du monde virtuel d'*Existenz*, aux stimulus de la

294 Dennis Mellier, *Les écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Céfal, 2002, p. 44.

295 Michaël Lachance, *Capture totale : Matrix, mythologie de la cyberculture*, Québec, Presses Université Laval, 2006, p. 11.

console de jeu organique. C'est ce même morceau de chair qui pousse Pikul à tuer le serveur du restaurant chinois et à manger le plat spécial. Ces scènes pulsionnelles ne sont pas dénuées de violence. Elles apparaissent comme la transcription, dans un univers *a priori* réaliste sur le plan visuel, des scènes ultra-violentes et gores que l'on trouve dans un certain type de jeux-vidéos. L'arme de Pikul, le pistolet organique qu'il a créé lui-même à partir des os des batraciens mutants et qui tire des dents, explose littéralement le visage du serveur chinois. Les gros plans sur le visage en lambeaux du personnage rappellent quelques unes des scènes les plus gores du cinéma cronenbergien, que l'on pense à la tête explosée de *Scanners* ou à la mort de Barry Convex, à la fin de *Vidéodrome*. Dans *Vidéodrome*, comme dans *Existenz*, les mises à mort appartiennent à un autre degré de réalité. Le corps de Barry Convex, après que Max lui a tiré dessus avec son pistolet organique, se met brutalement à se fragmenter. Ses intestins sortent de son abdomen alors que son visage se fissure pour laisser échapper son cerveau de sa boîte crânienne. Filmé en gros plan et en légère plongée, le personnage semble subir une métamorphose. Le spectateur a, durant un court instant, l'impression que ce corps en lambeaux va devenir autre, qu'une créature, semblable à Brundlefly, à la fin de *La Mouche*, va prendre vie. Cette scène, réaliste sur le plan de la diégèse, peut être perçue comme une vision imputable au seul personnage de Max Renn qui s'était précédemment branché à un casque enregistreur d' hallucinations. La réalité virtuelle que perçoit Max, immédiatement après avoir mis son casque, évoque l'esthétique des jeux-vidéos des années 80 puisque l'image y est pixelisée. Cette tentative d'incursion, dans l'univers des réalités virtuelles, apparaît comme les prémices du monde d'*Existenz*. Max, comme Allegra et Pikul à la fin d'*Existenz*, se trouve dans l'incapacité de savoir à quel monde il appartient. Le spectateur, qui a fini par épouser son point de vue, est tout aussi perdu. Il a été, lui aussi, piégé dans les limbes d'une narration qui n'a cessé de mettre en abyme son propre déroulement. Cronenberg ne met pas tant en scène des

personnages de fiction qui deviennent des héros de jeux-vidéos que des héros de jeux-vidéos qui cherchent à devenir des personnages de fiction.

À la fin d'*Existenz*, le spectateur se rend compte qu'il a été manipulé puisque la réalité première du film n'est en fait qu'une réalité virtuelle appartenant à une autre réalité qui est, elle aussi, peut-être virtuelle. Le serveur du restaurant chinois, qui n'est plus un personnage du jeu "Existenz" mais l'un des participants d'un autre jeu virtuel intitulé "Transcendez", émet l'idée, face à Allegra et Pikul, devenus les agents réalistes contre lesquels leurs personnages luttent au début du film, qu'ils sont, sans doute, encore en train de jouer. Dans *Existenz*, les réalités virtuelles s'emboîtent comme des poupées russes. On retrouve dans chaque niveau du jeu, les mêmes personnages mais sous des identités différentes. Si dans transcendez, les deux personnages principaux incarnés par Jennifer Jason Leigh et Jude Law sont Allegra Geller et Ted Pikul, la conceptrice du jeu existenz et son assistant, dans le deuxième niveau du jeu, ils sont Barb Kreken et Larry Ashen, deux agents de la "résistance réaliste" alors que Yeygeny Nourich, l'espion double infiltré dans la société "Trout farm" à l'intérieur du jeu existenz, est le créateur du jeu transcendez.

Finalement, *Existenz*, pour reprendre les propos tenus par Mehdi Belhaj Kacem, dans *existenz, lecture d'un film*, met en scène la métamorphose cinématographique sous toutes ses formes. Ce ne sont plus seulement les personnages qui, comme dans *La Mouche*, se transforment mais le récit qui finit par perdre, à force de renversements de situations, son point d'ancrage :

Le jeu se métamorphose en ne traitant que de l'angoisse, l'angoisse se métamorphose en un trip territorial dans le jeu. Elle n'est plus l'immobile habitude de toutes les mobilités mais un facteur nouveau de mobilité, une nouvelle façon de parcourir l'espace (et sans doute à terme de l'habiter et de s'habituer à lui).²⁹⁶

Vidéodrome, *Existenz* mais aussi *Le Festin Nu* sont les trois films de Cronenberg qui

296 Mehdi Belhaj Kacem, *existenz, lecture d'un film, op.cit.*, p. 44.

remettent le plus en question la notion d'objectivité. Pour Cronenberg, comme pour des cinéastes tels que David Lynch, Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard ou encore Luis Buñuel, l'idée même de représentation réaliste est un leurre. Le cinéma ne doit pas chercher à représenter le réel puisque le réel ne peut, par essence même, être représenté. Dans *Le Festin Nu*, le monde imaginaire de Bill Lee est tout aussi problématique que les réalités virtuelles de *Vidéodrome* et d'*Existenz*. En épousant le point de vue du personnage, le spectateur se retrouve plongé dans un monde fluctuant à l'intérieur duquel les notions de vrai et de faux deviennent totalement caduques. Les références à la vie de Burroughs (son job d'exterminateur de cafards, la découverte de son homosexualité, la mort accidentelle de sa femme) sont les seuls éléments un tant soit peu réalistes d'un film qui revendique son caractère purement fantasmatique. Il devient donc difficile de considérer *Le Festin Nu* comme le récit d'un toxicomane en proie à de violentes hallucinations puisque même les drogues présentées dans le film sont de pures inventions. Alors que même dans des films aussi expérimentaux que *Stereo* ou *Crimes of the future*, le spectateur pouvait se rattacher à des lieux et à des situations précises, avec *Le Festin Nu*, il se perd dans un univers dénué de la logique la plus élémentaire. Si les héros des précédents films de Cronenberg, que ce soit Max Renn dans *Vidéodrome* ou Johnny Smith dans *The Dead Zone*, sont à la fois surpris et effrayés par les visions qui les assaillent, Bill Lee, dans *Le Festin Nu* ne trouve rien d'étrange dans le fait de côtoyer des machines à écrire insectes et des Mugwumps. Cronenberg, au même titre que les surréalistes, met en scène ici les mouvements mêmes de l'inconscient. Il illustre parfaitement les propos, tenus par Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, autour du principe d'indiscernabilité :

Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance, à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice. On tombe en effet dans un principe d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas

qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander.²⁹⁷

Au tout début du *Festin Nu*, Bill dit à l'un de ses amis écrivains, qui a la manie de réécrire plusieurs centaines de fois les mêmes mots, qu'il est primordial de savoir exterminer toute rationalité. Ces quelques mots ont une visée purement programmatique puisqu'ils annoncent aux spectateurs que la fiction qui va lui être proposée n'a rien de conventionnel. Cronenberg, en plus de réhabiliter, à travers ce dialogue, le travail d'écrivain de Burroughs, propose implicitement à ses spectateurs un pacte de lecture. Dans l'une des scènes suivantes, Joan Lee, la femme de l'écrivain exterminateur de cafards interprété par Peter Weller, affirme que la prise de poudre jaune lui permet de se sentir comme un cloporte. C'est une expérimentation littéraire de la drogue qui est mise en scène par le cinéaste, à travers une référence explicite à *La Métamorphose* de Kafka. *Le Festin Nu* se présente comme une expérience synesthésique. Cronenberg a délaissé toute trame narrative traditionnelle pour se focaliser plus principalement sur les textures des corps et des objets.

-Un cinéma sensoriel

En essayant de faire ressentir, par le biais de l'image, des sensations tactiles, le cinéaste explore cette idée d'une coalition entre le toucher et le voir telle qu'elle a pu être exposée dans la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Pour le célèbre philosophe, il n'y a pas d'un côté « expérience visuelle » et de l'autre « expérience tactile » mais un seul rapport avec le monde où les apports sensoriels ne peuvent se concevoir les uns sans les autres. Il est donc possible, si l'on suit ce raisonnement, de considérer le visuel à la fois comme un substitut et une extension du toucher. Cronenberg, bien qu'il ne théorise pas sur le sujet, expose des corps changeants et modelables qui apparaissent comme d'inépuisables réservoirs à sensations. Il tente de rendre palpable les perceptions à la fois tactiles et olfactives de ses personnages en utilisant, à de

²⁹⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op.cit., p. 15.

nombreuses reprises, le procédé que Michel Chion, dans son ouvrage *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, nomme « redoublement sensoriel » :

Il y a redoublement sensoriel lorsqu'un événement visuel est accompagné en synchronisme par un phénomène sonore – ou l'inverse- aboutissant à une sensation mieux établie.²⁹⁸

Dans *Le Festin Nu*, la métamorphose de la machine à écrire en créature phallique est accompagnée de bruits de souffles et de soupirs qui renforcent le caractère volontairement sexuel de la scène exposée. Le son se joint à l'image pour permettre à la métaphore érotique de pleinement fonctionner. Cronenberg, en créant de nouvelles matières et de nouveaux fluides, fait aussi participer activement le spectateur à cette utopie d'un "cinéma total" évoquée par Aldous Huxley dans *Le Meilleur des mondes* :

Les lumières de la salle s'éteignirent ; des lettres flamboyantes se détachèrent en relief, comme si elles se soutenaient toutes seules dans l'obscurité. Trois semaines en hélicoptère. Super film 100 pour 100 chantant, parlant synthétique, en couleurs, stéréoscopique, et sentant. Avec accompagnement synchronisé d'orgue à parfums. [...] Cette sensation sur ses lèvres ! Il leva la main pour la porter à sa bouche ; le chatouillement cessa ; il laissa retomber la main sur le bouton métallique ; la sensation reprit. L'orgue à parfum, cependant, exhalait du musc pur. D'un ton expirant, une super-colombe de rouleau sonore roucoula : « Ouh-ouh » ; et, n'effectuant que trente-deux vibrations à la seconde, une voix de basse plus qu'africaine pour la profondeur répondit : « Aa-aah. » « Ouh-ah ! Ouh-ah ! », les lèvres stéréoscopiques se joignirent de nouveau, et de nouveau les zones érogènes faciales de six milles spectateurs de l'Alhambra titillèrent d'un plaisir galvanique presque intolérable.²⁹⁹

Les textures et couleurs du film (que l'on évoque les papiers peints défraîchis et la pourriture de l'appartement new-yorkais de Bill et Joan Lee, au début du film, ou les ruelles poussiéreuses de Tanger) génèrent des impressions olfactives au même titre que les nombreux objets représentés à

298 Michel Chion, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 192.

299 Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, op.cit., p. 212.

l'écran (la poudre à exterminer les cafards qui ressemble plus à une épice qu'à un insecticide ou encore le sperme de Mugwump). Cronenberg fait appel à la seule subjectivité de ses spectateurs et ne cherche pas, contrairement aux partisans du cinéma total rêvé par Huxley, à forcer leurs impressions. Il s'oppose donc aux techniques de cinéastes qui, comme a pu le démontrer Laurent Alfonsi, dans *Le cinéma du futur : les enjeux des nouvelles technologies de l'image*, ambitionnent l'immersion totale du public dans le film :

Si le septième art nous a davantage habitué à l'image grand format, à la 3D, au 360° ou au son stéréo, la possibilité de renforcer une atmosphère en mettant en éveil nos facultés olfactives constitue une composante toute aussi essentielle du *cinéma total*. Des expériences ont d'ailleurs eu lieu dès les années 80. En 1981, le cinéaste John Waters invitait son public à gratter une carte de dix odeurs (rose, intérieur de voiture, pizza, effluves, etc.) lors de la projection de son film *Polyester* : il s'agissait du premier film au monde en odorama. L'ajout d'une dimension olfactive : loin d'une utopie technologique, un futur proche pour le septième art ?³⁰⁰

Ce procédé de l'odorama, que John Waters, contrairement à ce qu'a pu affirmer Laurent Alfonsi, ne fut pas le premier à expérimenter, impose des odeurs au public. Si ce type de perception peut-être différent d'une personne à une autre, elle ne fait néanmoins pas appel, de manière directe, au seul ressenti des spectateurs. Pour Cronenberg, l'idée de "cinéma total" est un fantasme qui ne peut se réaliser en dehors de la fiction. *Vidéodrome*, avec son écran de télévision qui absorbe les visages et ses cassettes-vidéos de chairs pénétrantes en est l'exemple le plus probant. Face à la fiction, les tentatives les plus extrêmes du "cinéma total" sont inéluctablement vouées à l'échec. *Vidéodrome* et *Existenz*, en multipliant les connexions physiques entre les personnages et la fiction dans laquelle ils se trouvent, exposent cette impossibilité d'un pur cinéma sensuel à l'intérieur duquel le spectateur ferait corps avec l'objet filmique. Cronenberg rejoint donc ici les

300 Laurent Alfonsi, *Le cinéma du futur : les enjeux des nouvelles technologies de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 49.

préoccupations d'André Bazin qui, pour reprendre les propos tenus par Jacques Aumont, dans *Le cinéma et la mise en scène*, considérait, lui aussi, le "cinéma total" comme un mythe :

L'illusion parfaite est impossible, et depuis longtemps on en a conclu qu'elle n'est pas le but de l'art. Le cinéma total, comme le dit Bazin, est un mythe ; c'est bien ainsi que l'entend Mourlet, pour qui il désigne, simplement, l'idéal d'un cinéma qui « prend » son spectateur, qui l'immerge par des moyens le plus directement sensoriels et émotionnels possibles, sans l'interposition d'un « langage » d'images.³⁰¹

En effleurant, de sa caméra, les corps et les fluides, le réalisateur de *La Mouche* essaie néanmoins de rendre l'image palpable. Les gros plans insistants sur les bioports pénétrés d'*Existenz* et les objets de chair de *Vidéodrome* et du *Festin Nu* ne servent pas seulement, comme on a pu le voir précédemment, à déjouer la censure. Sur le plan fantasmatique, ils permettent l'immersion du spectateur à l'intérieur de la matière. Cinéaste sensualiste, Cronenberg interroge aussi l'impact de la sensation sur la psyché. Ses personnages, que l'on songe à Seth Brundle dans *La Mouche*, à James Ballard dans *Crash* ou encore à Eric Packer dans *Cosmopolis*, ont le besoin permanent de ressentir leur corps. Une fois modifié, celui-ci devient le support de nouvelles expériences et de nouvelles connaissances. La mutilation, les modifications corporelles et les expériences génétiques aident l'homme à devenir autres, à se construire une identité qu'il a lui-même choisi. Dans son article « La science de Cronenberg », Noah Cowan est revenu sur l'influence de la philosophie existentialiste dans l'œuvre du cinéaste. Si les personnages cronenbergiens ont pleinement conscience de qui ils sont, ils ressentent le besoin d'acquérir d'autres identités, d'être leur propre dieu :

La fascination de Cronenberg pour la science est modulée par un athéisme profondément ressenti, développé par l'entremise de ses rencontres universitaires avec les écrits des philosophes Jean-Paul Sartre et Martin Heidegger. L'insistance de Sartre sur la solitude de l'homme dans le monde, et la

301 Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 56.

nécessité de reconstruire nos identités en ayant pleinement conscience de la finalité de la mort, se retrouve dans les films et les entrevues de Cronenberg.³⁰²

Dans *Cosmopolis*, Eric Packer ne cesse de tester les limites de son corps. Les touchers rectaux journaliers et les coups de pistolet-taser sont de véritables stimulants pour ce personnage fantomatique qui peine à s'incarner. Selon Simon Lebevre, auteur de l'article « Voyage dans *Cosmopolis* ou la naissance d'Eric Packer », *Cosmopolis* ne chercherait pas tant à raconter une histoire qu'à donner corps, au sens littéral comme au sens figuré, à un personnage :

Auparavant, Pattinson fascinait par sa beauté éternelle, blessée, sa froide et belle douceur. Ce qui fascine Cronenberg est tout autre : c'est sa scandaleuse résistance au monde, au temps, au cinéma ; un acteur sur lequel tout passe, glisse. La blancheur de Pattinson, c'est aussi ça : l'acteur-écran. Projetez sur lui ce qui ne le pulvérise pas. Tel sera le matériau premier de *Cosmopolis*. Pattinson en sera la toile et la peinture, comprenez, le visage, le corps et ses fluides. Il s'apprête à jaillir de lui-même, lumière en plein visage, et cervelle dispersée dans les limbes du film.³⁰³

Cosmopolis, à l'instar des précédents films de Cronenberg, traite d'une métamorphose. Si la transformation, contrairement à ce que l'on pouvait trouver dans *La Mouche* ou *Vidéodrome*, est implicite, elle apparaît néanmoins comme le centre névralgique de l'œuvre. Eric Packer, au même titre que les machines à écrire du *Festin Nu*, est un objet qui prend vie au fur et à mesure que le récit avance. Pour étayer cette thèse, Simon Lebevre, évoque la froideur du personnage interprété par Robert Pattinson :

Le processus est d'abord limpide : le mouvement du générique d'introduction (un travelling glissant de la gauche vers la droite) se poursuit sur une rangée de limousines blanches garées en ligne droite, sortes de toiles encore vierges de toute expression et bientôt saturées de celle de la rue. À l'intérieur de l'une d'elle, un

302 Noah Cowan , « La science de Cronenberg », art.cité.

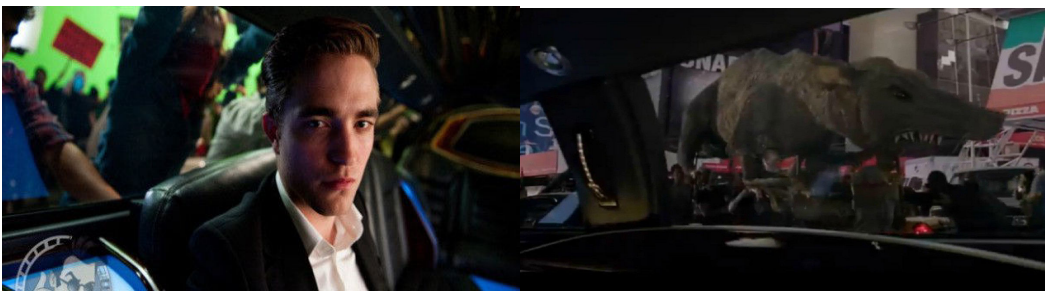
303 Simon Lebevre, « Voyage dans *Cosmopolis* ou la naissance d'Eric Packer », dans *Zinzolin*, (<http://www.revuezinzolin.com/>).

personnage étrange. C'est Eric Packer, étrange car il ressemble dès sa première apparition à l'écran, à sa limousine. Comme deux gouttes d'eau. Non. Comme deux limousines, fenêtres et lunettes teintées, blancheur de la carrosserie et du visage, inexpressivité, froideur. Le visage est à l'image du véhicule.³⁰⁴

L'analogie entre l'homme et la voiture confère un caractère métacinématographique au film de Cronenberg. Le monde de *Cosmopolis*, avec son esthétique de photos de mode sur papier glacé, est aussi virtuel que les univers hallucinogènes d'*Existenz* et du *Festin Nu*. Il dénonce, lui-aussi, malgré son cadre spatio-temporel strict (une journée de la vie d'Eric Packer) et ses personnages archétypaux (le *golden-boy*, la fiancée vaporeuse, le petit génie de l'informatique), l'idée même d'illusion réaliste. Ainsi, bien qu'il soit difficile de considérer *Cosmopolis* comme un film fantastique ou de science-fiction, sa structure semble, pourtant, totalement onirique. Les personnages qui se succèdent à l'intérieur de la limousine, bien qu'ils n'aient pas la blancheur spectrale d'Eric Packer, sont tout aussi fantomatiques. Ils ne vivent que pour le cours de la bourse et emploient un jargon que même les spécialistes de la finance trouveraient abscons. Hors du réel, ils ne peuvent être considérés, par le spectateur, comme de véritables êtres humains. Tout aussi froids, dans leurs comportements et dans leurs paroles, que les héros de *Crash*, les personnages de *Cosmopolis* sont enfermés à l'intérieur de la fiction. Surcadrés par les fenêtres de la limousine dans laquelle ils passent une grande partie de leur temps, ils semblent appartenir à un autre niveau de la narration première qui, elle, se déroulerait, en dehors de la voiture, en plein cœur de Manhattan. La sensualité semble totalement absente de ce monde clos qui ne génère, contrairement aux lieux présentés dans *Le Festin Nu* ou *Existenz*, aucune impression olfactive. À l'image de l'argent, seul véritable sujet abordé par les différents personnages du film, le monde de *Cosmopolis*, subordonné à l'espace de la limousine, n'a pas d'odeur. Cependant, Cronenberg n'éluide pas totalement, comme on a pu déjà s'en rendre compte, notamment avec la scène du toucher rectal, la question des

304 *Ibid.*

sensations. Au début du film, Eric évoque un poème intitulé "Un rat devint l'unité d'échange". Bien que le spectateur puisse faire le lien entre le texte cité et la question de l'effondrement du yuan, au centre de la première partie du film, il peut également entrevoir, du moins s'il connaît un tant soit peu l'œuvre du cinéaste, cette obsession du rapport entre le matériel et l'organique qui transparait dans l'ensemble de ses films. Dans *Cosmopolis*, les cadavres de rats, brièvement exposés à l'écran lors de la scène du *diner*, perdent leur organicité en devenant de gigantesques rongeurs en carton-pâte que des anarchistes s'amuseront, par la suite, à brandir sur la limousine d'Eric. Les rats de papier deviennent l'incarnation matérielle du poème évoqué par Eric, soit de simples objets qui, s'ils ne servent pas ici d'unité d'échange, ont la possibilité de mettre à mal le système établi. Le rat, symbole à la fois de chaos et de renouveau, n'est visible qu'à travers les fenêtres de la limousine d'Eric. La caméra de Cronenberg ne sortant quasiment pas de la voiture, le spectateur, comme s'il était, lui-aussi, otage du véhicule, n'en voit donc guère plus que les personnages. Ce procédé permet de déréaliser cette scène d'émeute qui, comme dans un rêve, débute et s'arrête, sans que l'on sache pourquoi .



Dans *Cosmopolis*, le spectateur est appelé à épouser le point de vue des personnages enfermés à l'intérieur de la limousine. Derrière les vitres, qui apparaissent comme de véritables écrans, se dessine une nouvelle fiction.

Une autre scène du film utilise le procédé de la télévision à l'intérieur de l'écran pour mieux signifier l'impossibilité, pour les personnages comme pour le spectateur, de sortir de l'espace

filmique. L'écran-vidéo de la limousine, filmé en gros plan, projette l'agression du directeur du fond monétaire international, violemment poignardé, sur un plateau de télévision en Corée du Nord. La scène frontale, d'une grande violence, rappelle le meurtre de Barry Convex dans *Vidéodrome* et le suicide du tueur en série de *The Dead Zone*. Cronenberg expose la violence la plus extrême par écran interposé. Il rappelle que, même à l'intérieur d'un univers aussi froid et aseptisé que celui de *Cosmopolis*, le corps a encore la possibilité de s'exprimer. Ces effusions d'hémoglobine viennent, peut-être, nous rappeler que, sous leurs apparences robotiques, les personnages de *Cosmopolis* demeurent des êtres de chair et de sang. Or cette émergence d'une violence particulièrement graphique, au sein d'un film d'une grande sobriété, permet également au cinéaste de mettre à distance les effets "chocs" de son propre cinéma et de signifier ainsi le caractère impossible de toute représentation réaliste.

-L'immatérialité de la fiction

Le réalisateur de *La Mouche*, qui a toujours loué, comme on a pu le voir précédemment, la supériorité de la littérature sur les autres arts, semble reprendre, à son compte, les réflexions de Platon autour de la question de la *mimesis*. Dans *La République*, le célèbre philosophe exposait, à travers l'exemple du lit, sa défiance vis-à-vis de l'art. Pour Platon, le lit sensible était déjà *mimesis* du lit intelligible. L'artiste, qui peint un lit, s'éloignait donc, encore d'un degré, de l'idée de lit dont le lit sensible n'est que l'imitation. La critique platonicienne de l'art mimétique est entièrement liée à sa conception du rapport entre l'intelligible et le sensible. Avec *Cosmopolis*, Cronenberg démontre que le cinéma ne peut, en aucun cas, imiter le réel puisque le réel, lui-même, n'est pas identifiable. Après une série de films plus classiques, tant sur le plan de la narration que sur celui de la mise en scène (*A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* et *A dangerous method*), le cinéaste a, sans doute, livré son œuvre la plus théorique. L'image, dans *Cosmopolis*, est beaucoup

plus significative que les mots. Bien que le film soit extrêmement proche, notamment au niveau des dialogues, du roman de Don DeLillo, il utilise, à plusieurs reprises, le procédé de la mise en abyme imagée tel qu'il a pu être défini par Sébastien Fevry dans *La mise en abyme filmique-essai de typologie* :

Commençons par présenter un cas de mise en abyme imagée. Il s'agit d'un extrait de *Citizen Kane* (Welles, 1941). Dans l'immense propriété de Xanadu, la seconde épouse de Kane fait des puzzles pour tromper son ennui. Survient son mari qui lui demande les raisons de sa mélancolie. A priori, cette scène ne présente aucune vertu réflexive. Penchons nous, néanmoins, en spectateurs avertis, sur ce qu'accomplit Madame Kane : elle résout un puzzle. En quoi ce puzzle peut-il se rapprocher de l'intrigue du film ? *Citizen Kane*, magnat de la presse, décède en murmurant *Rosebud*. Un journaliste enquête afin de percer l'énigme qui se cache derrière ces paroles énigmatiques. Pour ce faire, il va tenter de reconstituer la vie de Kane en interrogeant ses proches. Le film prend alors la forme d'un puzzle à résoudre, puzzle dont les pièces sont les différents pans du passé de Kane. Ce puzzle, comme celui de Madame Kane, restera inachevé : le journaliste ne parviendra pas à élucider l'énigme *Rosebud*.³⁰⁵

Si dans *Citizen Kane*, l'image du puzzle métaphorise la structure narrative du film, dans *Cosmopolis*, la blancheur spectrale du personnage incarné par Robert Pattinson ainsi que la question de l'effondrement du yuwan sont annonciateurs de mort. Cronenberg utilise tout un réseau de métaphores (l'émeute anarchiste, le délitement du couple formé par Sarah Gadon et Robert Pattinson, la transmission télévisuelle de l'enterrement d'une star du rap) pour mieux signifier la triste fin d'Eric Packer. *Cosmopolis*, comme *Crash* et *Le Festin Nu*, est l'adaptation d'un roman jugé, par beaucoup, inadaptable. En mettant en scène une certaine forme d'"impossible" littéraire, le cinéaste rend hommage à la modernité cinématographique des années soixante et à certains auteurs

305 Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique-essai de typologie*, Liège, Cefal, 2007, p. 40.

qui, comme a pu le démontrer Marie-Thérèse Journot, dans *Le vocabulaire du cinéma*, sont à l'origine du concept de dysnarration :

Le terme a été employé à l'origine par Alain Robbe-Grillet dans le cadre du Nouveau Roman pour qualifier la forme de ses récits, romans ou films. Il désigne une contestation du récit par lui-même, dans l'objectif de rompre avec l'illusion de réalité qui gouverne la littérature et le cinéma réalistes (l' « illusion référentielle » et d'affirmer la primauté de l'écriture, le travail du signifiant sur la représentation du monde. Il se présente comme l'une des formes du cinéma moderne. Face à un récit dysnarratif, par nature déceptif, le lecteur ou spectateur doit redéfinir sa relation au texte, car l'arbitraire du récit, ses lacunes, l'absence de consécution et de logique des actions, sont impossibles à aborder avec un mode de lecture fictionnalisant.³⁰⁶

Cosmopolis, comme *Crash* et *Le Festin Nu*, déjoue la logique narrative la plus élémentaire. Il n'y a pas de réels liens de causes à effets et les personnages semblent agir de manière totalement arbitraire. Ainsi Eric, bien que sa coupe de cheveux soit parfaite, veut à tout prix se rendre chez le coiffeur tandis qu' Elise se rend soudainement compte que son mari a les yeux bleus. Cronenberg, contrairement à Robbe-Grillet, ne conteste pas directement le récit. Ses films, bien qu'ils revendiquent leur statut de fiction, ne sont pas pleinement autoréflexifs. En effet, ses personnages, si l'on excepte le cas d'*Existenz*, ne remettent pas en question leur statut de personnage ni le récit dans lequel ils se trouvent. Ils sont ancrés dans une fiction qui apparaît, à leurs yeux, comme la réalité. Le spectateur n'adhère cependant pas à cette réalité subjective qui n'est pas la sienne. Les mondes de *Crash* et de *Cosmopolis*, contrairement à ceux clairement oniriques ou hallucinogènes de *Vidéodrome*, du *Festin Nu* et d'*Existenz*, mettent en scène une image trompeuse du "réel".

Le spectateur, bien qu'il n'assiste pas directement à des événements surnaturels, se retrouve face à des situations si étranges et abstraites qu'il peut difficilement les considérer autrement que comme des visions de rêves. Pour Deleuze, les états oniriques sont par rapport au réel comme les

306 Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 52.

états anomaux d'une langue par rapport à une langue courante, s'il peut y avoir surcharge, complexification ou encore saturation, l'élimination, l'ellipse, la rupture et le décrochage sont également possibles. *Crash* et *Cosmopolis* illustrent parfaitement cette double postulation. Les éléments du quotidien, sous la caméra de Cronenberg, gagnent en étrangeté. Ils semblent devenir autres même quand leur matérialité ne change pas. Parfois surreprésentés (*Cosmopolis* s'ouvre sur un long travelling autour d'une file de limousines blanches) ou, au contraire, totalement réifiés, bien qu'au centre du récit (dans *Crash*, les voitures sont, la plupart du temps, représentées de l'extérieur quand elles ne sont pas juste exposées comme des épaves dans un cimetière de voitures), les objets du quotidien créent, au-delà de la narration première, leur propre histoire. Ainsi, la voiture, comme on a pu s'en rendre compte avec les exemples de *Crash* et de *Cosmopolis*, est présentée, dans de nombreuses œuvres du cinéaste, comme un personnage à part entière. Bien que, contrairement au *Christine* de John Carpenter, il ne soit jamais question de véhicules anthropomorphes, l'automobile, au sens large de son acception, apparaît souvent, pour reprendre les propos tenus par Caroline Seck Langill, dans son article « Artéfacts cronenbergiens », comme un véritable agent tactique :

Il y a de nombreux autres exemples où le véhicule sert d'agent tactique, tant par sa présence que son absence : le mal des transports de Seth Brundle dans *La mouche* et son obsession ironique pour la téléportation; la liaison du conducteur Nikolai avec Anna dans *Les promesses de l'ombre* grâce à la réparation de l'Ural d'Anna, copie russe d'une moto bicylindre à plat BMW; la camionnette et les berlines conduites par divers tueurs à gages dans *Une histoire de violence* ; l'absence de voiture qui oblige Tom Stall à clopiner jusqu'à sa maison de ferme; et enfin, la voiture qui fait office de maison dans *Cosmopolis* – elle est élégante et va bon train au départ, mais son occupant et elle se dégradent au fil des scènes.³⁰⁷

Même dans les films les plus classiques de Cronenberg, ceux qui s'éloignent clairement du

307 Caroline Seck Langill, « Artéfacts cronenbergiens », art.cité.

genre de la science-fiction (*A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre*), les véhicules ont une importance indéniable. En 1976, Cronenberg réalise, pour la chaîne CBC, un moyen-métrage autour de trois passionnés de motos qui élaborent un plan pour libérer une Ducati 900 des griffes d'un collectionneur qui l'a exposée comme un objet d'art dans sa maison. La moto de *The Italian machine* a perdu son caractère utilitaire, c'est-à-dire une part de sa réalité. Chose plus surprenante, elle est mise sur le même plan que le personnage de Ricardo, un jeune homme qui se présente lui-même comme un objet d'art acquis par le couple de riches collectionneurs. Bien avant les objets-vivants de *Vidéodrome* et du *Festin Nu*, *The Italian machine* jouait, sous un mode beaucoup plus ironique que fantastique, de cette confusion entre l'homme et la machine. À la fin du film, Ricardo achète la Ducati, affirmant, par la même occasion, que c'est la première fois qu'un objet d'art en achète un autre. Le personnage parle également de la moto comme s'il s'agissait d'une personne en employant notamment le terme "amie". L'homme-objet confère à la machine une certaine forme d'humanité bien que celle-ci, contrairement à la machine à écrire du *Festin Nu*, garde ses caractéristiques premières. *The Italian machine* est bien plus transgressive, sur le plan de la représentation du réel, que des films tels que *Crash* et *Cosmopolis*. Pas de filtres de couleurs et de longs travellings langoureux dans ce moyen-métrage mais une mise en scène en scène dépouillée qui lui confère un statut quasi documentaire. L'effet d'étrangeté ne provient pas tant ici de la mise en scène que de l'affirmation d'un personnage qui se considère lui-même comme un objet d'art bien qu'il ne reste jamais statique et prene de la cocaïne. Si l'on retiendra ce plan étrange présentant, sur fond noir, trois figurines de policiers en train de faire de la moto (une image emprunté au *Scorpio Rising* de Kenneth Anger) au début du film, *The Italian machine*, avec ses quelques panoramiques droite-gauche et ses nombreux champs-contrechamps, est, d'un point de vue purement stylistique, assez creux. Néanmoins la faiblesse esthétique du film, due sans doute au peu de temps et de budget

obtenus par le cinéaste, alliée à l'étrangeté progressive du récit (le personnage de Ricardo n'apparaissant qu'au milieu de l'œuvre) crée un véritable effet de distanciation. L'illusion réaliste est bannie et le spectateur se retrouve comme projeté à l'intérieur d'une pièce du théâtre de l'absurde. Le titre du film finit même par devenir polysémique, la machine italienne pouvant être à la fois la moto, objet de toutes les convoitises, et le personnage de Ricardo qui refuse d'être considéré comme un être humain bien qu'il en ait toutes les caractéristiques. Avec ce téléfilm singulier, Cronenberg semble reprendre le discours de Marcel Duchamp autour de la notion d'art. La moto et le jeune homme de *The Italian Machine* sont devenus de véritables *ready-made*, soient des objets dépourvus de leurs fonctions utilitaires pour être simplement exposés aux yeux du public. Tout peut donc devenir art comme l'atteste le personnage de Ricardo, à la fois objet d'exposition et porte-parole de la pensée de Duchamp. L'objectification de l'être humain n'est pas ici d'ordre sexuel. Alors que les adeptes de la forniphilie transforment leurs partenaires sexuels en mobilier (ceux-ci entravés servent, en général, de table ou de chaise), les personnages de *The Italian Machine* traitent respectueusement Ricardo sans jamais le contraindre à quoique ce soit. Il est possible que Cronenberg ait voulu, à travers ce film, rendre également hommage à un certain type de cinéma expérimental américain de la fin des années soixante qui, pour reprendre les propos tenus par Dominique Noguez, dans *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain*, mettait en images le processus de contemplation d'un objet du quotidien :

Cela étant dit, les films expérimentaux novateurs réalisés à partir de 1966 aux Etats-Unis sont l'effet de l'une au moins des quatre préoccupations suivantes : l'esprit duchampien du « ready made », éventuellement élargi, de façon « zen », à la durée ; l'idée de répétition et de variation sur un thème ; les jeux de structure ; l'examen « déconstructeur », enfin, des données du processus filmique.

Qu'est-ce que l'esprit duchampien du « ready made », sinon l'idée que n'importe quoi peut devenir œuvre d'art, dès lors que mis en situation d'œuvre d'art et perçu esthétiquement ? Transposé au cinéma, cet esprit

consistera, comme on a vu dans certains Fluxus ou chez Warhol, à proposer au spectateur la contemplation d'un objet ou d'un acte quelconque ou, pour être à la fois moins limitatif et plus radical, d'une portion quelconque d'espace et de temps.³⁰⁸

L'étrangeté de *The Italian Machine*, contrairement à celle de *Stereo* et de *Crimes of the future*, réside essentiellement dans son propos. Cronenberg, bien avant les instruments chirurgicaux exposés en galerie d'art de *Faux-Semblants*, transgressait les lois de la représentation en déconstruisant la notion même d'objet au sein d'un univers diégétique *a priori* réaliste. En 1972, quatre ans avant *The Italian Machine*, le cinéaste avait réalisé, toujours pour la chaîne CBC, un court-métrage intitulé *Secret Weapons* dans le cadre du Programme X, une série visant à promouvoir les travaux de jeunes auteurs méconnus. Se déroulant dans un futur proche (l'année 1977) et dystopique, le film de Cronenberg évoque une guerre civile, que le spectateur ne verra jamais, à travers le personnage d'un savant qui a créé une drogue permettant d'accroître les capacités physiques de ceux qui l'ingurgitent. Si la trame de l'intrigue fait écho à *From the drain*, *Secret Weapons* se présente, du moins sur le plan formel, comme beaucoup moins abstrait. Le noir et blanc a laissé place à la couleur et les personnages, contrairement aux deux vétérans enfermés dans la salle de bain de *From the drain*, évoluent dans différents lieux qui semblent réels. Bien que le récit appartienne au domaine de la science-fiction, *Secret Weapons*, tout comme *The Italian Machine*, présente un espace qui, malgré ses caractéristiques réalistes, ne cesse de gagner en étrangeté au fur et à mesure de l'avancée de l'intrigue. Ainsi le chef de la résistance avec lequel discute le héros du film, se fait toucher, à l'aide d'étranges instruments (une baguette en bois, une sorte de plumeau), par une personne que l'on ne voit pas. Le hors-champ crée, dans un premier temps, l'effet d'étrangeté puisque si l'ombre du mystérieux inconnu est perceptible, il est impossible de voir son

308 Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain*, Paris, Paris Expérimental, 2002, p. 273.

visage. Puis, le changement de focale permet au spectateur d'entrevoir le bras et les jambes de cet énigmatique individu et de donner corps à ce que les deux protagonistes, en train de bavarder, semblent pourtant ignorer.

Le dépouillement visuel du film, tout aussi pauvre du point de vue de son esthétique que *The Italian Machine*, permet, dans un premier temps, à l'illusion réaliste de fonctionner. Dès le début du film, une voix *off* présente, aux spectateurs, le contexte géopolitique du film (la guerre civile nord-américaine de 1977) ainsi que le scientifique anonyme qui a créé la drogue qui sera au centre du récit. Cronenberg ancre son récit dans un univers qu'il semble facile de s'approprier or cette utilisation de la voix *off* n'a d'autre but ici que de déstabiliser le spectateur qui pense, du fait de cette introduction vocale, qu'il va suivre une histoire linéaire. Cette voix *off*, qui disparaîtra au bout de seulement quelques secondes, appartient à un personnage invisible auquel Michel Chion, dans son ouvrage *La Voix au cinéma*, a donné le nom d'acousmètre. L'acousmètre, en plus d'avoir le don d'ubiquité, peut, en général, tout voir et tout savoir. Dans *Secret Weapons*, cet acousmètre réapparaîtra, à plusieurs reprises, sans pour autant permettre aux spectateurs d'en savoir plus sur les réels enjeux de l'intrigue. Cette voix mystérieuse finira même par parasiter les échanges verbaux des différents personnages démontrant, par la même, l'inutilité de la parole au sein de la fiction. Les mots échangés par les scientifiques de *Secret Weapons* apparaissent, dès lors, comme de véritables palabres pareilles aux longs tunnels dialogués, parfois dénués de sens, des héros de *Cosmopolis*. Comme le corps, la parole, dans certaines œuvres de Cronenberg, est sujette à de violentes modifications. Le parasitage de la voix *off* de *Secret Weapons* exprime, dès lors, la propre méfiance du cinéaste vis-à-vis d'un procédé qu'il juge à la fois artificiel et mensonger :

Il y a même une voix *off* dans *Sunset Boulevard*, elle vient d'un mort ; ça a été repris dans *American Beauty*.

C'est donc une escroquerie, mais une escroquerie distrayante que les gens acceptent. « J'étais donc là, flottant

dans la piscine », vous savez. Mai j'évite cela, je ne sais pas pourquoi. Je pense que c'est une arnaque et quand Bob Shay m'a dit « je vais vous suggérer quelque chose que vous nous n'allez pas aimer », je l'ai tout de suite coupé : « Une voix off! » Et il m'a dit : « Oui, c'est cela. » C'est comme une réflexe dès qu'il s'agit d'adapter un livre. Il connaissait le roman et avouait qu'il était difficile, mais espérait que j'arriverai ainsi à l' « expliquer ». *Bladerunner* est le meilleur exemple d'une horrible voix off qui gâche en partie le film. Il était gâché par d'autres choses, c'est un film assez raté mais la voix off a considérablement ajouté à ce ratage. Bien sûr, ça rend le film distrayant, on sent qu'Harrison Ford déteste cette voix off, on l'entend dans sa voix. Et pourtant j'adore l'idée de la voix intérieure et c'est peut-être parce que j'aime ce qu'on peut en faire dans un film que je n'essaierai jamais d'en faire une pâle imitation. Je ne dis pas qu'il est interdit d'utiliser ce procédé. Si j'avais l'impression qu'il se justifiait naturellement, je le ferais.³⁰⁹

Pour le réalisateur de *Vidéodrome*, la voix *off*, plus particulièrement quand il s'agit d'adaptations littéraires, sert à compenser l'un des manques fondamentaux du cinéma, à savoir donner vie à la voix intérieure d'un ou de plusieurs personnages. En adaptant, en 1982, le célèbre roman de science-fiction de Philip K. Dick, Ridley Scott a du faire face à la pression des studios qui, prétextant que son film ne pourrait être compris par la majorité des spectateurs, lui imposèrent l'utilisation de la voix *off*. En 1992, Scott, convaincu, à l'instar de Cronenberg, de son artificialité, la supprima totalement du *Director's Cut* de son film. En effet, la voix *off*, quand il s'agit d'un narrateur homodiégétique et non d'un point de vue omniscient, est censé permettre aux spectateurs de s'identifier aux personnages ou du moins de comprendre ses motivations. Elle orienterait donc la perception du spectateur, conditionnerait sa vision des événements tout en l'empêchant de comprendre certaines choses par lui-même. Pour Cronenberg, le procédé de la voix *off* ne confère aucun degré de réalité à la fiction. Il ne fait, au contraire, que renforcer le caractère artificiel du cinéma et son incapacité à exposer les mouvements intérieurs de la conscience. *Stereo* et *Crimes of the future*, les deux premiers longs-métrages du cinéaste ont été tournés entièrement en voix *off*

309 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, *op.cit.*, p. 157.

pour des raisons économiques. Cronenberg, par manque d'argent, a été obligé d'utiliser des caméras 16 mm non sonorisées. Or, la voix *off*, dans ces premiers films est bien plus énigmatique qu'autre chose. Bien qu'elle donne des informations sur les lieux, les personnages en présence et l'intrigue, elle est bien plus abstraite qu'explicative. Elle empêche l'univers visuel, d'une grande froideur architecturale, de s'incarner. Au final, le spectateur se retrouve contraint de suivre des expériences étranges basées sur des concepts pour le moins incertains. Dans *Stereo*, Cronenberg ne s'intéresse qu'à la voix des scientifiques et n'interroge jamais les cobayes qui agissent, sans réfléchir, comme de vulgaires automates. L'expérience de *Stringfellow* visant à rendre les télépathes dépendants des pensées de leurs tuteurs laisse entrevoir la possibilité d'un récit de science-fiction expérimental proche, de par son esthétique épurée, de *THX 1138*, le premier film de Georges Lucas, sorti en 1971.



THX1138 de Georges Lucas (image 1) et *Stereo* de Cronenberg (image 2). Deux exemples de science-fiction minimaliste.

Or, si chez Lucas, le contexte et la situation initiale sont clairs (des êtres humains évoluant

dans un univers monochrome sont appelés à perdre ce qui leur reste d'humanité), dans *Stereo*, tout est sujet à de multiples interprétations. En effet, le film de Cronenberg peut aussi être perçu comme une charge virulente à l'encontre des groupuscules sectaires puisque rien ne vient, à aucun moment, nous démontrer que les cobayes sont réellement des télépathes. De plus, l'évocation, en voix *off*, des drogues prises par les différents personnages, dans le but premier de les désinhiber, renforce cette idée de conditionnement visant à créer des êtres totalement asservis incapables de raisonner par eux-mêmes. Vêtus de longues tuniques noires et grises ou d'uniformes blancs, l'ensemble des protagonistes de *Stereo* se conduisent comme les membres d'une secte vivant en autarcie. Le monologue totalement abscons de la voix *off* renforce le caractère singulier de certains plans déjà bien énigmatiques (une séance de cartomancie entre deux personnages autour d'une grande table ronde, les prémices d'ébats sexuels dans un amphithéâtre). Cronenberg filme, à plusieurs reprises, ses personnages en plongée avant de se rapprocher d'eux pour scruter leurs moindres faits et gestes. D'abord écrasés par le décor, symbole de leur aliénation, ils se métamorphosent progressivement en véritables souris de laboratoire que le spectateur, devenu complice de l'expérience, se met lui aussi à analyser. Les fréquents changements d'échelles de plans permettent, par analogie, de mettre en scène les mouvements mêmes de l'expérience scientifique soit le passage du général au particulier. Si la satire tient une place importante dans *Stereo* (les personnages masculins allant jusqu'à se travestir en suçant des tétines), le film de Cronenberg se présente aussi comme la transcription d'une expérience scientifique à visée eugéniste. *Stereo* et *Crimes of the future*, avec son étrange histoire d'épidémie, sont les deux films les plus expérimentaux du cinéaste qui interroge, à travers eux, les dérives de notre temps. Bien que les films de Cronenberg s'éloignent de la tradition réaliste et documentaire du film canadien, il dissèque des comportements pathologiques avec une grande rigueur. Si l'abstraction des décors et des dialogues empêche le spectateur de *Stereo* d'adhérer

pleinement à ce qu'il est en train de voir, les gestes et les rituels étranges des pensionnaires du mystérieux centre scientifique pour télépathes peuvent être interprétés comme de véritables comportements sectaires. Avec des films comme *Faux-Semblants* et *Crash*, Cronenberg exposera, dans des contextes très différents, d'autres formes de déviances. Si le comportement des personnages de ces deux films nous paraîtra aussi étrange et pervers que ceux des télépathes de *Stereo*, l'environnement dans lequel ils évoluent semblera néanmoins bien plus réel aux yeux des spectateurs. Alors que dans ses premiers films, Cronenberg rendait étrangers des endroits pourtant identifiables (une salle de bain, l'université de Toronto), dans ses films les plus récents, le cinéaste a recréé de manière totalement artificielle des lieux connus de tous. Ces villes, la plupart du temps reconstruites en studio, que l'on songe au Tanger du *Festin Nu* ou encore au New York de *Cosmopolis*, sont réduites au rang de simple image d'Épinal. Cronenberg utilise l'espace pour mieux le nier. Celui-ci participe donc, au même titre que les procédés de mises en scènes évoqués précédemment, à cette idée de transgression du réel. Le lieu n'est jamais statique chez Cronenberg, il est lui aussi, au même titre que les personnages et les créatures qui jalonnent l'ensemble de son œuvre, en constante mutation.

1-2 La déréalisation de l'espace

-Des lieux signifiants

Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilles Durand affirmait que la ville au cinéma est comme un trajet anthropologique et que dans ce trajet s'offre un territoire à explorer dans lequel on peut expérimenter et vérifier les codes de la reproduction visuelle qui tendent vers

une symphonie et vers une fluidité d'espace-temps³¹⁰. Cette définition rend parfaitement compte du travail de Cronenberg qui n'a cessé, tout au long de son œuvre, de redéfinir la notion d'espace. Ainsi, dans *Crash*, l'appartement de James et Catherine Ballard se situe à l'intersection de deux artères principales de la ville de Toronto, la 401 et la 404/DVP, que les personnages voient depuis leur balcon. Filmé en plongée totale, l'autoroute apparaît comme un lieu d'exploration sexuelle. Face à ce paysage de bitume, Catherine, adossée à la rambarde de son balcon, présentera ses fesses à son mari. L'érotisation de l'espace dans *Crash* passe essentiellement par le dialogue. Lorsque le couple Ballard évoque la multiplication du nombre de voitures sur l'autoroute, l'excitation sexuelle est à son comble. Les mots prennent un sens nouveau comme l'atteste la scène de l'hôpital au cours de laquelle Catherine masturbe son mari. Dans une grande chambre, à l'intérieur de laquelle se trouve toute une série de lits vides alignés les uns contre les autres, James écoute la description précise que sa femme lui fait de la voiture accidentée du docteur Remington. Cronenberg, en ayant recours à une multitude de plans serrés, finit par totalement nier l'espace. Dans le scénario du film, cette idée est omniprésente. Le cinéaste oublie totalement la chambre pour se concentrer essentiellement sur les deux personnages en présence :

Hôpital-Chambre, int. Jour

95. Gros plan en légère plongée . Catherine se lave les mains dans une petite bassine en métal.

Catherine

Les roues avant et le moteur ont été repoussés dans l'habitacle

(Catherine glisse sa main savonneuse sous les draps de James -panoramique gauche- jusqu'à son sexe)

... courbant le plancher.

(Elle se saisit de sa verge et commence à le masturber)

Il y avait encore du sang sur le capot...

310 Gilles Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 1993, p. 49.

96. Plan serré. La main de James glisse le long de la cuisse de Catherine vers son entrejambe. Sa jupe noire est remontée jusqu'à sa taille. Du bout des doigts, il effleure sa peau nue au-dessus du bas.

Catherine

... des serpentines de dentelles noires fuyant vers les gouttières d'essuies-glaces.

(Elle écarte légèrement les jambes lui permettant ainsi d'accéder à son pubis)

D'infirmités mouchetures avaient éclaboussé le siège...

97. Gros plan. Catherine de trois quarts (Gauche cadre).

Catherine

... le volant. Le tableau de bord s'était... courbé vers l'intérieur, pulvérisant les cadrans de la pendule et du compteur.

Catherine continue lentement et avec application de le masturber. James retire sa main de la cuisse de sa femme. Catherine ferme, l'espace d'un instant, les yeux.

98. Plan serré en plongée. La couverture ondule au rythme de main de Catherine allant et venant le long de la verge de James.

Catherine

L'habitacle est déformé...

La respiration de James s'est accélérée.

99. Gros plan. James (De profil) a les yeux au plafond, il visualise ce que lui raconte Catherine tout tout en s'abandonnant à sa main experte.

Catherine

Il y avait de la poussière, du verre et des paillettes de plastique partout à l'intérieur.

100 idem 97. Catherine comme si elle y était encore (Démarrage de la musique).

Catherine

Les tapis de sol...

101 et idem 99. James pose sa main gauche sur son front.

Catherine

...étaient humides, ça puait le sang mélangé à d'autres liquides corporels ou mécaniques.³¹¹

Dans le scénario de *Crash*, que Cronenberg a lui-même écrit, la chambre d'hôpital est niée au profit d'un autre espace que le personnage de Catherine décrit avec un grand souci d'exactitude. La voiture accidentée du docteur Remington, bien qu'elle n'apparaisse jamais à l'écran, est devenue un véritable objet de jouissance. Les paroles saccadées de Catherine, signifiées dans le scénario par l'omniprésence des points de suspension, confèrent à la scène son caractère érotique. Les frémissements de la jeune femme ne sont pas d'ailleurs pas dus aux seules caresses de son mari puisque sa voix tremble bien avant qu'il ne la touche. Alors que le film s'ouvre sur des espaces peuplés de véhicules (l'aérodrome de la première scène, l'autoroute devant laquelle est située l'appartement des Ballard), l'excitation sexuelle est ici liée à un espace beaucoup plus restreint qui se trouve être lui-même morcelé. Catherine ne parle pas de la voiture mais de l'habitacle, du tableau de bord ou encore des tapis de sol. Ce morcellement de l'objet et donc du lieu, puisqu'une grande partie des événements du film se déroulent à l'intérieur d'une voiture, finit par devenir celui des corps comme l'atteste la scène du *car-wash* au cours de laquelle le sein de Catherine Ballard devient, l'espace d'un court instant, le centre optique de l'image.

Dans *Crash*, les corps, à l'image des lieux, ne cessent de se fragmenter. L'autoroute exposée assez longuement au tout début du film finit par laisser place à des espaces plus confinés (l'intérieur des voitures, les lieux d'un accident) alors que les personnages, en se blessant ou se mutilant, perdent, au fur et à mesure de l'avancée du récit, une part de leur anatomie. Tandis que dans *Vidéodrome*, *Le Festin Nu et Existenz*, les personnages créent mentalement les lieux dans lesquels ils évoluent, dans *Crash*, l'espace a une incidence directe sur les corps. Lorsque Gabrielle, accompagnée de James, va chez le concessionnaire Mercedes-Benz, afin d'essayer une voiture, on peut apercevoir, à l'arrière-plan, à travers une grande baie vitrée, le passage d'un tramway

311 David Cronenberg, *Crash-Scénario du film*, Paris, Presses Electroniques de France, 2013, p. 102.

emblématique de la ville de Toronto. Si l'on omet le passage onirique au cours duquel les personnages traversent la forêt pour se rendre dans la demeure de Seagrave, le paysage dans *Crash* est uniquement industriel. Les transformations de la ville font ici directement écho à celles, physiques, des personnages. Ainsi Gabrielle, en coinçant son attelle dans le capitonnage de son siège, se fond à l'intérieur de la voiture. Elle fait corps à la fois avec un objet et un lieu. Toronto, réduite, en arrière plan, à ses routes et à son passage de tramway, apparaît, comme un simple espace de circulation. Les êtres humains, totalement absents du paysage, sont réduits, métonymiquement, à leurs seuls véhicules. Les voitures, à l'image du camion de *Duel* de Spielberg, semblent, dès lors, se conduire d'elles-mêmes. Bien que Cronenberg n'aille pas ici jusqu'à anthropomorphiser les objets, il met en scène un gigantesque mouvement mécanique touchant à la fois la ville, les véhicules et les personnages.

Avec *Fast Company*, série B méconnue, réalisée à la fin des années soixante-dix, sur les courses de dragsters, Cronenberg s'était déjà intéressé, de manière certes plus sommaire, aux relations que l'homme peut entretenir avec sa voiture. Les personnages de cette fiction, des pilotes de dragsters et des mécaniciens en guerre contre les propriétaires de leur écurie, n'ont cependant que très peu de psychologie. Cronenberg filme principalement des courses, laissant de côté ici ses héros réduits au rang de simples archétypes. Si *Fast Company* n'a qu'un intérêt très limité dans la filmographie de Cronenberg, c'est sans doute parce qu'il n'est rien d'autre qu'un pur film de commande, très éloigné, comme ont pu le faire remarquer Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans leur ouvrage *David Cronenberg : la beauté du chaos*, des préoccupations premières du cinéaste :

Cronenberg est invité à participer en janvier 1978 à une conférence organisée dans la province d'Alberta par Motion Picture Institute of Canada. [...] À cette occasion, Cronenberg rencontre un producteur qui, apprenant

la passion du cinéaste pour l'automobile, lui propose la réalisation d'un scénario sur ce projet. Cronenberg voit l'occasion de renouer enfin avec la réalisation et de gagner sa vie et celle de sa famille. Il ne s'agit pas d'un scénario personnel mais il adore les courses automobiles. Il accepte donc ce film de commande qui bénéficie quand même, grâce aux nouvelles mesures d'incitation fiscale introduites par le gouvernement canadien, d'un budget de 1 200 000 dollars et de l'appui de la SDICC à hauteur de 200 000 dollars.³¹²

Dans *Fast Company*, la ville est beaucoup moins industrielle que dans *Crash* (on y voit notamment, et à plusieurs reprises, des champs et des montagnes) même si la route fait toujours partie intégrante des paysages exposés. Le bitume et l'intérieur des bolides est au centre de la représentation. Ainsi Cronenberg filme autant les circuits que les compteurs de vitesse donnant, au spectateur, l'impression d'être, l'espace d'un instant, à la place des pilotes. Les personnages, sans être totalement absents, n'apparaissent que par intermittences lors de scènes de courses filmées à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'habitacle. Il est possible de voir, dans ce parti pris de mise en scène, au demeurant assez classique, une première figuration de cette thématique de la machine comme extension de l'être humain bien que l'on se trouve encore à mille lieues des expérimentations biotechnologiques de *Crash*. Pour Roger Bozzetto, auteur de l'article « Urbi, Orbi et Zarbi : L'horizon urbain et ses mutations chez J.G. Ballard », l'espace purement mécanique du roman de Ballard aurait d'ailleurs une incidence directe sur le comportement des personnages :

Les accidents d'automobile provoqués ou subis sont les seuls médiateurs artistiques et les seuls points de connexion entre la ville-représentée par ce qu'elle produit- et les personnages. Elle produit les voitures, les autoroutes, les garagistes, les casses, les pièces détachés. Tout est mécanisé, aussi bien les personnages que la ville.³¹³

La ville n'existe pas en dehors de ce qu'elle produit (des accidents et des corps remodelés).

312 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos, op.cit.*, p. 59.

313 Roger Bozzetto, « Urbi, Orbi et Zarbi : L'horizon urbain et ses mutations chez J.G. Ballard » , dans Hélène Menegaldo, Gilles Menegaldo (dir.), *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 397.

Cronenberg épouse, tout au long de son film, le point de vue de Ballard, en représentant essentiellement, comme on a pu le voir précédemment, des paysages industriels. Si la voiture reste le lieu le plus décrit dans le roman de Ballard, et le plus exposé dans le film de Cronenberg, c'est parce qu'il permet l'émergence de nouveaux corps et de nouveaux espaces. Ainsi, chez Ballard, le coït devient créateur, il organise, à partir d'éléments structurels, de nouveaux tableaux pour le moins insolites :

Ce micro-espace se peuplait de figures inhabituelles créées par l'interaction des commandes aux angles aigus et des cylindres de chair. L'ensemble évoquait le premier coït homosexuel dans une capsule Apollo.³¹⁴

Chez Cronenberg, la voiture a un véritable pouvoir d'attraction sur les personnages qui ne peuvent jouir que quand ils se trouvent à l'intérieur. L'érotisme est indubitablement lié ici à l'espace qui gouverne les désirs des êtres qui l'habitent. Bien que les véhicules de *Fast Company* ne soient pas doués, comme dans *Christine* de John Carpenter, d'une conscience à part entière, ils semblent aussi avoir une incidence directe sur la *psyché* des conducteurs qui, à l'instar des héros de *Crash*, ne vivent qu'à travers elles. Véritable anomalie dans l'œuvre de Cronenberg, ce film de commande, extrêmement stéréotypé et convenu dans son déroulement, explore, d'une manière différente de *Crash* et de *Cosmopolis*, la fascination du cinéaste pour les automobiles. Comme a pu le démontrer Scott Wilson, dans son ouvrage *The Politics of insects : David's Cronenberg cinema of confrontation*, il y a dans *Fast Company*, une dimension documentaire évidente. Le cinéaste qui a cherché, tout au long de sa carrière, à déjouer l'idée d'illusion réaliste, semble avoir voulu représenter, avec le plus de rigueur possible, ce à quoi doit ressembler une course de dragsters :

This first documentary section of *Fast Company* is marked by a shift from the static of measured cinematography of the preceding sequence (even when panning from the top of the speeding Fast Co.truck, the

314 James Graham Ballard, *Crash !, op.cit.*, p. 95.

camera is evenly controlled) and is typified by the use of a markedly active hand-held camera (which takes great pains to demonstrate that it is not a Steadicam). [...]

The use of documentary technique in *Fast Company*, however, should not be mistaken for an attempt to slip a documentary about hot rods into commercial circulation, hidden inside the broader form of a genre film. The point here is not that Cronenberg wanted to make a documentary and utilized *Fast Company* as the means to achieve this goal. Instead, we must consider the fact that these documentary moments in *Fast Company* have a clear purpose towards the narrative even if they themselves do not contain the forward momentum of narrative.³¹⁵

Fast Company appartient à un sous-genre, extrêmement codifié, de la série B (le *drag-racing movie*). Ce n'est pas un film qui cherche, contrairement à d'autres œuvres du cinéaste, à déjouer les attentes du spectateurs. Le réalisme revendiqué des scènes de courses ne serait donc pas un choix délibéré de Cronenberg qui, rappelons-le, avait accepté le projet pour des raisons principalement financières. Néanmoins, dans sa manière d'exposer, notamment lors des scènes de courses, l'espace intérieur des bolides, *Fast Company* se présente comme le brouillon de *Crash* et de *Cosmopolis*. Pour Ernest Mathijs, auteur de *The cinema of David Cronenberg from baron of blood to cultural hero*, il y a, dans *Fast Company*, une véritable fétichisation de l'espace. Les véhicules, exposés de l'intérieur comme de l'extérieur, sont au centre de la représentation. Les personnages et le scénario apparaissent dès lors totalement accessoires :

It is at this point that the link between professionalism and the most important theme of the film, its fetishistic

315 Scott Wilson, *The Politics of insects : David's Cronenberg cinema of confrontation*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2011, p. 29.

"Cette première section documentaire de *Fast Company* marque une rupture avec la précédente séquence, complètement statique (même en panoramique depuis le haut de la Fast Co. truck, en excès de vitesse, la caméra garde le contrôle) et se caractérise par l'utilisation d'une caméra portée à la main fortement active (Cronenberg prend soin de montrer qu'il ne s'agit pas là d'un steadycam).

L'utilisation de la technique documentaire dans *Fast Company* ne doit, cependant, pas être confondue avec une tentative déguisée de documentaire sur les hot rods. Cronenberg ne voulait pas faire de documentaire et n'a pas utilisé *Fast Company* comme un moyen pour atteindre cet objectif. Les passages documentaires dans *Fast Company* servent le récit même s' ils n'en sont pas le moteur."

passion for technology, become too evident to ignore. In a sense, even before that point it is clear that the film clearly loves the cars more than the stars of the story. [...] It is true that in foregrounding the characters and narrative *Fast Company* does not generate much aesthetic insight. That is because it is a film that is genuinely about races and cars and the culture of drag racing- the story is only a vehicle to explore that particular culture.³¹⁶

La fascination du cinéaste pour le milieu automobile, particulièrement visible dans *The Italian Machine* et *Fast Company*, a néanmoins progressivement laissé place à une sorte de contemplation mortifère pour les espaces clos et déshumanisés. Les véhicules motorisés ne sont plus symboles de liberté et d'évasion, chez le réalisateur de *Crash*, ils représentent, au contraire, l'enfermement et l'impossibilité de s'ouvrir au monde.

-Un monde désincarné

La voiture, chez Cronenberg, est un lieu mouvant qui permet de traverser l'espace sans jamais l'habiter. Elle est un refuge qui néantise le reste du monde au point de créer une véritable rupture entre le dedans et le dehors. Ainsi, Vaughan, dans *Crash*, ne peut vivre ailleurs que dans son automobile tandis qu'Eric, dans *Cosmopolis*, passe la majeure partie de son temps à l'intérieur de sa limousine. Derrière les vitres teintées des véhicules dans lesquels se trouvent les personnages cronenbergiens, l'espace semble n'avoir aucune consistance. Dans *Cosmopolis*, la ville de New York n'est jamais incarnée. Elle apparaît, en arrière fond, se résumant parfois à quelques buildings brièvement aperçus à travers la vitre arrière d'un taxi ou d'un restaurant. Les différents espaces du film (la voiture d'Eric, l'appartement de Benno Levin ou encore la chambre d'hôtel dans laquelle

316 Ernest Mathijs, *The cinema of David Cronenberg from baron of blood to cultural hero*, Londres, Wallflower Press, 2008, p. 57.

"Même si le rapport avec la profession (automobile) est le thème le plus important du film, sa passion fétichiste pour la technologie devient trop évidente pour être ignorée. Dans un sens, et même avant ce point, il est évident que le film aime les voitures plus que les stars de l'histoire.[...] Il est vrai qu'en mettant, au premier plan, les personnages et le récit, *Fast Company* ne génère pas beaucoup d'idées esthétiques. C'est parce que c'est un film qui parle surtout des courses de voitures et de la culture des courses de vitesse. L'histoire est seulement un véhicule pour explorer cette culture particulière. "

Eric se rend avec sa bodyguard) symbolisent l'enfermement psychique des personnages qui, contrairement aux motards de *The Italian Machine* ou aux pilotes de courses de *Fast Company*, semblent privés de liberté. La limousine de *Cosmopolis* avance péniblement dans une ville fantôme que le spectateur n'entrevoit que par intermittences. Si les paysages montagneux de *Fast Company* se présentaient comme la promesse d'une ouverture sur le monde, le New York de *Cosmopolis* est en cours d'anéantissement. La séquence de l'émeute, filmée, en plans serrés, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la limousine, métaphorise la future mort du personnage interprété par Robert Pattinson ainsi que l'écroulement du système capitaliste. Telle une nouvelle Sodome, la ville de New York est appelée à disparaître. La référence biblique, bien qu'implicite, permet à Cronenberg de créer une nouvelle mythologie de la ville moderne. New York n'est qu'une toile de fond, une image qui ne cesse de s'effacer au gré des pérégrinations du personnage. Eric n'a d'ailleurs, tout au long du film, qu'une seule obsession : traverser la ville pour aller chez le coiffeur. Sa mission se présente comme le pastiche grotesque d'une quête mythologique. Enfermé, à l'intérieur de sa voiture, le personnage n'affronte pas les événements du réel qu'il regarde à travers les fenêtres de son véhicule comme s'il s'agissait de nouveaux écrans de télévisions. Le réel (du moins tel que le perçoit Eric) est fictionnalisé par l'intermédiaire de cet écran fantasmé qui n'est pas sans évoquer la télévision de *Vidéodrome* qui tentait, au contraire, de rendre réelles les fiction ultra-violentes visionnées par Max Renn. Dans *Cosmopolis*, les buildings, les hôtels et les restaurants entrevus, la plupart du temps, par le prisme de la limousine ou en arrière-plan, lorsque certains personnages discutent, disparaissent progressivement pour laisser place à des espaces bien plus vastes mais dominés par l'idée de mort. Les longs travellings sur la librairie ancienne mais vide à l'intérieur de laquelle Eric retrouve sa femme en est l'exemple le plus probant. Elle apparaît comme les vestiges d'un autre temps, symbolisant, par là-même, la mort de l'art et de la littérature au profit de

l'économie de marché. Quant au restaurant dans lequel se rend le jeune couple, à la sortie du théâtre, il est aussi inhabité que l'immense chambre d'hôpital où se trouve James Ballard, au début de *Crash*. Cronenberg utilise énormément de gros plans dans ce film, les décors s'effacent au profit des visages et des corps qui habitent littéralement l'espace.

Il arrive même que la peau des personnages prennent la couleur des lieux comme si l'homme et l'espace étaient indubitablement liés. Ainsi, à l'intérieur du restaurant aux couleurs dominantes chaudes, Eric a le visage lumineux alors que dans sa limousine blanche, sa pâleur extrême l'apparente à une sorte de spectre qui n'est pas sans rappeler le vampire que Pattinson a jadis interprété dans la saga *Twilight*. L'appartement de Benno, le futur assassin d'Eric, tout comme les locaux du coiffeur chez lequel se rend le personnage, dans la dernière partie du film, se présente, au contraire, comme un lieu réaliste. Poussiéreux, surchargé et de couleur terne, cet espace kafkaïen, peuplé de dossiers en tout genre et de carcasses d'ordinateurs, a bien plus de réalité, du moins aux yeux du spectateur, que la limousine d'Eric qui, avec ses nombreux écrans tactiles, ressemble à un prototype de science-fiction.



L'appartement de Benno, un lieu ancien et sale soit l'antithèse parfaite de la limousine d'Eric. Le décor particulièrement terne semble avoir déteint sur le personnage interprété par Paul Giamatti.

Ce présent-futur que Cronenberg met en scène est habité par l'idée de mort comme s'il ne

pouvait pas y avoir de vie possible dans cet univers dominé par l'argent et les nouvelles technologies. Il n'est pas étonnant que l'utilisation d'une focale longue, à plusieurs reprises au cours du film, notamment lorsque les personnages se trouvent au premier plan, vienne effacer l'espace comme si cette idée d'agonie ne pouvait être rendue autrement que par la disparition progressive des lieux préalablement exposés. Lorsque Eric veut acheter une chapelle pour l'exposer à l'intérieur de son appartement, il ne pense pas à la valeur patrimoniale et culturelle de l'objet de sa convoitise. Il veut acquérir ce qui est censé appartenir à l'humanité dans son intégralité. Alors que dans *The Italian Machine*, c'est un objet du quotidien (une moto) qui devient un objet d'art, dans *Cosmopolis*, c'est un lieu dans lequel on trouve des œuvres d'art (des tableaux de la Renaissance) qui, par réduction métonymique, devient, lui-même, un objet d'art qu'il serait possible d'exposer à l'intérieur d'un gigantesque appartement new-yorkais.

L'ensemble des espaces de *Cosmopolis*, les plus modernes comme les plus anciens, sont des lieux de mises à mort à la fois symboliques et réels. Si l'on peut y mourir, comme dans l'appartement de Benno, il est aussi possible d'y perdre tout intérêt pour les choses de la vie. L'argent, à travers la thématique de la chute du yen, semble être le seul sujet d'intérêt pour les personnages du film, notamment lorsqu'ils se retrouvent dans la limousine d'Eric pour discuter. Comme a pu le faire remarquer Gérard Grugeau, dans son article « L'homme flambé », l'habitacle démesuré de la limousine, silencieuse comme une bulle virtuelle, saigne à blanc tout ce qu'il peut rester de vie. Pour le journaliste de la revue *24 image*, l'espace intérieur de la limousine peut même être considéré, à juste titre, comme un véritable "tombeau sur roues ":

De l'architecture sonore édifiée à même le silence feutré de ce tombeau sur roues, le cinéaste tire un état de tension permanent qui engourdit, tout en rendant palpable la glaciation des rapports humains et la fureur sous-jacente de la prédation comme ultime horizon d'un monde agonisant.³¹⁷

317 Gérard Grugeau, « L'homme flambé », dans *24 images*, n°158, septembre 2012, p. 63.

Dans *Faux-Semblants*, l'agonie et la future mort des personnages sont aussi signifiées par l'espace. Le cinéaste transgresse, une fois de plus, les codes de la représentation réaliste en présentant, dans un film en apparence classique, des espaces étranges aussi froids et monolithiques que la limousine d'Eric dans *Cosmopolis* ou que les grands bâtiments de *Stereo* et *Crimes of the future*. Une bonne partie de *Faux-Semblants* se déroule à l'intérieur du grand appartement des frères Mantle dont les teintes bleues claires et grisâtre font écho à leur propre clinique gynécologique. La confusion entre l'espace de vie et le lieu de travail explique la transformation finale de l'appartement en bloc opératoire. Contrairement à l'hybridation homme-insecte de *La Mouche*, la fusion des deux personnages, à l'intérieur de cet espace remodelé, restera à l'état de fantasme. Le film de Cronenberg, malgré son grand prix au festival d'Avoriaz, peut difficilement être perçu comme une œuvre fantastique même si la symbiose entre les différents espaces représentés participe au climat d'étrangeté de l'œuvre. La salle de consultations médicales de Beverly, avec ses grands murs blancs, ressemble même à une chambre stérile. Tous les lieux fréquentés par les frères Mantle sont des espaces dénués de vie. L'appartement, avec ses nombreuses baies vitrées, sa table et ses chaises en métal ainsi que ses tableaux austères d'art contemporain, est aussi sophistiqué que parfaitement ordonné. L'analogie avec le bloc opératoire, bien qu'évidente, permet à Cronenberg de mettre en scène l'enfermement psychique de ses personnages.



Dans *Faux-Semblants*, l'appartement des frères Mantle (image 1) est, d'un point de vue architectural, aussi glacial que leur bloc opératoire (image2). Cronenberg utilise des couleurs froides comme pour mieux exposer l'inéluctable tragédie qui se dessine peu à peu sous les yeux du spectateur.

Lorsqu'ils sont représentés, en pleine conversation, à l'intérieur de leur appartement, les frères Mantle , filmés en gros plans et en champ-contrechamp, s'accaparent cet espace clinique. Le cadre ne cesse d'ailleurs de se resserrer autour de leurs visages filmés en légère contre-plongée. *Faux-semblants* est un film qui joue, de manière bien plus subtile que *Crash* et *Cosmopolis*, avec la notion de réel. Le long-métrage de Cronenberg tire son origine du roman *Twins* de Bari Wood et Jack Geasland s'inspirant, lui-même, d'un véritable fait divers : l'histoire de deux jumeaux gynécologues retrouvés morts, à quelques jours d'intervalles, dans leur appartement. Bien qu'il s'intéresse à la psychologie de ses personnages qui, en plus d'avoir à partager le même appartement et le même travail, partagent également les mêmes femme, Cronenberg cherche à représenter un espace foncièrement destructeur pouvant presque expliquer à lui seul le comportement pathologique des frères Mantle. L'enfermement psychique des héros de *Faux-Semblants* est aussi signifié par la multiplication des colonnes et des lignes droites qui structurent géométriquement l'espace. La salle principale de l'appartement des deux jumeaux, légèrement surélevée par rapport au reste des pièces, est un gigantesque rectangle à l'intérieur duquel les fauteuils et le canapé, placés en son centre, font office de lignes médianes. Le dépouillement extrême du décor participe à ce fantasme d'un espace

purement géométrique déjà entrevu, par le passé, dans les films de jeunesse du cinéaste : *Stereo et Crimes of the future*. Les grands bâtiments froids des premiers longs-métrages de Cronenberg sont, quasiment, toujours filmés en contre-plongée. Au début de *Stereo*, le personnage incarné par Ronald Mlodzick, se trouve même au centre de l'image, encadré par de nombreux blocs de bétons. Filmé en plan rapproché taille, le jeune homme coupe littéralement l'image en deux. Il est la ligne médiane, une composante du décor au même titre que les piliers de métal qui encadrent les immenses baies vitrées de la résidence. Cronenberg utilise, dans ce film, de nombreux travellings. Les longs couloirs blancs à l'intérieur desquels évoluent les personnages se métamorphosent progressivement en labyrinthes. Cette représentation particulière de l'espace fait écho au cinéma de Stanley Kubrick qui, de *L'Ultime Razzia* à *Eyes Wide Shut*, n'a cessé de représenter des univers aussi dédaléens qu'inquiétants. Dans son ouvrage sur Stanley Kubrick, Marcello Walter Bruno est revenu sur cette obsession de la symétrie dans l'œuvre du cinéaste, en utilisant assez judicieusement l'analogie du jeu d'échec :

Dans les films de Kubrick, nous assistons à de longs plans-séquences à cadrage fixe, à des travellings-destinés à suivre les personnages- latéraux (mais perpendiculaires par rapport au fond en perspective) ou en profondeur (mouvement de caméra le long de « couloirs » comme celui de l'Overlook Hotel) et, enfin, la caméra portable est utilisée pour toutes les scènes de violence individuelle et de groupe. La vision du monde selon Kubrick est liée à la vision du joueur d'échec car l'univers qu'habitent ses personnages est dominé par ce que Roger Caillois (dans *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris 1950), appelle l'*agon* : une compétition où s'affrontent deux individus- Dave Gordon contre Rapallo (les deux joueurs d'échecs), le colonel Dax contre le général Mireau, Spartacus contre Crassus, Humbert contre Quilty , Bowman contre Hal, Jack Torrance contre son fils Danny- ou deux groupes- les blancs contre les noirs, les soldats français contre les soldats allemands, les esclaves contre les romains, les Américains contre les Soviétiques, un groupe de singes contre un autre, les *droogs* d'Alex contre la bande de Billy Boy , les Américains contre les Vietnamiens-, une compétition dont le

but est de montrer sa propre supériorité sur un territoire bien précis.³¹⁸

Ce motif du jeu d'échec se retrouve aussi dans le cinéma de Cronenberg. Il est presque toujours question dans ces films d'une lutte entre deux personnages ou deux entités opposés sur le plan moral (les bons et les mauvais télépathes dans *Scanners*, le père et la mère de la petite Candice dans *Chromosome 3*, la mafia et l'agent infiltré dans *Les Promesses de l'ombre* ou encore Jung et Freud dans *A dangerous method*). Les lieux, et surtout la manière dont ils sont filmés, mettent en relief l'aspect proprement schizophrénique de l'œuvre cronenbergienne, une œuvre hantée par l'idée même de dualité.

-Dualité et symbolique des lieux

Le morcellement des personnages (sur le plan identitaire mais aussi moral notamment si l'on songe aux héros de *A History of Violence* et des *Promesses de l'ombre*) est métaphorisé par la mise en scène des lieux, leur aspect à la fois symbolique et matériel. L'espace, dans les films du réalisateur de *La Mouche*, est parfois même découpé en fonction du lien qui unit ou oppose les différents personnages en présence. Ainsi, à la fin de *A History of Violence*, lorsque Tom/Joey rend visite à son frère Richie, la scission entre les deux hommes est signifié par des effets de cadrage particulier. À l'entrée de la maison, le personnage interprété par Viggo Mortensen est surcadré par l'encadrure de la porte qui se referme sur lui comme un piège. La menace est signifié ici par cette image de cloisonnement à l'intérieur d'un espace encore inconnu du spectateur. La demeure de Richie, brièvement exposée aux spectateurs, à travers le regard de Tom/Joey apparaît, de l'extérieur, comme un véritable manoir, un lieu aussi austère que majestueux qui n'est pas sans évoquer

318 Marcello Walter Bruno, *Stanley Kubrick*, Rome, Gremese, 2005, p. 70.

l'univers des contes de fées. Le héros du film, qui n'a pourtant rien d'héroïque au sens traditionnel du terme, s'apprête à combattre un personnage qui, bien qu'absent tout au long de l'histoire, se présente comme une véritable incarnation du mal. Les retrouvailles entre les deux frères sont, dans un premier temps, surprenantes puisque les deux hommes s'étreignent et discutent comme s'ils cherchaient à se réconcilier. Richie regrette que son frère ne l'ait jamais appelé et ne lui ait pas envoyé de cartes postales. Il lui fait part, dans un premier temps, de ses sentiments avant de lui reprocher d'avoir brûlé la maison et arraché l'œil de l'un des pontes de la mafia. Le faux gentil redevient, en l'espace d'un instant, le vrai méchant qu'il a toujours été.

Cronenberg transgresse ici la notion, quelque peu archaïque, de bons et de mauvais personnages. Il cherche, comme le feront quelques années plus tard les créateurs de la série *Dexter*, à humaniser un monstre. Père aimant, Tom est un ancien assassin qui finira par tuer son propre frère, de sang froid, sans éprouver la moindre émotion. Or il n'est pas anodin que la mise à mort du mauvais frère ait lieu en dehors du manoir, au seuil même de la porte d'entrée de la demeure de Richie. Sur le plan symbolique, Tom a traversé l'enfer pour retrouver une part de son humanité. Le manoir du frère ennemi, avec ses murs rouges, ses chandeliers et sa multitude de tableaux d'animaux, est un espace infernale, une représentation imagée de l'enfer.



La demeure du mauvais frère dans *A History of Violence* ou une représentation imagée de l'enfer

Il s'oppose, de par son architecture, à la paisible maison de campagne dans laquelle habite la famille Stall. Bien que Cronenberg abuse, une fois n'est pas coutume, du champ-contrechamp pour représenter l'opposition entre les deux frères qui peinent, à l'image des jumeaux Mantle de *Faux-Semblants* ou des télépathes de *Scanners*, à rester dans le même cadre, il met en scène, en utilisant explicitement l'intertexte biblique, la lutte fratricide entre Abel et Caïn. Dans *La Bible*, Abel, le chasseur nomade, est assassiné par son frère Caïn, le cultivateur sédentaire. Dans *A History of Violence*, Tom vit à la campagne et se nourrit de ses récoltes tandis que Richie, dans sa luxueuse résidence, est entouré de tableaux représentant la nature et la chasse. Le décor (qu'il s'agisse de la demeure de Richie ou de la maison de campagne entouré de champs de Tom) permet à l'analogie de pleinement fonctionner d'autant plus que l'étymologie grecque de la ville de Philadelphie, où se déroule le dernier acte du film, renvoie à *philèin*, aimer et à *adelphos*, frère. Or, comme a pu le démontrer Franck Boulègue, dans son article « L'ombre d'un doute », la référence religieuse est omniprésente dans le film de Cronenberg. Elle passe à la fois par les dialogues et par le décor qui,

sous ses dehors réalistes, se présente aussi comme un espace profondément mystique :

Les symboles chrétiens abondent dans son univers : le poster représentant des poissons (chaque lettre du mot grec « Ichthys » devient pour les chrétiens l'initiale de « Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur »), affiché sur un des murs de son *diner* (symbole du repas eucharistique ?) ; la croix de la fenêtre (constellée d'étoiles) derrière laquelle se réfugie Edie en compagnie de Sarah quand Fogarty vient s'emparer de Tom ; l'œil à moitié arraché à l'aide de fil de fer barbelé (la loi du Talion : œil pour œil) de Fogarty... Quand il répare son *pickup truck*, Tom déclare à Sam, le shériff : « she's coming back to life » – à la rigueur, il aurait tout aussi bien pu lancer : « lève-toi et marche ! ». Tout au long du film, les personnages s'envoient des « God ! » et des « Jesus ! » à tire-larigot. Il va de soi que ce sont là des interjections classiques en Amérique du Nord, mais leur abondance laisse soupçonner qu'elles ne sont pas là uniquement pour faire vrai. Notons au passage que les initiales de Joey Cusack sont semblables à celles de Jésus Christ. Il refusera cependant de jouer ce rôle de rédempteur du genre humain à la toute fin du film (rôle de Messie de l'autodéfense qu'aimerait lui voir endosser la foule d'adorateurs venue l'accueillir à sa première sortie de l'hôpital, mais également les hommes de main de son frère qui, lorsqu'ils le fouillent, lui font prendre la pose du Christ sur sa croix). Alors qu'il s'apprête à abattre son frère (un rapprochement peut là-aussi être établi entre un Joey/Caïn et un Richie/Abel), ce dernier lui lance : « Jesus, Joey ». Joey lui tire alors une balle dans la tête et lui répond, du tac au tac : « Jesus, Richie ». ³¹⁹

Si les analyses de Franck Boulègue s'appuient sur des exemples précis, elles peuvent s'avérer, sous certains aspects, assez discutables. Alors que le poster représentant des poissons pourrait se trouver dans n'importe quel *diner* d'Amérique du Nord, l'idée d'eucharistie, évidente dans *Vidéodrome*, n'est jamais explicitée par le cinéaste. Les décors d'*A History of Violence* ne veulent donc pas tant mettre en relief la dimension mythologique du combat fratricide entre Joey et Richie que représenter, comme a pu le démontrer Cronenberg lui-même, lors de ses entretiens avec Michel Ciment et Hubert Niogret, une réalité faussement caricaturale :

Et les mafieux sont comme ça. Les grandes familles de Philadelphie, qui avaient constitué d'énormes fortunes

319 Franck Boulègue, « L'ombre d'un doute », dans *éclipses*, le 20/01/2011, (<http://www.revue-eclipses.com/a-history-of-violence/revoir/l-ombre-d-un-doute-53.html>).

dans le bois, le charbon ou l'acier, manquaient d'éducation et de sophistication et se faisaient construire des architectures imaginaires, empruntant une tourelle ou un fossé à tel ou tel site historique. Ces constructions hétéroclites ont quelque chose de Disneyland, et cela m'a incité à donner à Richie Cusack une demeure extravagante. Qu'ils soient gangsters ou industriels, ces nouveaux riches avaient tous ce style de vie. On m'a dit parfois que le personnage de William Hurt était quasiment parodique, mais nous avons fait des recherches, et ces gens étaient comme des divas dans leurs propres vies, ils avaient un comportement opératique proche du mélodrame. Joey aurait pu devenir comme ça mais il a choisi une existence simple et rustique, il n'exerce aucun pouvoir si ce n'est sur les gens qui travaillent dans sa cafétéria. Ce choix fait partie de son effort pour se créer une nouvelle identité. Et c'est ce que son décor quotidien traduit : une maison aux portes ouvertes, sans barreaux aux fenêtres, un cadre bucolique et protecteur.³²⁰

Comme souvent chez Cronenberg, le décor fait corps avec le personnage. La démesure de la demeure de Richie n'est que le reflet de sa personnalité extravagante tout comme l'appartement des frères Mantle dans *Faux-Semblants* et la limousine d'Eric dans *Cosmopolis* symbolisent l'enfermement psychique de personnages tourmentés. Sur-signifiant, l'espace même quand il renvoie à des lieux existants (et non virtuels comme dans *Vidéodrome* et *Existenz*) apparaît, sur le plan métaphorique, comme le double des êtres qui l'habitent.

-L'interaction entre l'espace et le personnage

Ce lien insécable entre l'espace et le personnage confère à l'œuvre cronenbergienne une part de son étrangeté. Bien que les lieux représentés semblent, la plupart du temps, familiers, leur existence paraît subordonnée à celle des êtres qui s'y trouvent. Les variations spatiales vont donc de paire avec celles, physiques comme psychologiques, des personnages en présence. La destruction

320 Michel Ciment, Hubert Niogret et David Cronenberg, « Entretien avec David Cronenberg », dans *Positif*, n°537, Novembre 2005, p. 98.

de la limousine d'Eric, dans *Cosmopolis*, appelle ainsi la mort du personnage tandis que les héros de *Faux-Semblants* annoncent, à travers le chaos et la saleté qui règnent chez eux, leur propre fin tragique. Cronenberg est un cinéaste de l'altération. Les espaces se présentent, chez lui, comme des corps à la fois contaminés et contaminants. Détériorés dans *Faux-Semblants* ou encore *Cosmopolis*, ils se confondent les uns avec les autres dans *Le Festin Nu* et *Existenz*. Cette perte d'identité des lieux est aussi symptomatique de leur dégradation. L'homme, ou plutôt sa psyché tourmentée, incarne ce virus qui finit par rendre indistincts les différents espaces représentés. Or ces métamorphoses intériorisées de l'espace appellent à la fois la fuite et la destruction. Si dans *Existenz*, Allegra et Pikul resteront, malgré eux, à tout jamais enfermés dans la structure de leur jeu, Bill Lee, dans *Le Festin Nu*, devra fuir vers un ailleurs fantasmé (l'Annexie) pour espérer pouvoir devenir l'écrivain qu'il est. Des bâtiments glacials de *Stereo* et *Crimes of the future* aux murs d'argiles de *Vidéodrome* en passant par la résidence de *Frissons*, le lieu, chez Cronenberg, est toujours porteur de sens. Dans *Spider*, plus que dans n'importe quel autre film du cinéaste, le décor entre en interaction directe avec l'humain. La mise en scène de Cronenberg cherche à rendre palpable ce lien métaphorique qui unit le personnage à l'espace. Ainsi, le réalisateur de *La Mouche* cadre Dennis en plan rapproché à l'intérieur même de plans demi ensemble. L'utilisation d'une focale courte permet une grande zone de netteté à l'intérieur de l'image. Les teintes ternes des lieux fréquentés par Spider (la pension, sa maison d'enfance, le pub, l'usine à gaz) font écho à ses propres vêtements tristes et austères. Pour Caroline San Martin, auteur de l'article « Doublements et dédoublements », le décor répète les couleurs qui habillent Spider, reformulent son délabrement. La gamme chromatique gris-ocre du film permet à Cronenberg de créer un espace atemporel³²¹. Si le décor de *Spider* est triste et austère (que l'on songe aux faubourgs de l'est londonien ou plus

321 Caroline San Martin, « Doublements et dédoublements », dans *Hors champ*, 4 Juin 2005, (<https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article184>).

spécifiquement à la pension dans laquelle se rend Dennis au début du film), c'est parce qu'il est, à l'instar du Tanger du *Festin Nu*, une pure création mentale imputable au seul personnage principal. Cet espace, pas tant intérieur ici qu'intériorisé, est vieux, sale et délabré. La pension de Madame Wilkinson avec ses murs décrépis et son mobilier en bois poussiéreux ressemble à un foyer des années cinquante. Les pensionnaires y sont habillés, de la même manière que Dennis, avec des costumes tristes qui leur donnent une apparence de clochard. Cronenberg ne donne cependant jamais d'indication temporelle dans son film. Il trompe d'emblée le spectateur avec un premier plan énigmatique semblant se dérouler à notre époque (entre la fin des années 90 et le début des années 2000). L'arrivée de Dennis à la gare de Londres instaure d'emblée une distance entre le personnage (venu d'un autre temps) et les passagers du train qui représentent nos propres contemporains. La transformation progressive de l'espace n'appartient donc qu'à la seule perception du personnage. En à peine deux scènes, Cronenberg transgresse les horizons d'attente de ses spectateurs en présentant non pas tant un lieu de mémoire, puisque même le passé de Dennis appartient au domaine du fantasme, qu'une illusion de réalité. Le héros de *Spider* est créateur de fiction. Il change le temps et les couleurs, transforme l'époque moderne en temps plus ancien. La dimension métacinématographique du film de Cronenberg, bien qu'implicite, transparaît dans quasiment chaque plan. Ainsi le motif de la toile d'araignée, que l'on pense aux fils attachés au plafond dans la chambre de Dennis enfant ou à la reconstitution du miroir brisé qui se mue en toile lors du *flash back* à l'hôpital psychiatrique, devient la représentation visuelle mais aussi matérielle de l'esprit tourmenté du héros éponyme. *Spider* serait donc, comme a pu le faire remarquer Frédéric Bisson, dans son article « Spider ou la toile du virtuel », la mise en scène d'un personnage beckettien en pleine crise existentielle :

Cronenberg insiste sur le fait que Spider est un personnage beckettien. Dans le plan-séquence qui ouvre le

film, à la sortie du train, il apparaît après que tous les autres voyageurs viennent de sortir dans un flux continu. Il apparaît comme une sorte de Vladimir ou d'Estragon, clochard au style singulier, à contretemps de la pulsation du temps social. La caméra qui remonte à contresens du flux des voyageurs arrête brusquement son mouvement sur lui. Il interrompt le flux. Dans les faubourgs de l'Est londonien, les rues où il erre sont désertes, servant de décor abstrait sur lequel se découpe son idiorythmie existentielle. Contre le spiritualisme psychanalytique, Cronenberg montre que le schizo est d'abord un corps, avec son armure de vêtements et l'idiotisme de sa démarche claudicante, sa valise et la grosse chaussette secrète cachée dans son pantalon, ses piétinements nerveux et sa manière pincée de tenir sa cigarette entre ses doigts jaunis de nicotine, son silence et ses marmonnements, ses cheveux en l'air à la Beckett.³²²

Dennis est un personnage-espace. Les lieux sont un prolongement de son être. Ils sont donc, sur le plan métaphorique, tout aussi organiques que les murs d'argile suintants de *Vidéodrome* ou que l'usine emplie de créatures visqueuses d'*Existenz*. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'eau de la baignoire dans laquelle va se laver Dennis, lors de son arrivée à la pension de Madame Wilkinson, soit marron. Les éléments, eux-mêmes, ont pris la couleur, extérieure comme intérieure, du personnage. L'eau est devenue boueuse. Elle ne permet pas, à ce moment du récit, de purifier Dennis puisque celui-ci n'est pas encore en mesure de comprendre la nature de son crime.

322 Frédéric Bisson, « Spider ou la toile du virtuel », dans *éclipses*, le 15/07/2014, (<http://www.revue-eclipses.com/imprimer-photos-spider-ou-la-toile-du-virtuel-122.html>).



Le bain boueux de Dennis dans *Spider*. L'eau a pris la couleur de l'être.

Entravé par les toiles tissées par le personnage et symbole à la fois de son mal-être psychique et de son désir de découvrir la vérité, l'espace devient un corps. Les mouvements, physiques mais aussi psychiques de Dennis, qui ne cesse d'errer tout au long du film, sont dédoublés par les objets qui habitent l'espace et qui ont, pour la plupart d'entre eux, une forme circulaire (les silos de gaz, les marmites ou encore les lampes et les miroirs). En cela, ce rapport entre décor et personnage fait écho aux propres conceptions de Marguerite Duras qui, comme a pu le démontrer Florence de Chalonge, dans *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, tissait, dans ses films comme dans ses romans, des liens d'ordre métonymiques entre le corps et l'espace :

De cette façon la « morte de S. Thala » a des points communs avec l'Isabelle Granger du film *Nathalie Granger* (tourné en 1976) dont Margerite Duras indique qu'elle la voit « prisonnière » de sa « demeure » : « quand elle déambule là, dans la maison, c'est comme si elle passait autour d'elle-même, comme si elle contournait son propre corps [...], comme si la maison elle-même avait *forme de femme*, commente l'auteur. Ce que Duras appelle « habiter » repose sur cet ajustement entre un personnage et un décor, plus précisément entre une femme et une demeure à l'intérieur d'une contiguïté, métonymique, entre corps et décor. La continuité est telle que le personnage s'imprègne du lieu tout comme le lieu envahit ce sujet caractérisé par un « don de

porosité ». Ainsi c'est la forme du lieu, dans son aménagement, dans sa délimitation et ses frontières qui contraint l'occupant, ou se modèle à ses exigences.³²³

Dans *Spider*, Dennis, à l'image de l'Isabelle Granger du film de Duras, ne fait rien d'autre que de tourner autour de lui-même. En dehors de ces espaces clos que sont la pension, l'hôpital psychiatrique et la maison familiale, le personnage erre toujours dans les mêmes endroits. Le jardin autour de la garçonnière du père, les contours de l'usine ou encore les rues piétonnes en-dessous du pont semblent emprisonner le jeune homme qui ne peut voir ce qu'il y a réellement autour de lui et, de ce fait, appréhender le réel. Comme pour *Le Festin Nu*, mais aussi *Vidéodrome* et *Existenz*, le spectateur est appelé à épouser le seul point de vue du personnage principal puisqu'il n'y a pas de réalité diégétique en dehors de ce que celui-ci peut percevoir. Avec *Spider*, Cronenberg joue avec l'espace, le temps et la mémoire pour livrer un film bien plus retors qu'il n'y paraît. La résolution de l'intrigue, somme toute assez classique, ne permet pas, pour autant, de situer l'action du film à une époque particulière. Les décors, les costumes et les lieux sont les mêmes que l'on soit dans le présent de Dennis ou dans son passé. La découverte du matricide ne permettra pas de refermer cette faille spatio-temporelle. *Spider* restera enfermé à l'intérieur de l'espace-temps qu'il s'est lui-même choisi. Bien que le scénario du film ait été écrit par Patrick McGrath, l'auteur du roman, ce refus de différencier le présent, le passé et le fantasme vient essentiellement de Cronenberg qui, pour reprendre les propos tenus par Nicole Cloarec, dans *Lettres de cinéma : De la missive au film*, était déterminé à crypter son œuvre :

Il choisit aussi de se dispenser de scènes-relais reliant présent, passé réel et passé fantasmé que McGrath avait également choisi d'inclure dans son scénario. Ne reste donc que le journal illisible comme unique point d'ancrage pour le spectateur défamiliarisé dans ce récit malade. Il se tient cependant bien sur le seuil, à un

323 Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 53-54.

moment d'articulation du récit qui lui permettra d'accéder enfin à l'étrange sujet qu'est le protagoniste du film, sans autre choix que de poser l'œil sur l'indéchiffrable dans un acte de lecture contraint et presque au secret, confirmant ainsi la volonté de Cronenberg « de brouiller les traces du contrat spectatorial en refusant d'appliquer les codes de "déréalisation" qui signifient l'irruption du rêve ou du fantasme ». ³²⁴

En refusant toute forme de hiérarchisation, Cronenberg perd ses spectateurs à l'intérieur de l'esprit-malade du personnage éponyme. Avec *M.Butterfly*, le cinéaste mettait déjà en scène, de manière cependant plus implicite, une vision du monde volontairement faussée à travers le personnage de René Gallimard qui préférait le fantasme d'un Orient de carte postale à la réalité historique d'un pays en pleine révolution culturelle. Cette métamorphose du réel en simulacre théâtral passe par plusieurs phases. Après la découverte de l'opéra de Puccini et sa rencontre avec Song Liling, Gallimard rentre chez lui pour retrouver sa femme, au lit et enrhumée, qui se met à chanter, tout en s'éventant avec un magazine féminin, un air de l'opéra de Puccini. L'image du couple se reflète dans le miroir qui devient, comme chez Lewis Carroll, un lieu de passage entre le réel et le fantasme. La femme de Gallimard, incarnée par Barbara Sukowa, alias Lola, la prostituée objet de toutes les convoitises de Fassbinder, s'effacera alors progressivement du film pour laisser place à une incarnation stéréotypée à l'extrême de la femme orientale.

324 Nicole Cloarec, *Lettres de cinéma : De la missive au film, op.cit.*, p. 225.



Le passage de l'autre côté du miroir dans *M.Butterfly*. La femme occidentale s'efface pour laisser place au fantasma de la femme orientale.

Tous les artifices de l'opéra de Pékin (costumes, maquillages, coiffes, étoffes, éventails et paravents) participent d'une magie mystificatrice. Gallimard intègre la structure, esthétique comme narrative du spectacle, à sa propre vie au point de ne pas voir que la femme qu'il aime et qu'il croit enceinte de lui est un homme. Dans son article « M.Butterfly », paru dans la revue *Positif*, Philippe Rouyer ira même jusqu'à affirmer que, d'un point de vue dramatique, les parures exotiques remplacent ici les monstrueuses altérations physiologiques des précédents films de Cronenberg³²⁵. Alors que, dans *Spider*, la révélation de la vérité n'avait aucun impact sur l'espace, dans *M. Butterfly*, l'espace se mue avant même que la vérité n'éclate. Ainsi, Gallimard, pris dans une manifestation de jeunes révolutionnaires, voit son fantasma d'une Chine colorée et pittoresque partir en fumée. Les costumes de l'opéra de Pékin sont brûlés sous ses yeux annonçant, par là même, une nouvelle métamorphose de l'espace. Lorsque le personnage décide, par la suite, de retourner voir sa maîtresse, un plan subjectif en travelling avant expose, aux spectateurs, une nouvelle réalité. La Chine fantasmagorique aperçue au début du film a laissé place à des rues ternes et tristes. Bien que le Pékin représenté par Cronenberg, au début du film, paraisse assez stéréotypé, il n'a néanmoins

325 Philippe Rouyer, « M. Butterfly », dans *Positif*, n°399, Mai 1999, p. 38.

pas la dimension hallucinée du Tanger du *Festin Nu*. Si la perception du spectateur a besoin d'être réajustée, il est aussi possible ici de succomber à l'illusion réaliste puisque Cronenberg met en scène un Orient qui n'est pas si différent de celui que l'on peut trouver dans un film comme *Adieu ma concubine* de Chen Kaige. Sorti au cinéma la même année que le film de Cronenberg et couronné par la Palme d'or, *Adieu ma concubine* traite, en pleine révolution culturelle, d'une histoire d'amour impossible entre deux acteurs de l'opéra de Pékin. Kaige, d'une manière similaire à Cronenberg, confère à son film un aspect fantasmatique.

La plupart des images, nimbées d'une lumière diffuse, semblent surligner le caractère fictionnel de l'histoire racontée. Le luxe et les couleurs chatoyantes des costumes et des décors de l'opéra ainsi que les représentations pittoresques de la ville Pékin apparaissent comme de véritables images d'Épinal que la révolution culturelle finira, comme dans *M. Butterfly*, par annihiler. L'Histoire a beau être un simple arrière-plan, il permet, dans ces deux films, de passer du fantasme à la réalité. Or le réel de *M. Butterfly* est lui-aussi sujet à caution puisque la tromperie dont a été victime Gallimard peut paraître, elle-aussi, aux yeux des spectateurs, totalement improbable. Comment ce diplomate français, qui a réellement existé, a-t-il pu confondre l'anus d'un homme avec le sexe d'une femme ? Comment a-t-il pu imaginer être le père de l'enfant d'un travesti ? De plus, il semble inconcevable qu'un homme aussi cultivé que Gallimard ignore, qu'à l'opéra de Pékin, tous les personnages, masculins comme féminins, sont joués par des hommes . Cronenberg ne cherche pas à expliquer un fait réel en ayant recours à des arguments de type psychologique. En demandant à David Henry Hwang d'écrire, d'après sa propre pièce, le scénario de son film, le cinéaste, comme il l'avait déjà fait auparavant avec *Faux-Semblants*, crée de la fiction à partir d'une fiction elle-même inspirée d'une histoire vraie. L'esthétique de son film épouse le regard d'un personnage qui se rêve en héros tragique, qui veut habiter le réel comme on habite

une scène de spectacle.

Cronenberg convoque ici la notion baroque de *theatrum mundi*. Les décors théâtraux ne sont pas moins réels, aux yeux de Gallimard, que les lieux qu'il fréquente. La représentation scénique l'a marqué au point de contaminer, comme nous avons pu le voir précédemment, le monde qui l'entoure. Cette interrogation autour du réel et de sa représentation fait écho aux œuvres de dramaturges aussi célèbres que Corneille ou Calderon. En 1635, dans *L'illusion comique*, Corneille mettait déjà en scène cette idée d'une confusion entre la fiction et la réalité. Tout au long de cette pièce, le personnage de Pridamant pense voir, par l'intermédiaire de la lanterne magique d'Alcandre, la vie de son fils. Or, il apprend, à la fin, que le magicien l'a dupé et qu'il assistait, en réalité, à une représentation théâtrale dont son fils Clindor était l'acteur principal. Contrairement au héros de *L'illusion comique*, Gallimard ne pourra accepter la supercherie. Grimé en Madame Butterfly, il mettra fin, en pleine représentation théâtrale, à cette vie mensongère. Dans son article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », Reynold Humphries, tout en reprenant, à son compte, le concept freudien de refoulement originaire, était revenu sur cette question du retour au réel dans *M. Butterfly* :

La scène où le chinois se déshabille est également insupportable pour le diplomate dans la mesure où elle rend visible "la Chose". A y regarder de trop près, la Chose n'est plus cet objet sublime (=la femme idéale) mais quelques chose d'obscène. Et cette dimension obscène pour le héros de *M. Butterfly* se situe au niveau de la *Urverdrängung* freudienne, du refoulement originaire.³²⁶

Cronenberg met en scène dans *M. Butterfly* une dimension du réel auquel le personnage, contrairement au spectateur, ne peut avoir accès. Alors que dans *Spider*, la confusion entre le réel et le fantasme était entretenue tout au long du film, les spectateurs de *M. Butterfly* comprennent assez rapidement que la femme idéalisée par Gallimard est un homme. Bien que le cinéma cronenbergien

326 Reynold Humphries, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », art.cité.

soit auto-réflexif et joue avec la notion même d'illusion réaliste, la recherche d'une certaine forme d'authenticité, notamment avec des films comme *A dangerous method* ou *Le Promesses de l'ombre*, est aussi au centre de l'œuvre du cinéaste. Connu pour ces espaces irréels et fantasmés, le réalisateur de *Vidéodrome* se plaît aussi, à recréer, le plus fidèlement possibles, des lieux pourtant bien réels.

2-La question du réalisme

2.1 La représentation du monde

-L'apparence du réel

Comme on a pu le voir précédemment, la ville chez Cronenberg est un espace problématique. Objet de fantasme en perpétuelle mutation dans *Le Festin Nu* et *M. Butterfly*, elle peut aussi être totalement niée comme l'attestent les espaces clos et hors du monde de *Stereo* et *Crimes of the future*. Si elle se présente, la plupart du temps, comme une simple toile de fond, elle est devenue, à partir des années 2000, un espace signifiant que les spectateurs sont en mesure de reconnaître et de contextualiser sans que l'on leur donne la moindre information. Au centre de la représentation, les villes et les lieux que l'on voit dans les derniers films du cinéaste appartiennent à la sphère du réel. La majeure partie d'*A History of Violence* a été ainsi tournée à Millbrook dans l'Ontario. Nichée dans une vallée isolée au cœur de collines vallonnées, cette petite ville classique du *midwest* se trouve aux antipodes des grandes villes tentaculaires des deux derniers films du cinéaste. Cronenberg expose ici une certaine vision de l'Amérique profonde. Millbrook est une contrée paisible où les gens vivent simplement comme l'attestent la première partie du film centrée

sur le quotidien de Tom Stall, père de famille et mari aimant patron d'un modeste *diner*. Le cliché de la parfaite petite famille américaine ne pouvait trouver meilleur espace pour s'incarner. Cronenberg met en scène, du moins dans les vingt premières minutes de son film et si l'on excepte la très violente scène d'ouverture, un monde à la fois possible et utopique. Le spectateur, habitué à ce genre de représentation propre au cinéma *mainstream* et aux séries télévisées, ne sera pas gêné par le caractère excessivement stéréotypé des personnages en présence. À mille lieues des familles dysfonctionnelles de *Chromosome 3* et de *Scanners*, la famille d'*A History of Violence* paraît exemplaire. Or Cronenberg déconstruit progressivement cette illusion construite sur un système de valeurs à la fois morales et religieuses. Cette dénonciation passe, entre autres, comme peu de spectateurs ont du le percevoir, par le traitement de l'espace qui, à l'image des personnages, est lui aussi mensonger. La ville de Milbrook où se déroule l'action du film serait située dans l'Indiana alors qu'il n'existe aucune ville de ce nom dans cet état. Tourné, comme on a pu le voir précédemment, dans une ville canadienne du même nom, *A History of Violence* met en scène une ville fantasmée des États-Unis. Cronenberg détourne le réel, il invente un nouvel espace en jouant avec le Milbrook canadien, où le film a été tourné, et celui de la bande dessinée de John Wagner, qui existe réellement mais qui se situe dans l'état de New York et non dans celui de l'Indiana. Ce jeu onomastique est, peut-être aussi, une manière pour l'auteur de *Vidéodrome* de réaffirmer son statut d'auteur au sein de la production cinématographique contemporaine. Autrefois réalisateur canadien issu de l'*underground*, Cronenberg a fini par tourner des films commerciaux pour des studios américains. *Scanners*, *The Dead Zone* et *La Mouche* ont été d'assez importants succès publics, ce qui a permis au cinéaste de se lancer, que l'on songe à *Crash* ou au *Festin Nu*, dans des projets bien plus difficiles à financer. Ce caractère double de l'œuvre cronenberbienne, à la fois américaine et canadienne, populaire et expérimentale ne fait qu'exprimer le caractère profondément

schizophrénique de l'identité canadienne puisque comme a pu le souligner Marta Dvorak, dans son article « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », le Canada est l'entre-deux par excellence, le lieu où s'entrechoquent les mondes anglophones et francophones, et où l'influence politique et historique de la Grande Bretagne croise la domination économique et culturelle des États-Unis et lui cède le pas³²⁷. Lors d'un entretien avec Samuel Blumenfeld, pour le journal *Le Monde*, Cronenberg avait d'ailleurs souligné le parallèle qui existe entre son pays, qui vit à la marge de la plus grande puissance internationale, et sa propre production cinématographique :

Je crois que le Canada ressemble à une Amérique qui serait plongée dans un rêve très étrange. Je me sens en cela profondément canadien, et ma spécificité est d'être quelque part entre l'Europe et les États-Unis.³²⁸

A History of Violence est sans doute le film de Cronenberg qui met le mieux en scène cette idée de fracture entre l'Europe et les États-Unis. C'est un film qui exploite toute une série de stéréotypes américains (de la mère de famille qui se déguise en *cheerleader* pour émoustiller son mari au bénévolat en passant par les entraînements de *base-ball*) mais qui se démarque, tant par l'originalité de son intrigue que par la complexité de ses personnages, d'une grande partie de la production hollywoodienne contemporaine. À l'image de Paul Verhoeven, qui avec des films comme *Robocop*, *Showgirls* ou encore *Starship Troopers*, a réinvesti les codes d'un certain type de cinéma américain pour mieux les subvertir, Cronenberg dénonce, non sans ironie, le caractère artificiel des représentations de l'*American Way of Life* dans la production cinématographique contemporaine. Ainsi, lorsque Edie conduit son mari en voiture au travail, elle emprunte une route, au milieu des bois, sur laquelle aucune voiture ne circule. Ce plan ouvert sur les grands espaces est

327 Marta Dvorak, « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », art.cité, p. 89.

328 Samuel Blumenfeld, David Cronenberg, « Les obsessions d'un entomologiste nommé David Cronenberg », dans *Le Monde*, 13 Mai 1999, p. 9.

accompagné de la partition d'Howard Shore dont la musique, ici particulièrement douce et légère, renforce le caractère particulièrement paisible du microcosme représenté. Les lieux dans *A History of Violence* contrastent avec les espaces froids, surpeuplés et dangereux de *Crash* et de *Cosmopolis*. La petite ville de campagne est représentée comme un véritable havre de paix que seule la grande ville, ici Philadelphie, avec ses tueurs à gage et sa mafia, est en mesure de pervertir. Cronenberg, en plus d'utiliser une symbolique usée jusqu'à la corde, qui risque, dans un premier temps, de déstabiliser ses plus fervents admirateurs, dénonce, une fois n'est pas coutume, l'idée d'illusion réaliste en déplaçant une petite ville de l'Ontario au cœur même de l'Indiana. Cronenberg transgresse les codes de la représentation réaliste d'une manière particulièrement insidieuse. Peu de spectateurs auront, en effet, compris ici que la ville de Millbrook n'existe pas vraiment, qu'elle est une création purement fantasmagorique au même titre que les mondes virtuels d'*Existenz*. Lors de ses entretiens avec Michel Ciment et Hubert Niogret, dans la revue *Positif*, pour la sortie, en France, d'*A History of Violence*, le cinéaste, reprenant les théories du célèbre théoricien de la communication Marshall McLuhan, était revenu sur sa manière de représenter les États-Unis à travers le prisme du Canada :

En fait *The Dead Zone* a également été tourné en Ontario, alors que l'action se déroulait aux États-Unis. Marshall McLuhan a fait des commentaires philosophiques et culturels d'une grande beauté sur l'Amérique, et il avouait qu'il n'en aurait pas été capable s'il y avait vécu. Être légèrement en dehors lui permettait de mieux appréhender le pays. Comme on dit, « un poisson ne peut rien vous révéler de l'eau », mais le pêcheur, oui. Le fait de vivre au Canada me donne une perspective de l'Amérique qu'un Américain ne peut avoir. Je ne dis pas qu'elle est meilleure mais elle est différente. Après tout, c'est une Amérique imaginaire que nous filmons, alors pourquoi ne pas le faire ailleurs. Millbrook, Indiana, est en fait Millbrook, Ontario. J'ai donné à ma ville fictionnelle américaine le nom de la ville où je tournais au Canada, si bien que ma décoratrice n'a pas eu à changer quoique ce soit au bureau de poste ! De même pour Philadelphie. Nous n'y avons rien tourné. Mes producteurs se sont demandés si on ne devait pas y passer au moins un jour, mais pour moi c'était inutile, j'ai

pensé que Toronto passerait bien pour Philadelphie. Nous avons simplement changé quelques poteaux indicateurs quand Tom Stall entre dans la ville.³²⁹

Chez Cronenberg, l'aspect prétendument réel des lieux n'est qu'un leurre. Ainsi, alors que *Cosmopolis* se déroule à New York, on aperçoit, dès la scène d'ouverture, la célèbre gare Union Station de Toronto à la place de Grand Central. Tourné à la fois à New York et à Toronto, *Cosmopolis* est un film hybride tant par sa structure, excessivement littéraire puisqu'il s'agit de l'adaptation scrupuleuse d'un texte de Don DeLillo, que par sa manière de représenter l'espace. New York y est présentée, à l'instar du Milbrook d'*A History of Violence*, comme une ville totalement fantasmagique. Les spectateurs new-yorkais ne pourront, en effet, reconnaître les différents endroits représentés dans le film puisque ceux-ci proviennent, dans leur quasi-intégralité, de Toronto. Le Lakeview Restaurant, le café Victoria ou encore le Ed Mirvish theatre apparaissent, dès lors, comme de véritables trompe-l'œil.

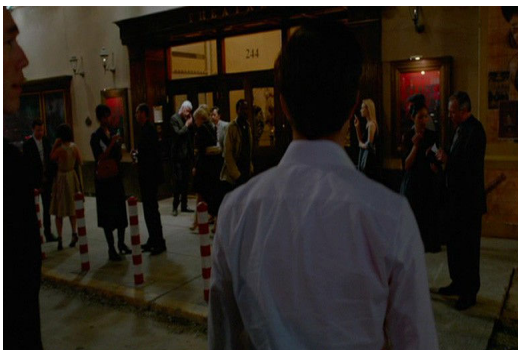
329 Michel Ciment, Hubert Niogret et David Cronenberg, « Entretien avec David Cronenberg », art.cité., p. 99.



Le Lakeview Restaurant de *Cosmopolis*



Le Lakeview Restaurant de Toronto



Le théâtre de *Cosmopolis*



Le Ed Mirvish Theatre de Toronto

Cronenberg déleste néanmoins ces hauts lieux de la vie ontarienne de leur identité propre. Le Ed Mirvish theatre n'est plus que l'une des nombreuses salles de spectacles qui peuplent l'avenue de Broadway tandis que l'Opera House, l'une des plus anciennes salles de concerts de Toronto, se métamorphose, le temps d'une courte scène, en une vulgaire boîte de nuit à l'intérieur de laquelle se déroule une *rave party* qu'Eric, filmé en légère contre-plongée, regarde du haut de son balcon. Une part de l'étrangeté du cinéma cronenbergien réside dans cette volonté de contaminer le réel de manière insidieuse en créant de nouveaux espaces à partir de lieux déjà existants. C'est toujours Toronto, la ville natale du cinéaste, qui agit sur les différents espaces. Dans ses films américains, les États-Unis sont toujours en relation avec le Canada comme si Cronenberg cherchait, tout se ralliant au système hollywoodien, à garder son indépendance et sa spécificité. Bien que *The Dead*

Zone se situe en Nouvelle Angleterre, il a été entièrement filmé dans des petites villes du sud de l'Ontario tandis que *Le Festin Nu*, dont l'action se déroule à la fois à New York et à Tanger, a été, en grande partie, tourné en studio à Toronto. Or le réalisateur de *Vidéodrome*, bien qu'attaché à ses racines, n'a pas toujours été une icône dans son pays. En 1983, dans son article « A Canadian Cronenberg », Piers Handling démontrait que les films de Cronenberg étaient considérés, au Canada, comme de véritables abominations³³⁰. Le fait que le cinéaste tourne la plupart de ses films à Toronto, ville de réputation puritaine, ancienne surnommée " Toronto the good", explique, en partie les raisons de ce rejet. Lorsqu'il représente son propre pays, dans des films tels que *Frissons*, *Rage*, ou encore *Vidéodrome*, Cronenberg ne cherche pas l'effet de réel. Les espaces sont froids, déshumanisés, les paysages quasiment inexistant. Dans son article « Cronenberg : une icône canadienne », David Balzer va jusqu'à présenter le Canada du cinéaste comme un incubateur, un paradis pour l'observation et l'expérimentation³³¹.

-Le Canada désincarné

Omniprésent dans ses films tournés aux États-Unis, le Canada n'existe pas dans les films canadiens du cinéaste. Le réalisateur de *La Mouche* préfère les lieux isolés (la résidence de Montréal dans *Frissons*, l'appartement de Max dans *Vidéodrome* ou encore le centre pour télépathes de *Stereo*) aux grands espaces. Comme a pu le démontrer Geoff Pevere, dans son article « La nouvelle vague ontarienne. Ontario 1984-1992 », la province de l'Ontario, et plus particulièrement la ville de Toronto, est, pour Cronenberg, comme pour certains de ses contemporains, un véritable

330 Piers Handling, « Un Cronenberg Canadien », dans Piers Handling et Pierre Véronneau (eds), *L'Horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, p. 176.

331 David Balzer, « Cronenberg : une icône canadienne », dans *David Cronenberg : exposition virtuelle*, (<http://cronenbergmuseum.tiff.net/cronenberg-fra.html>).

non-lieu. Elle est le symbole même d'un monde devenu impersonnel où la notion d'identité tend à disparaître

En exploitant les aspects visuels de la province les plus conformes, nombre de cinéastes en ont fait, et de Toronto surtout, une zone d'absence. Dans les films d'Atom Egoyan, par exemple, qui comptent certainement parmi les exemples les plus extrêmes de la désaffectation individuelle et sociale, les gens se sentent sans cesse poussés vers ces lieux sacrés de désengagement contemporain que sont les hôtels et les motels. Et pour cette même raison, les morts-vivants de *Dawn of the Dead* de George Romero se sentent attirés, de façon pathétique, dans un centre commercial ; les presque-vivants des films d'Egoyan remplissent une fiche d'hôtel sans trop savoir pourquoi : ce sont des lieux, des simulacres de la vie domestique enveloppés de cellophane, qui, pour ceux souffrant de désengagement chronique, évoquent un sens atavique quelconque d'un ancien état des choses. Les hôtels rappellent une chose connue, mais à peine familière dorénavant : le foyer, la maison. En mettant en relief l'absence d'identité géographique des lieux, des films ontariens tels que *Dancing in the Dark* (1986), *Speaking Parts* (1988), *White room* (1989), *The Top of His Head* (1987), *Vidéodrome*, *Sam and Me* (1990) et *A Life* (1988) , entre autres, montrent l'aliénation de façon beaucoup plus métaphorique et généralisée. C'est l'aliénation comme condition moins personnelle que culturelle.³³²

Dans *Vidéodrome*, Toronto n'est jamais incarnée. L'action du film pourrait se dérouler dans n'importe quelle autre ville d'Amérique du Nord. Or c'est au sein de cet espace lisse, dénué de toute aspérité, que prend vie le programme vidéodrome, programme qui, ironie suprême, serait tournée dans la ville de Pittsburgh en Pennsylvanie. Cronenberg oppose ici, sous un mode métaphorique profondément subversif, le grand spectacle américain à la monotonie des émissions télévisées canadiennes. Les séries érotiques programmées sur la chaîne câblée de Max paraissent, en effet, bien fades en comparaison des *snuff movies* de vidéodrome. En vidant Toronto de sa propre substance, Cronenberg remet en cause les normes de la société nord-américaine sans pour autant céder à celles de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Il transgresse les systèmes de

332 Geoff Pevere, « La nouvelle vague ontarienne. Ontario 1984-1992 », dans Marta Dvorak (dir.), *Cinéma/Canada*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 147-148.

représentations classiques en proposant, pour reprendre les propos tenus par Marta Dvorak dans son article « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », une stratégie de résistance, voire de déviance, qui caractérise également la production cinématographique d'auteurs tels qu'Atom Egoyan, Patricia Rozema et Lynne Stopkewich³³³. Les premiers films de Cronenberg, que l'on songe à *Frissons* et *Rage*, mais aussi aux expérimentaux *Stereo* et *Crimes of the future*, remettent en question ce goût de l'ordre et de la stabilité caractéristiques de la société canadienne. Ils en proposent une alternative radicale en faisant du chaos, notamment sexuel, un nouveau système de valeurs. Selon Douglas Cooper, cité par Marta Dvorak, dans l'article évoqué ci-dessus, il y a toujours eu, derrière le goût de l'ordre et de la stabilité caractéristique de la société canadienne depuis ses origines, une sorte de « Northern grotesque » (grotesque nordique) qu'il attribue à la position périphérique que le Canada a toujours occupée par rapport aux centres de pouvoir³³⁴. Ce grotesque resurgit dans l'œuvre de Cronenberg. La neutralité des villes de Toronto et de Montréal permet au cinéaste de créer un nouvel espace à l'intérieur duquel toutes les métamorphoses deviennent possibles. Les architectures froides et monolithiques des résidences de *Stereo*, *Crimes of the future* et *Frissons* apparaissent comme des terrains propices à l'éclosion de toutes sortes de monstruosité physiques comme psychologiques. Or le cinéaste, comme nous avons pu le voir précédemment à travers l'exemple du parasite phallique de *Frissons*, ne prend pas toujours au sérieux les abominations qu'il présente aux spectateurs. Chez Cronenberg, le grotesque s'accapare les lieux, les fait siens en leur donnant une identité propre. La résidence de *Frissons* devient ainsi une sorte d'immense lupanar tandis que le centre pour télépathes de *Stereo* s'apparente à un asile de fous. Dans son ouvrage *L'imagination malsaine : Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg Bret Eatson Ellis, David Lynch, David Roche* avait interrogé la

333 Marta Dvorak, « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », art.cité.

334 *Ibid.*, p.

dimension proprement spatiale du grotesque :

Renvoyant étymologiquement à la « grotte », et de ce fait souvent lié au corps féminin, le corps grotesque est souvent décrit en des termes topographiques ou architecturaux. Il relie l'intérieur à l'extérieur, renverse le bas et le haut. Selon Bakhtine, il est caractérisé par le fait que « les frontières s'effacent entre le corps et le monde, on assiste à une fusion du monde extérieur et des choses. »³³⁵

Cette idée de fusion entre le corps et le monde propre au grotesque se retrouve dans le cinéma de Cronenberg. Dans les univers de *Vidéodrome* et d'*Existenz*, c'est d'ailleurs par le biais du corps que l'espace prend vie. Mais, comme nous avons pu le voir précédemment, il n'y a pas, dans l'œuvre du réalisateur de *Crash*, de distinction entre le charnel et l'intellect. Ainsi, l'esprit se connecte à la matière comme l'atteste, dans *Existenz*, la perforation chirurgicale subie par le personnage de Pikul qui, en en branchant le cordon du *Game Pod* à l'intérieur de son bioport, rejoindra l'espace mental du jeu d'Allegra. *Existenz* est le seul long-métrage de Cronenberg qu'il est impossible de situer géographiquement. Le paysage, ne se réduisant qu'à quelques forêts que les personnages traversent lors de leur fuite, ne nous permet pas de situer l'action en Amérique. Cronenberg, en refusant de représenter un futur technologique, empêche par la même occasion, aux spectateurs, de situer l'action du film dans un espace particulier. Ce flou spatial, qui transparait aussi à travers les différents lieux clos exposés (de la chapelle à l'intérieur de laquelle se déroule la démonstration du nouveau jeu d'Allegra aux usines à Pods du monde virtuel d'*existenz*), permet au réalisateur de *La Mouche* de transgresser les codes de la représentation du futur au cinéma. La sobriété visuelle d'*Existenz* remet en question nos propres attentes de spectateurs puisque comme ont pu le souligner Angeline Droin et Martin Legault, dans leur article « *eXistenZ*. Le corps comme espace technologique », l'espace représenté, dans le film de Cronenberg, dépasse toute forme de

335 David Roche, *L'imagination malsaine : Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg Bret Eatson Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 22-23.

réalité³³⁶. Il correspondrait à ce que Jean Baudrillard, dans *Simulacres et simulations*, nomme l'Hyperréalité :

Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire.³³⁷

L'espace d'*Existenz* n'est ni réel ni imaginaire, il s'inscrit au-delà même de cette dualité. En laissant planer le doute, à la fin de son film, sur la possibilité de quitter l'imaginaire de la représentation, le cinéaste remet, à la fois, en cause le processus de représentation de l'imaginaire au cinéma et le simulacre de réel dans lequel les personnages, comme les spectateurs, se trouvent placés. *Existenz* est un film autoréflexif dans la mesure où il démontre que toute forme de représentation du réel crée un espace simulé qui peut devenir hyperréel pour le spectateur qui adopte le mode de vie proposé par l'image cinématographique. *Existenz*, en jouant sur différents niveaux de réalité et/ou de virtualité, bouscule les certitudes du spectateur *lambda* de films de science-fiction. La dimension hyperréaliste du film de Cronenberg se construit progressivement, elle semble suivre le déroulement même de l'intrigue qui, dans un premier temps, apparaît comme celle d'un film futuriste assez classique. L'étrangeté des décors, à mille lieues de ceux du *blockbuster* américain traditionnel, n'empêche pas, du moins dans un premier temps, l'adhésion du spectateur à l'histoire qui est contée. Or le cinéaste s'adresse aussi à un public de connaisseurs qui saura repérer certains indices permettant la mise en place progressive d'un véritable système de déréalisation du réel. En effet, lors de la séquence au cours de laquelle Pikul et Allegra prennent la fuite, il est possible de remarquer que les paysages que l'on voit défiler, derrière leur voiture, sont,

336 Angeline Droin et Martin Legault, « *eXistenZ*. Le corps comme espace technologique », dans *Postures*, n°7, 2005, (<http://revuepostures.com/fr/articles/drouin-legault-7>).

337 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation, op.cit.*, p. 11.

en fait, une image fixe projetée sur un écran à l'arrière-champ. Cette technique, fréquemment utilisée pour les scènes automobiles dans les films américains des années 40 et 50, est si anachronique qu'elle crée, dans le cadre d'*Existenz*, une véritable rupture avec l'espace homogène de la représentation. L'utilisation d'une forte lumière bleutée, servant à la fois à éclairer le visage des personnages et à signifier la nuit, participe également à cette idée de simulacre. On retrouve cette même idée chez Stanley Kubrick qui, dans *Eyes Wide Shut*, transformaient, par le biais de la lumière, les espaces réels en lieux fantasmatiques. La lumière bleutée qui transparaît la nuit, à travers les fenêtres de la chambre à coucher du couple interprété par Tom Cruise et Nicole Kidman, permettait au cinéaste de brouiller les pistes entre le réel et l'imaginaire. Cependant, alors que dans *Existenz*, le simulacre ne permet pas le retour à une quelconque forme de réel, dans le film de Kubrick, l'imaginaire est annihilée par une réalité bien plus prosaïque. Ainsi, la jeune femme qui se donne, en sacrifice, lors de la scène orgiaque du manoir, n'a pas été assassinée, comme Bill, parachuté dans l'univers mystérieux et romanesque des sociétés secrètes, le pense mais est simplement morte d'une overdose de cocaïne. Cronenberg, dans sa manière d'interroger le réel, se rapproche plutôt de David Lynch qui, avec des films comme *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, refuse de distinguer le rêve de la réalité. Lynch, comme Cronenberg avec *Existenz* mais aussi *Crash*, et Kubrick, avec *Eyes Wide Shut*, utilise une forte lumière bleue de manière à rendre étrange ce qui, dans un premier temps, s'apparente au réel du point de vue de la diégèse. Le bleu lynchéen permet de passer d'une réalité à une autre. Il annonce le changement de personnalité du héros de *Lost Highway* et des personnages féminins de *Mulholland Drive* tout comme il révèle dans *Twin Peaks*, la possible vérité sur la mort de Laura Palmer. Dans son ouvrage *Le livre de David Lynch*, Thierry Jousse, en analysant la séquence du théâtre Silencio, dans *Mulholland Drive*, est revenu sur l'importance de la lumière bleue dans l'œuvre du cinéaste :

Véritable ruban de rêves, la séquence du théâtre Silencio est faite d'ambiances énigmatiques qui ne demandent aucunement à être résolue. Le spectateur ne doit pas chercher à comprendre mais simplement se laisser aller. Le mouvement d'élucidation, s'il doit avoir lieu, est forcément rétrospectif. C'est sans doute, sur ce terrain, celui des ambiances, que David Lynch est le plus virtuose. Regardez ce jeu sur la lumière bleutée, la manière de camper l'atmosphère de ce théâtre presque vide, d'en faire un lieu rêvé, de jouer sur le hors-champ sonore des coulisses, de mettre en scène la séquence comme un cérémonial à la fois désuet et puissant.³³⁸

La séquence du théâtre, à travers le prisme de la boîte bleue permet à Betty et à Rita de devenir autres, de changer de vie et d'histoire. Cronenberg, dans *Existenz*, utilise la lumière bleue, de manière un peu moins significative. Elle ne permet pas de transition directe entre différents espaces-temps mais exprime l'impossibilité de croire en ce qui nous est raconté. Ainsi, plusieurs scènes du film, hors la fuite d'Allegra et Pikul, sont bercées par un halo de lumière bleutée rappelant aux spectateurs que toute fiction peut en cacher une autre.

338 Thierry Jousse, *Le livre de David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 78.



Le bleu chez Cronenberg (*Existenz*, 1999), Lynch (*Mulholland Drive*, 2001) et Kubrick (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Bien qu'il ne se situe pas dans un cadre géographique précis, contrairement aux autres films du cinéaste, *Existenz* expose des espaces hyperréalistes. L'usine, la chapelle ou encore le restaurant chinois ne semblent pas appartenir à un quelconque univers futuriste tandis que la ville ultra-moderne, que l'on retrouve au centre de films tels que *Matrix* ou *Dark city*, a été remplacée par des forêts et des campagnes. Dans ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg a évoqué les raisons qui l'ont poussé à se démarquer des clichés inhérents à l'univers de la SF. Pour le cinéaste, *Existenz* peut-être difficilement être considéré comme un film sur la réalité virtuelle :

J'avais conscience qu'on cherchait à l'étiqueter dans la catégorie des films sur la réalité virtuelle et je pensais que ce serait une grosse faute de notre part d'accepter cette étiquette car ça ferait croire au public qu'il irait voir des choses qui n'existaient pas dans le film. Comme vous le savez, puisque vous avez vu le film, on n'y voit pas d'écrans ; ni écrans de téléviseurs ni écrans d'ordinateurs ni même téléphones, à part un qui est très spécial.

C'est une manière immédiate de dire qu'il ne s'agit pas de réalité virtuelle. C'est autre chose. Je ne pensais même pas faire un film de science-fiction. Tous les films, maintenant, considèrent *Blade Runner* comme leur pierre de touche, que ce soit *Strange Days* ou ce film italien, Nirvana... c'est du *Blade Runner* revisité ad libitum. Le film semble avoir eu une espèce d'influence hypnotique sur les jeunes réalisateurs. J'ai délibérément situé **eXistenZ** dans un paysage campagnard où l'on ne trouverait aucun accessoire évoquant la cité du futur en ruines et autres clichés.³³⁹

Les mondes futuristes ont été remplacés par une forme de réalisme beaucoup plus prosaïque. Une image clichée du réel (parce qu'ici délibérément plus sale et austère) est venue se substituer aux univers cyber-technologiques traditionnels. Cronenberg, sans doute en référence à Brecht, a même été jusqu'à désigner les différents lieux exposés dans son film par leurs propres noms génériques. Ainsi, le motel s'appelle « Motel », le restaurant chinois « Restaurant Chinois » et la station service « Station Service ». Le cinéma cronenbergien, s'il ne cesse, comme on a pu le voir précédemment, de remettre en question la notion d'illusion réaliste cherche aussi, et là n'est pas le moindre de ses paradoxes, à représenter le "Réel".

-De l'irréel à l'hyperréalisme

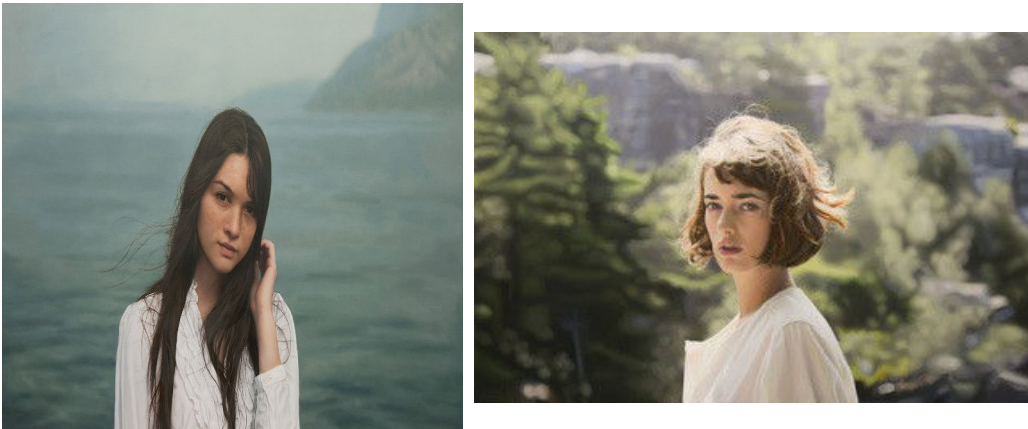
Les films réalisés par David Cronenberg, au cours des années 2000, se démarquent tant par leur esthétique que par certaines de leurs thématiques du reste de sa production cinématographique. Alors que dans ses films de jeunesse, le réalisateur refusait de sortir des espaces clos dans lesquels ses personnages se trouvaient enfermés, la ville a fini, au fil des décennies, par prendre une importance capitale dans son œuvre. Simple décor, visible à travers quelques plans assez brefs sur les paysages, dans *Scanners*, *The Dead Zone*, *La Mouche* ou encore *Vidéodrome*, elle apparaît, à partir des années 90, avec des films comme *Le Festin Nu* et *M. Butterfly* comme un espace investi par le fantasme pour finir par représenter, comme on a pu le voir précédemment, notamment à

³³⁹ Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 37.

travers l'exemple d'*A History of Violence*, une forme de réalité beaucoup plus concrète. Le cinéaste qui a, très souvent, filmé des lieux froids et vides, que l'on songe à l'appartement des frères Mantle dans *Faux-Semblants* ou au centre pour télépathes de *Stereo*, ancre désormais ses récits dans des endroits facilement identifiables par le spectateur. Considéré par beaucoup comme un film académique, *A dangerous method* fait la part belle aux grands espaces. Cronenberg n'avait jamais, auparavant, filmé d'aussi près les villes et la nature. Des grands jardins symétriques du Palais du Belvédère à l'immensité du Lac Léman en passant par la campagne suisse, les paysages d'*A dangerous method* semblent être des photographies pour cartes postales. Bien que l'aspect romantique du film, à travers son histoire d'amour contrariée et ses références à Wagner, peut expliquer ces choix esthétiques des plus classiques, il ne faudrait pas y voir, pour autant, une forme de renoncement du cinéaste à interroger les limites de la représentation du réel. En effet, dans sa forme, *A dangerous method* est si lisse qu'il apparaît comme une sorte de tableau hyperréaliste semblable aux œuvres d'artistes contemporains tels que Yigal Ozeri ou Gilles Esnault connus, entre autres, pour leurs peintures de vastes paysages.



Les photographies picturales d'*A dangerous method* à l'intérieur desquelles se dessine la silhouette de Sabina Spielrein



La Femme au centre des tableaux photographiques de Yigal Ozeri

Dans sa volonté d'imiter le réel, l'hyperréalisme a souvent été considéré comme une reproduction froide et mécanique du réel jouant sur la confusion entre peinture et photographie. Mais les artistes hyperréalistes ne cherchent pas simplement à imiter le réel, ils en questionnent, à l'image de Cronenberg, ses propres limites. Dans son ouvrage *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Jean-Michel Durafour était revenu sur le caractère autoréflexif de cet art qui entend amener la représentation à son terme, au point où il s'explique lui-même comme représentation :

L'hyperréalisme est la déconstruction absolue du réalisme (de la perspective linéaire et de la perception ordinaire). Comment procède, par exemple, un peintre hyperréaliste ? Il peut peindre d'après photographie

(comme le fait encore Richard Estes), mais surtout « sur » la photographie, ou bien en recourant à des diapositives projetées sur la toile (Jean-Olivier Hucleux). Apparemment, le photoréalisme correspond à un gain de réalisme (par lequel l'observateur ne sait plus s'il a affaire à une photo ou à un tableau). En fait, la réalité y est complètement déréalisée, l'image hyperréaliste est un *déréalisme*, et l'hyperréalisme prend la suite de la peinture abstraite (notamment chez Close) mais aussi du *pop art* (chez Estes).³⁴⁰

A dangerous method, comme certaines œuvres hyperréalistes, donne à voir aux spectateurs une image du réel plus réelle que la réalité elle-même. Comme astreint, de par le thème abordé, à une obligation d'authenticité historique à laquelle il s'était pourtant refusé par le passé, Cronenberg a ici particulièrement soigné son cadre et ses décors. Tourné, en grande partie en studios, *A dangerous method* n'essaie pas d'exposer, à travers les lieux, le mal être ou la folie qui habitent les personnages. Bien qu'il soit possible de mettre en relation la rigidité des différents protagonistes avec celle des lieux qu'il occupent (toujours parfaitement symétriques, à l'image des jardins du Belvédère où se promènent Freud et Jung), à aucun moment l'espace ne se trouve transformé, comme dans *M. Butterfly* et *Le Festin Nu*, par l'inconscient du héros. S'il n'est question, dans *A dangerous method*, que de subjectivité, le décor illustre parfaitement ce qu'un spectateur est en mesure d'attendre d'un film historique. Les costumes comme les décors, du cabinet de Jung à la maison de Freud en passant par la clinique de Burghölzli à Zurich, apparaissent tous comme de véritables vestiges du passé. Ce souci du détail est poussé ici à son paroxysme puisque le cinéaste a été jusqu'à recréer, pour les besoins d'une scène, le psychogalvanomètre de Jung. Cet appareil, servant à mesurer les changements de résistance de la peau en relation avec le stress émotionnel, n'est visible que quelques minutes à l'écran lors d'un exercice d'associations de mots. Jamais nommé, il se fond dans le décor comme pour attester du caractère prétendument réaliste de la fiction. Bien qu'il se démarque, tant par son refus d'exposer à l'écran des corps ensanglantés et

340 Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris, PUF, 2009, p. 89.

mutilés que par son désir de filmer l'Histoire, des précédents longs-métrages de Cronenberg, *A dangerous method* ne cesse d'exposer son incapacité à rendre compte du réel. Le fait que le film soit tourné en anglais, alors que Jung, Freud et Sabina étaient germanophones, peut être vu comme un premier constat d'échec. Sous la pression des studios, Cronenberg était, sans doute, dans l'incapacité financière de réaliser un film en allemand avec des acteurs inconnus du grand public. Il est également possible que sa méconnaissance de la langue de Goethe soit la cause de ce choix. Comme Visconti avec *Les Damnés* et Liliana Cavani avec *Portier de nuit*, Cronenberg, en utilisant l'anglais dans un contexte historique et géographique défini, met une distance entre l'œuvre et le spectateur. Que l'on songe à Steven Spielberg avec *La liste de Schindler*, à Stephen Daldry avec *The Reader* ou encore à Bryan Singer avec *Valkyrie*, nombreux sont les cinéastes américains à avoir tourné, en anglais, des films historiques se déroulant en Germanie sans se soucier, pour autant, de la question de la vraisemblance. Impossible de savoir si Cronenberg a choisi l'anglais pour de simples raisons économiques où si son geste a un sens beaucoup plus symbolique. La question se pose dès la première scène du film lorsque Sabina est traînée de force par deux infirmiers à l'intérieur de la clinique psychiatrique de Zurich. Les deux hommes, qui portent la jeune femme jusqu'à l'entrée de l'asile, échangent quelques mots en allemands. Ils annoncent d'emblée, au spectateur, que le film se déroule dans un environnement linguistique germanophone. Cet effet de réel est cependant rapidement mis à mal puisque, dès la scène suivante, les personnages de Jung et de Sabina s'expriment en anglais. On trouve cette même problématique, mais de manière moins marquée, dans *Les Promesses de l'ombre* lorsque l'agent infiltré, interprété par Viggo Mortensen lit le journal intime de la jeune Tatiana. L'adolescente, en voix *off*, raconte, en anglais, les sévices physiques et sexuels dont elle a été victime. L'accent russe très fort de cette voix fantasmée donne l'impression que Tatiana peine à prononcer correctement cette langue nouvelle bien qu'elle en maîtrise

parfaitement la syntaxe. Or le contenu du journal n'est, bien évidemment, pas écrit en anglais. Dès le début du film, la sage femme, incarnée par Naomi Watts, cherche d'ailleurs à le faire traduire en anglais. Cette voix *off* étrange semble signifier l'impossibilité pour le metteur en scène de rendre compte d'une langue qui n'est pas sienne. Alors que Mel Gibson, avec des films de nature historique, tels que *La Passion du Christ* et *Apocalypto*, a choisi de tourner dans des langues qu'il ne maîtrisait pas (l'hébreu et le maya yucatèque), Cronenberg joue sur le décalage entre la langue et le manière de s'exprimer. Ces paroles, traduites en anglais, permettent aux spectateurs anglophones, auxquels le film s'adresse principalement, de mieux comprendre les sentiments de la jeune fille. Si la langue russe est effacée, l'accent russe, lui, est préservé. Il est possible de voir, à travers cette césure entre le "dit" et la "manière de dire", une sorte de mise en abyme du cinéma cronenbergien qui, malgré l'influence des États-Unis, a toujours cherché à garder son identité propre. Si le langage filmique du cinéaste a, à partir de *Spider*, quelque peu évolué, que les mutations corporelles et les décorums abstraits ont laissé place à des univers et à des thématiques plus classiques, les mêmes obsessions, que l'on songe à la question de la folie ou à la problématique de l'altérité, restent au centre de son œuvre. Dans *Les Promesses de l'ombre*, l'accent de Tatiana, lorsqu'elle s'exprime en anglais, est trop excessif pour paraître, aux yeux des spectateurs, potentiellement réel. Il correspond à un cliché, à une image auditive de ce que doit être l'accent russe dans n'importe quelle langue or, pour reprendre les propos tenus par Alain Fleischer, dans *L'Accent. Une langue fantôme*, l'accent n'est pas un trait caractéristique obligatoire d'un individu dans la mesure où l'éventuel accent qu'il pourrait avoir dans telle ou telle langue étrangère ne s'actualisera peut-être jamais³⁴¹. Si la plupart des spectateurs ne seront pas choqués par cet emploi assez ordinaire, pour ne pas dire cliché, de la voix *off*, ni par l'accent russe fort prononcé de Tatiana, les autres y verront, peut-être, la représentation d'un échec : celui de donner corps à la voix intérieure d'un personnage.

341 Alain Fleischer, *L'Accent. Une langue fantôme*, Paris, Seuil, 2005.

Cronenberg qui, comme on a pu le voir précédemment, a toujours détesté les voix *off* au cinéma, met en scène, à travers son utilisation, son propre désir, de faire entendre, de la même manière qu'en littérature, ces mouvements imperceptibles qui animent la conscience des hommes. En transgressant sa propre parole, Cronenberg qui, avait, pour des raisons économiques, tourné ses premiers films *Stereo* et *Crimes of the future* entièrement en voix *off*, semble annoncer, la fin d'un cycle plus ou moins confirmée par la parution de son premier roman *Consumés*, en 2014. Dans une interview pour le magazine *Voici*, en Janvier 2016, Cronenberg avait évoqué son désir de mettre sa carrière de réalisateur entre parenthèses :

Pourquoi un roman ? Vous êtes fatigué du cinéma ?

Oui. Vingt films, c'est suffisant. Je ne fais pas une annonce du genre : « Hé, j'arrête le cinéma ! » mais c'est devenu dur, à mon âge, de réunir tant de monde et d'argent.³⁴²

Si l'on excepte la parenthèse *Cosmopolis*, sans doute le film le plus abstrait du cinéaste, depuis *Crash*, les derniers longs-métrages de Cronenberg sont plus grand public qu'avant-gardistes. Il est possible que pour pouvoir encore financer ses films, le cinéaste ait été obligé de faire quelques concessions. Pour beaucoup de spectateurs, *Les Promesses de l'ombre* et *A dangerous method* sont les films les plus réalistes du cinéaste parce qu'ils exposent des milieux et des catégories sociales clairement identifiables or, et ce n'est là leur unique paradoxe, ce sont aussi les seuls qui utilisent une voix *off* totalement dégradée puisque l'anglais a remplacé, de manière artificielle, le russe et l'allemand. Chez Cronenberg, la langue anglaise est universelle puisque les peuples du monde entier la parlent. Ainsi les personnages de *Frissons* vivent à Montréal mais ne parlent pas le français tandis que la Chine et le Maroc de *M.Butterfly* et du *Festin Nu* apparaissent quasiment comme des pays anglophones. Dans ses entretiens avec Serge Grünberg, le réalisateur de

342 Magali Aubert, David Cronenberg, « Interview-David Cronenberg » dans *Voici*, art.cité.

La Mouche, était revenu, à travers l'exemple du *Jeanne d'Arc* de Luc Besson, sur cette domination de l'Amérique sur la cinématographie internationale :

Et si l'Amérique hausse les épaules et dit : « On s'en fout », votre film est presque déjà enterré, surtout si c'est un film en anglais. Et tous les films sont en anglais, maintenant. Je voulais vous demander, ce film sur Jeanne d'Arc de Luc Besson est bien en anglais ?³⁴³

Il serait tentant de voir, derrière cette utilisation excessive de la langue anglaise, dans l'ensemble des films du cinéaste, une figuration du mythe de la tour de Babel. Alors que, contrairement à ce qui se passe dans *La Bible*, les personnages des longs-métrages de Cronenberg parlent toujours la même langue, ils sont, néanmoins, dans l'incapacité de se comprendre. Cette problématique de l'incommunicabilité, souvent construite autour du thème de la famille dysfonctionnelle, est aussi d'ordre métacinématographique. Le cinéma, au même titre que la littérature et la peinture, ne peut avoir, pour but, de représenter le monde puisque la notion d'objectivité, en tant que telle, n'a, elle-même, pas de sens. L'étrangeté des films de Cronenberg réside dans cette volonté de rendre compte du caractère instable et donc foncièrement subjectif du monde qui nous entoure.

-Le réalisme subjectif

Dans son article « Littérature objective », Roland Barthes définissait l'objectivité en termes d'optique :

Objectif (ve) : terme d'optique, Verre objectif, le verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet que l'on veut voir.³⁴⁴

Si ce que voit un individu peut être considéré comme objectif, ce n'est qu'en fonction de sa

343 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 67.

344 Roland Barthes, « Littérature objective », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 198.

propre subjectivité. Le regard ne peut, en effet, rendre compte de manière objective du monde puisqu'il est lui-même conditionné par les affects de l'individu. Dans la plupart de ses films, Cronenberg met en scène cette idée d'une instabilité de la perception au point que le spectateur a souvent l'impression de voyager à l'intérieur des méandres d'un esprit malade. Avec des œuvres comme *Le Festin Nu* et *Existenz*, l'identification au héros devient même impossible, le spectateur assiste à une série de rêves ou d'hallucinations sans que cela ne soit jamais, pour autant, clairement exposé. Dans une interview, pour la revue *24 Images*, intitulée « Salut ! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne *Crash* », le réalisateur de *Vidéodrome* expliquait l'allure « irréaliste et surréaliste » de ses propres films par le fait que ses personnages n'ont pas d'histoire, ni de mémoire³⁴⁵. Se présentant comme des entités abstraites, les héros de *Stereo*, *Crimes of the future*, *Crash* ou encore *Existenz*, n'appartiennent pas au monde sensible. Ils évoluent dans un songe sans fin sur lequel ils n'ont aucune emprise. Ainsi, alors qu'à la fin d'*Existenz*, Allegra et Pikul sont dans l'incapacité de savoir s'ils sont retournés dans la réalité ou s'ils sont encore à l'intérieur d'un jeu, le couple Ballard, dans *Crash*, cherche à fusionner, dans une expérience sexuelle ultime, avec son propre véhicule. Dans la droite filiation des surréalistes pour qui le monde du rêve et du fantasme appartenait à la sphère du réel, Cronenberg met en scène les mouvements de la psyché. Il n'essaie pas de représenter, par le biais de ses personnages, une image du monde conforme aux attentes des spectateur. Même quand il délaisse le cinéma horrifique pour raconter une histoire, en apparence, plus classique, le cinéaste distille une atmosphère étrange au sein d'un cadre *a priori* réaliste. Dans *Faux-Sembants*, les blouses rouges des chirurgiens, tout comme les instruments pour opérer les mutants inventés par Beverly, n'ont rien de vraisemblable. Ils appartiennent, au même titre que les créatures monstrueuses du *Festin Nu* et d'*Existenz*, au monde du rêve et du fantasme. Cette idée

345 Réal La Rochelle, David Cronenberg, « Salut ! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne *Crash* », dans *24 images*, n°99, printemps 1998, (<https://www.erudit.org/fr/revues/images/1998-n91-images1104015/23654ac.pdf>).

de matérialisation de l'inconscient rejoint directement les préoccupations des artistes surréalistes et notamment d'André Breton qui, en 1924, dans son *Manifeste du Surréalisme*, définissait le Surréalisme comme un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Véritable dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison et de toute préoccupation esthétique ou morale, le Surréalisme tend à concilier le réel et l'imaginaire. Ce fantasme de fusion, permettrait même, selon Breton de donner vie à une sorte de réalité absolue. Sans logique narrative et dépourvus de véritable dimension spatio-temporelle, les films surréalistes se construisent autour d'un réseau d'images étranges qui apparaissent souvent comme la manifestation d'un esprit tourmenté par le sexe et la mort. L'œil coupé du *Chien Andalou* de Buñuel, les hermaphrodites de la chambre 23 dans *Le sang du poète* de Cocteau ou encore la carapace de coquillage qui protège la poitrine de la femme que le clergyman tente de violer dans *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac représentent des fantasmes sexuels inavouables. Le meurtre, le viol et l'homosexualité sont autant de désirs refoulés que les surréalistes, en mettant en scène les manifestations de l'inconscient, cherchent à signifier. Cronenberg, bien qu'il ne puisse se libérer des contraintes du récit, utilise, d'une manière similaire aux surréalistes, ce type d'images choc. La télévision suintante de désir de *Vidéodrome*, la machine à écrire ultra-sexuée du *Festin Nu* ou encore la cicatrice en forme de vagin de Rosanna Arquette dans *Crash* sont de pures visions hallucinatoires qui ne sauraient trouver leur place dans un récit fantastique conventionnel tant elles demeurent lourdes de sens. Le désir de transgression, sexuelle et morale, passe, chez Cronenberg comme chez les surréalistes, par l'image mentale qui se trouve être, au final, bien plus réel que le monde matériel.



L'image choc comme figuration d'un désir interdit dans *Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929) et *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac (1928). Surtout connu pour sa célèbre scène d'énucléation, *Un chien andalou* ne serait rien d'autre, selon les propres aveux de Buñuel, qu'un appel au meurtre. La disparition du coquillage sur la poitrine de la jeune femme dans *La coquille et le clergyman* laisse, quant à elle, présager un viol imminent. Alors que Buñuel, à travers son œil tranché, représente la violence, Germaine Dulac ne fait ici que la suggérer.

Bien qu'il utilise énormément de symboles surréalistes (les insectes du *Festin Nu* font écho aux fourmis d'*Un chien andalou* tandis que la question de l'hermaphrodisme, que l'on retrouve dans *Rage*, à travers le dard vampire de Rose, mais aussi dans *Vidéodrome* et *Le Festin Nu*, évoque *Le sang du poète* de Cocteau), Cronenberg raconte, quasiment toujours, l'histoire d'un héros confronté à une série d'épreuves. Le récit, souvent mis à mal, ne disparaît jamais au profit d'images purement fantasmatiques. En épousant, dans une partie de ses films, le point de vue de son personnage principal, le cinéaste met en scène une réalité d'ordre mental. Il y a donc, pour reprendre un terme employé par Gérard Genette, à propos des romans d'Alain Robbe-Grillet, une forme de réalisme

subjectif dans l'œuvre David Cronenberg. Avec *Le Festin Nu* mais aussi *Spider*, le cinéaste sonde l'intériorité de personnages qui recréent eux-mêmes l'espace et le temps. Les souvenirs se mélangent aux fantasmes au point qu'il est impossible, comme on a pu le voir précédemment, de discerner le vrai du faux. Dans *Spider*, ce qui est de l'ordre de l'objectivité (le meurtre de la mère de Dennis) est vu par le prisme d'une subjectivité particulière. Le point de vue de Dennis, auquel le spectateur se rattache un instant, présente le père comme un assassin. Or, bien qu'il ne se trouvait apparemment pas sur les lieux du crime, lors de l'assassinat de sa mère, Dennis imagine la scène du meurtre comme s'il y avait réellement assisté. Cette vision, qui semble rattachée à un fait réel que Dennis aurait fait sien, n'est en fait qu'un leurre puisque, à la fin du film, le personnage découvrira, en même temps que le spectateur, qu'il est, en fait, l'assassin qu'il recherchait. Si le réalisme subjectif de *Spider* nous permet de mieux cerner les tenants et aboutissants de l'intrigue, dans *Le Festin Nu* ou encore *Vidéodrome*, il sert principalement à brouiller la perception du spectateur qui ne sait plus s'il doit accepter de croire aux événements qui lui sont présentés. Épouser le regard du personnage principal devient problématique puisque ce que celui-ci voit est perpétuellement remis en question. La drogue, les nouvelles technologies ou encore la folie sont autant de causes qui viennent brouiller la réception des images comme s'il ne pouvait y avoir, dans le cinéma de Cronenberg, de situations objectives du point de vue de la diégèse. L'identification au héros, dans des films comme *Vidéodrome*, *Le Festin Nu* ou encore *The Dead Zone*, est également impossible puisque le personnage, déjà confronté à des situations extraordinaires, est dans l'incapacité, comme on a pu le voir précédemment, de distinguer le réel du fantasme. Dans son ouvrage *Le cinéma anglo-américain : 1984-2000*, Freddy Buache a reproché au réalisateur de *La Mouche* d'avoir eu recours, dans *Le Festin Nu*, à un surréalisme de foire ³⁴⁶. Pour lui, la représentation des hallucinations de cet écrivain qui tente de d'explorer une subjectivité douloureusement troublée entre drogue et

346 Freddy Buache, *Le cinéma anglo-américain : 1984-2000*, Lausanne, éditions l'âge d'homme, 2000, p. 250.

homosexualité aurait mérité un meilleur traitement ; les machines à écrire insectes douées de parole ne pouvant, éventuellement, que faire sourire le spectateur. Ce reproche permet néanmoins d'appréhender l'œuvre de Cronenberg sous l'angle de la farce. En effet, les films du cinéaste ne sont pas aussi froids que leur esthétique le suggère. L'humour qui apparaît, souvent de manière impromptu, au détour d'une situation dérangeante ou malsaine, vient interroger le statut même de la création qui, comme a pu le faire remarquer Cronenberg lui-même, lors de ses entretiens avec Serge Grünberg au sujet d'*Existenz*, n'appartient jamais réellement à son auteur :

À la fin, on ne sait pas trop si c'est bien elle l'artiste, en fin de compte. C'est intéressant. En tant que réalisateur, en tant que créateur, il arrive souvent qu'on se demande si on est bien l'artiste, en fin de compte. Est-ce de là que ça vient ? Par exemple avec quelqu'un comme Mozart, on a l'impression qu'il a été vecteur de quelques musicologues cosmiques ou d'une divinité musicienne. Lorsque nous parlons de quelqu'un qui fait preuve d'un talent incompréhensible- et nous savons de quoi nous parlons quand nous disons « cet homme a été capable de faire des films, dieu sait comment » ou « Comment cet homme a-t-il pu devenir un si grand poète? », c'est, je crois ce que nous voulons dire. Où se trouve l'agent ? Qui est le véritable agent ? Qui est le véhicule. Tout cela est très mystérieux et très enthousiasmant et en tant qu'homme qui veut créer et se sent obligé de créer, on est sans cesse confronté à ce problème, consciemment ou non. C'est donc un des thèmes que j'aborde dans **eXistenZ**.³⁴⁷

Cronenberg a-t-il cependant toujours conscience d'être drôle ou est-il possible de voir, derrière ses passages humoristiques incongrus, la manifestation d'une œuvre qui a fini par s'affranchir de son auteur ?

347 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 168.

2-2 Une œuvre en quête d'elle-même

-Un humour parasitaire

Assez peu de critiques ont interrogé le caractère comique de l'œuvre de Cronenberg. Or il y a dans tous les films du cinéastes une forme d'humour décalé, souvent absurde et parfois même de mauvais goût. En 1983, Maurice Yacowar, dans son article « The Comedy of Cronenberg », cherchait à démontrer, en prenant appui sur *Frissons*, *Rage*, *Chromosome 3* ou encore *Vidéodrome*, que Cronenberg était autant "le baron du sang" que le "prince de la comédie". Cette affirmation peut paraître excessive mais est étayée par de nombreux exemples qui montrent bien qu'il est possible de trouver, derrière l'horreur organique, une véritable strate humoristique :

It's funny when a doctor in *Rabid* leans across the operating table to deliberately snip off the tip of a nurse's finger. It's hilarious to see the variety of ways those Shivers critters contrive to invade and conquer. And it is comic energy that unleashes the demons of the id upon sleek, sterilized settings such as the Starliner Towers in *Shivers* or the futuristic landscapes of *Stereo* and *Crimes of the future*. Cronenberg's extravagant imagery often takes the form of a bawdy joke . We warmly recall the blood-coloured phallic little critters of *Shivers*, the vampiric phallus that shoots out of Marilyn Chamber's armpit in *Rabid* and the vaginal stomach wound (which one friend in a burst of questionable taste has named " beaver belly") in *Vidéodrome*.

In *The Brood* Cronenberg takes a comic delight in having the elegant Samantha Eggar bite her mutant baby out of its sac and lick off its blood. This grandest guignol has a comic extravagance.³⁴⁸

348 Maurice Yacowar, « The Comedy of Cronenberg », dans Piers Handling (dir.), *The Shape of Rage : The Films of David Cronenberg*, New York, Zoetrope, 1983, p. 81-83.

C'est amusant quand le docteur de *Rage* se penche sur la table d'opération pour couper délibérément le bout du doigt d'une infirmière. Il est hilarant de voir les différentes manières dont les parasites de *Frissons* parviennent à envahir et à conquérir l'immeuble. Et c'est l'énergie comique qui déchaîne les démons du ça freudien dans des décors élégants et stériles tels que les Starliner Towers de *Frissons* ou les paysages futuristes de *Stereo* et de *Crimes of the future*. Nous nous rappelons chaleureusement des petites créatures phallicques colorées de sang de *Frissons*, du phallus vampirique qui jaillit de l'aisselle de Marilyn Chambers dans *Rage* et de la blessure vaginale à l'estomac (qu'un ami, en faisant une plaisanterie douteuse, a appelé "ventre de castor"). Dans *Chromosome 3*, Cronenberg prend plaisir à demander à l'élégante Samantha Eggar de mordre la poche de son bébé mutant et de lécher son sang. C'est du grand-guignol d'une grande extravagance comique."

Le terme "bawdy", utilisé pour définir le type d'humour que l'on trouve dans les œuvres de Cronenberg, peut être traduit, en français, par l'adjectif vulgaire. Si Yacowar évoque, plus particulièrement, le caractère fortement sexué des créatures et organes représentés dans ses films, du parasite phallique de *Frissons* en passant par le dard vampire de Rose dans *Rage* ou encore le vagin ventral de Max Renn dans *Vidéodrome*, il démontre aussi qu'il y a toujours, dans son œuvre, une forme de décalage entre la situation et sa représentation. Dans *Chromosome 3*, qui apparaît aux yeux d'un bon nombre de critiques comme le film le plus sérieux de son auteur, Nola lèche le sang qui recouvre le corps de sa monstrueuse progéniture d'une manière si excessive qu'il devient difficile pour le spectateur de pleinement adhérer à ce qui est représenté. Le jeu outré de Samantha Eggar, actrice anglaise d'habitude beaucoup plus sobre, vient presque déréaliser l'aspect foncièrement étrange et malsain de ce qui est exposé. La métamorphose de la femme en animal est, dès lors, aussi inquiétante que grotesque. Passant la plupart de son temps à hurler, le personnage de Nola est une caricature de la femme hystérique. Son regard outré, sa manière de dévoiler sa monstrueuse anatomie en font aussi une sorte de Gorgone, un personnage maléfique qui, par la seule force de sa pensée, a, à la fois, le pouvoir d'enfanter et de tuer. Alors que dans *Frissons*, l'humour volontairement *trash* était trop présent pour être purement arbitraire, *Chromosome 3*, en utilisant toutes sortes de références mythologiques, joue sur plusieurs tableaux à la fois. En effet, si les apports de la culture antique donnent une certaine consistance au propos, la reprise de certaines figures archétypales peut aussi être considérée comme parodique. Nola, qui se présente comme une nouvelle Médée, souhaite, en tuant sa propre progéniture, punir son mari qu'elle pense infidèle. L'hystérie du personnage mythologique, qui a fini par assassiner les enfants qu'elle a eus avec Jason, ne peut, dans le contexte d'un film de genre, être totalement pris au sérieux. Le décalage entre la dimension terrifiante de l'acte de Nola (sa tentative d'infanticide) et le surjeu (voulu par

Cronenberg?) de Samantha Eggar crée un effet de distance. S'il possible de croire à l'histoire qui nous est contée par le cinéaste, le spectateur peut aussi, très bien, voir derrière cette représentation outrancière d'un couple en crise, une véritable parodie d'un certain type de films de séries dont le plus célèbre avatar reste le multi-oscarisé *Kramer contre Kramer* de Robert Benton. *Chromosome 3* est un film sombre et triste animé d'une dimension grotesque due, en partie, à la qualité plus que médiocre de certains costumes et maquillages. Les enfants monstrueux de Nola, terrifiants tant qu'on ne les voit pas à l'écran, ressemblent, en effet, à d'étranges lutins maléfiques. La pauvreté des maquillages et des costumes, sans doute due à une question de budget ou à une volonté de quitter la sphère du réel pour celle du conte, confère au film un aspect humoristique évident que le cinéaste, en quelques scènes d'une grande violence (à l'image du meurtre sauvage de l'institutrice sous les yeux de ses élèves), parvient à dépasser. Les créatures caoutchouteuses de *Chromosome 3*, qui semblent préfigurer les monstres ridicules de certaines célèbres série Z telles que *Troll 2* de Claudio Fragasso ou encore *Leprechaun* de Mark Jones, demeurent néanmoins, de par leur absence de langage, d'expression et de psychologie, particulièrement inquiétantes.



L'une des créatures de *Chromosome 3*



Les monstres de *Troll 2* (1986)

S'il y a de l'humour, chez Cronenberg, cela est du principalement au genre cinématographique que celui-ci a décidé d'aborder. Le gore est au cinéma ce que le Grand Guignol était au théâtre, c'est-à-dire, pour reprendre les propos tenus par Agnès Pierron, dans son ouvrage *Le Grand Guignol : le théâtre des peurs de la Belle Époque*, un spectacle sanguinolent à l'excès, au point d'atteindre au grotesque et, par contre coup, au comique³⁴⁹. En tant que genre, le gore ne peut être totalement pris au sérieux puisqu'il met en scène des représentations de l'ordre de l'impossible. Alors que certains cinéastes tels que Lloyd Kaufman, le fondateur de Troma, ou Peter Jackson, avec des films comme *Braindead* et *Bad Taste*, amplifient volontairement le caractère humoristique du genre en multipliant, sans temps mort, les effusions de sang pour le moins excessives, Cronenberg préfère, au contraire, la sobriété. Bien qu'il y ait des scènes très gores chez le cinéaste (la tête explosée de *Scanners*, le suicide du tueur en série de *The Dead Zone* ou encore l'explosion de la télévision de *Vidéodrome*), elles demeurent finalement assez rares, surtout en comparaison de ce que l'on peut trouver dans le cinéma de genre contemporain. En utilisant, la plupart du temps, toutes les ressources du hors-champ, Cronenberg instaure un malaise que l'explosion de viscères, parfois grotesque, vient d'une certaine manière désarçonner. Mais l'humour est parfois plus insidieux qu'il n'y paraît. On peut d'ailleurs se demander si le cinéaste est toujours conscient du caractère délibérément comique de ce qu'il met en scène. Ainsi, dans *Scanners*, film à la mise en scène pourtant froide et austère, le héros télépathe cherche à faire exploser un réseau informatique par la seule force de sa pensée, et ce au travers d'un téléphone public. Cette forme d'exagération, au sein d'un univers qui est, tout de même, celui de la science-fiction, vient délimiter, une fois de plus, les limites de cette idée d'illusion réaliste avec laquelle Cronenberg n'a jamais cessé de jouer. Alors que dans la plupart des films de SF, les mondes représentés semblent souvent irréels et artificiels, dans *Scanners*, Cronenberg filme la ville de Montréal sans avoir

349 Agnès Pierron, *Le Grand Guignol : le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 2016, p. 25.

recours à de quelconques trucages. Son univers n'est pas futuriste mais contemporain. L'étrangeté ne provient pas du microcosme représenté mais des personnages qui découvrent, par eux-mêmes, qu'ils ont des pouvoirs extraordinaires. Mais les super-héros, ou super-méchants, du film de Cronenberg n'ont rien de personnages de *comics*. Ils vivent cachés et ne s'affrontent pas au milieu des *buildings* de grandes villes américaines. La première séquence du film, qui se déroule, dans la cafétéria d'un centre commercial, est symptomatique de ce désir d'exposer l'étrangeté du personnage sans la représenter visuellement. Cronenberg utilise le son plutôt que les effets spéciaux en ayant recours à une voix *off* que seul le personnage de Cameron, le bon télépathe du film de Cronenberg, est en mesure d'entendre. Marginalisé à cause de son don, le héros de *Scanners* est, aux yeux d'une femme dont il entend les pensées les plus secrètes, un vulgaire clochard. Cameron, ne pouvant contrôler son esprit, s'attaquera à elle, par la seule force de la pensée. La femme se trouvera, dès lors, prise de violentes et d'interminables convulsions. Or le scanner semble aussi souffrir de ses propres pouvoirs puisque son visage se crispe au moment même de l'attaque. Un bruit strident, que le spectateur aura identifié comme étant le signe de cette manifestation psychique, amplifiera encore cette idée de souffrance physique. L'abondance de gros plan, en champ-contrechamp sur le visage des deux personnages, néantisera également l'espace, conférant, au film, son caractère anti-spectaculaire. Alors que *Scanners*, tant par ses choix esthétiques que narratifs, pourrait être perçu comme un film de science-fiction minimaliste, l'utilisation de certains effets gores, pour le moins outranciers, viennent rappeler, aux spectateurs, que les genres cinématographiques peuvent aussi être sujet à d'innombrables mutations. Or, comme a pu le démontrer Raphaëlle Moine, dans son ouvrage *Les genres du cinéma*, ce ne sont pas seulement le contenu et les structures du texte filmique qui donnent son identité générique à un film, mais également les contextes interprétatifs, en partie fixés par des institutions (producteurs, critiques), et en partie produits par des habitudes de

consommation filmique³⁵⁰. La réception d'un film peut donc déterminer son identité générique mais aussi l'importance de cette identité dans le processus de réception du film. Si *Maps to the stars* est une tragédie incestueuse, beaucoup de critiques se sont surtout arrêtés sur l'aspect humoristique volontairement grossier du film. Le personnage caricatural d'Havana Segrand, interprété par Julianne Moore, qui dans une scène comique d'un goût douteux, évacue ses gaz intestinaux aux toilettes tout en discutant avec son assistante, ne peut être réduit à son seul aspect humoristique. Chez Cronenberg, la folie, aussi risible qu'elle puisse paraître, est toujours l'objet d'une explication scientifique. Le traumatisme de l'inceste dans *Maps to the stars* métamorphose progressivement le film satirique en drame obscur. L'humour noir très présent, que l'on songe à la scène où le jeune Benjie demande à une fillette malade si elle accepterait qu'il joue son rôle dans un film avec Ryan Gosling ou à la danse de la victoire d'Havana quand elle apprend que le fils de sa rivale est décédé, n'est pas le centre d'une œuvre que Cronenberg considère comme un film très réaliste sur Hollywood :

Lorsque les gens disent à Bruce qu'il s'agit d'une satire, il répond 'non, c'est la réalité. J'ai en ai tenu compte dans ma direction d'acteurs", précise le cinéaste. Je ne voulais pas qu'ils sur-jouent mais qu'ils proposent une interprétation premier degré. De façon générale, je n'aime pas mendier l'émotion du spectateur. Hollywood fait très bien ça. Peut-être que je vais trop loin dans la direction opposée. Mais je préfère paraître froid que d'avoir l'air d'un mendiant."³⁵¹

En refusant l'étiquette de la satire, Cronenberg crée une véritable distance avec le spectateur. La caricature, comme c'était déjà le cas déjà avec les mafieux d'*A History of Violence* et des *Promesses de l'ombre*, n'appartiendrait non plus à la fiction mais au réel que la fiction, dans ce cas précis, chercherait simplement à copier. Cette démesure des milieux décrits par le cinéaste, parfaitement symbolisée par la demeure grandiloquente de Richie dans *A History of Violence*, ne

350 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

351 Serge Grünberg, David Cronenberg, « Dossier de presse de *Maps to the stars* », art.cité .

ferait que mettre en avant le caractère grotesque du monde dans lequel on vit. Même dans un film, en apparence, plus classique comme *Spider*, cette dimension parodique du réel, bien que le terme "réel" soit ici sujet à caution, tient une place prépondérante. Cronenberg joue avec la perception du spectateur qui, bien qu'il épouse le regard du personnage principal, n'aura sans doute pas perçu que c'est la même actrice qui interprète à la fois le personnage de la mère de Dennis et celui d'Yvonne.



La mère de Dennis et Yvonne. Miranda Richardson interprète les deux facettes d'un même personnage (la maman et la putain)

Aux antipodes l'une de l'autre, tant par leur attitude que par leur comportement, ces deux femmes finiront par ne faire plus qu'un, à la toute fin du film, lorsque Dennis découvre, en même temps que les spectateurs, qu'Yvonne n'a jamais existé. Il ne semble d'ailleurs pas anodin que

Miranda Richardson interprète ses deux personnages qui, au final, n'en sont qu'un seul (mais également celui de Madame Wilkinson, la directrice de la pension que Dennis imagine sous les traits d'Yvonne). Dans *L'Empire du soleil* de Steven Spielberg, adaptation du roman autobiographique de J.G Ballard, sortie en 1989, l'actrice incarnait déjà un être hybride résultant, comme a pu le faire remarquer Stephan Kraitsowits, dans *J.G. Ballard. Inventer la réalité*, de la fusion de plusieurs personnages romanesques :

Si Madame Vincent devient Madame Victor c'est parce que le rôle que joue Miranda Richardson fusionne plusieurs personnages du roman à la fois. Madame Victor est à la fois madame Phillips lors du voyage vers Nantao, madame Vincent au camp de Lunghua/ Soochow et monsieur Maxted mourant dans les bras de Jim au stade olympique.³⁵²

Le fait que le film de Spielberg auquel a participé Miranda Richardson soit adapté de Ballard, bien que *L'Empire du soleil* n'est pas grand chose en commun avec *Crash*, peut aussi être vu comme une forme de jeu métacinématographique que seuls quelques spectateurs particulièrement aguerris seraient en mesure de comprendre. Cette dimension réflexive plutôt subtile mais aussi contestable, puisqu'il est tout à fait possible d'imaginer que le choix de Miranda Richardson ait été motivé par autre chose que son rôle dans *L'Empire du soleil*, participe de la complexité d'une œuvre qui contrairement aux idées reçues, suggère bien plus qu'elle ne montre. Cronenberg joue avec l'implicite. Toutes ses références indirectes permettent au cinéaste de contourner les horizons d'attentes de ses spectateurs au point de faire perdre aux genres qu'il convoque une part de leur consistance si ce n'est leur réalité sémantique et structurelle.

-L'art de la suggestion

Cronenberg, au même titre que des cinéastes tels que Brian Yuzna, ou Herschell Gordon

352 Stephan Kraitsowits, *J.G. Ballard. Inventer la réalité, op.cit.*, p. 164.

Lewis, a longtemps été considéré comme un réalisateur de films gores. Or cette réputation semble quelque peu usurpée puisque le cinéaste, loin d'exposer des multitudes de corps ensanglantés ou mutilés, utilise finalement assez peu d'effets sanguinolents. En 2014, à l'occasion d'une exposition itinérante consacrée à son œuvre, le festival néerlandais de Rotterdam a partagé, sur YouTube, un court métrage inédit du cinéaste canadien intitulé *The Nest* (le nid). Dans un plan-séquence de neuf minutes, on retrouve une femme, à demi-nue, s'entretenant avec un chirurgien à qui elle demande de lui enlever un sein, persuadée qu'il contient de nombreux insectes. Le chirurgien, interprété par Cronenberg lui-même, restera hors-champ tout au long du film. Le procédé de la caméra subjective, renforcé par un décor qui évoque davantage un sous-sol clandestin qu'une salle de consultation médicale, crée le malaise tout en donnant aux spectateurs l'impression d'assister aux prémices d'un *snuff movie*. Filmée en légère contre-plongée, la jeune femme interprétée par Evelyne Brochu, actrice canadienne vue dans *Tom à la ferme* de Xavier Dolan, confond son chirurgien avec un psychiatre. Le dialogue qui s'en suit, dont l'absurdité rappelle les échanges verbaux des deux personnages de *Transfer*, laisse imaginer un déferlement d'images sanguinolentes auxquelles Cronenberg, plus sobre que jamais, se refusera pourtant. *The Nest* apparaît, dès lors, comme la version filmique, courte et dénuée d'effets gores de *Consumés*, le premier roman du cinéaste également paru en 2014 :

Dans le sein surpeuplé de Célestine, à présent couvert du lustre liquide de l'excitation, se trouvaient huit espèces d'insectes que je pouvais discerner, toutes par rapport aux sons qu'elles émettaient, sons que généraient dans mon esprit une image des organes produisant ces sons-les stridulations des pattes ou des ailes, les vibrations des timbales.³⁵³

Avec *Consumés*, Cronenberg met en scène ce que son cinéma n'est plus en mesure de représenter. L'horreur organique a atteint ici son point de non retour comme l'atteste la description

353 David Cronenberg, *Consumés*, *op.cit.*, p. 269.

des monstrueux morceaux de corps que les personnages du roman prennent plaisir à manipuler :

Chase, munie du pénis en forme de L d'Hervé, en plongeait la base dans un bocal de verre contenant de la colle blanche. Il avait été peint de façon à ressembler à une espèce de larve- dans un jaune translucide évoquant la chair, avec des striations pareilles à celles provoquées par le tabac qui délimitaient ses segments corporels, et deux ovales dessinés en pointillé sur les zones supérieures des testicules pour représenter les organes chimio-sensoriels présents dans la tête des larves.³⁵⁴

Le pénis larvaire de *Consumés*, bien qu'il puisse évoquer le parasite-phallique de *Frissons*, appartient au domaine de l'irreprésentable. Cronenberg qui, à partir de *Spider*, a progressivement délaissé les représentations anatomiques pour s'intéresser encore davantage à la psyché de ses personnages, utilise le roman comme un nouveau terrain d'exploration de l'horreur corporel. *The Nest*, s'il renvoie à la fois au roman et aux premiers films du cinéaste, préfère laisser libre cours à l'imaginaire du spectateur qui ne verra rien de l'ablation mammaire tant attendue. Le dispositif du film, qui évoque les vidéos taguées #casting et #POV qui pullulent sur les tubes pornographiques, renforce le caractère malaisant d'une vidéo qui joue de son caractère faussement amateur (caméra tremblante, décor dépouillé) pour mieux interroger les nouvelles modalités de la représentation fantasmatique. C'est l'attente qui crée ici le malaise puisque le chirurgien sadique n'apparaîtra jamais à l'écran. En refusant de faire de l'espace glauque et crasseux, dans lequel se déroule l'action, un lieu de tortures et d'abominations, Cronenberg transgresse habilement les codes du *torture porn* extrême de type *Guinea's pig*. *The Nest* n'est donc ni une vidéo pornographique, bien qu'elle en ait l'esthétique, ni un film gore. C'est une œuvre qui, en réutilisant les éléments formels et narratifs de deux genres dont elle finit par totalement s'affranchir, questionne son propre statut. À travers ce court-métrage d'à peine neuf minutes, Cronenberg semble dire adieu aux effusions de

354 *Ibid.*, p. 348.

sang et de tripes qui lui on valu , par le passé, le titre de maître du *Body Horror*. *The Nest* apparaît, dès lors, comme les prémices d'une vidéo gore (et/ou porno) amateur dont la suite aurait été effacée. Ce court-métrage se présente comme un fantôme inachevé, le spectateur étant appelé à imaginer la suite des événements.



The Nest (2014) met en scène un fantôme de *snuff movie* qui n'aboutira pas. La mise en scène dépouillée de ce court-métrage évoque certains *torture porn* extrêmes tels que *Guinea's pig 2*, *Flowers of Flesh and Blood* (1992) de Hideshi Hino.

Plus de trente ans après *Vidéodrome*, Cronenberg continue d'interroger le statut ambigu des images qui nous sont projetées. À une époque où internet diffuse des vidéos pornographiques et gores de plus en plus extrêmes, le propos du cinéaste semble plus que jamais d'actualité. Alors que *Vidéodrome* n'exposait que brièvement, et à travers un écran de télévision, des scènes de tortures pour le moins aseptisées, des films comme la série des *Guinea's pig*, courts-métrages japonais parus entre le milieu des années 80 et le début des années 90, sont si sordides qu'il leur est arrivé d'être pris pour d'authentiques *snuff movies*. Rappelant le scandale autour des prétendus sacrifices humains de *Cannibal Holocaust*, au début des années 80, *Guinea's pig*, qui a récemment connu les honneurs d'un *remake* américain, joue sur l'ambiguïté entre la réalité et la fiction tandis que

Cronenberg préfère, bien souvent, la suggestion à la représentation frontale de l'horreur. Ainsi dans *Vidéodrome*, les seuls corps qui sont mutilés ou vidés de leurs organes appartiennent à des objets inanimés alors que dans *Guinea's pig 2*, *Flowers of Flesh and Blood*, Hideshi Hino met en scène, avec un vrai souci de détail, le démembrement et le dépeçage d'une jeune femme par un psychopathe déguisé en samouraï. Si l'on excepte l'explosion intestinale de la télévision, métaphore du suicide de Max, et la mort de Barry Convex qui, dans une scène hallucinante et hallucinée, se craquèle sans que l'on sache pourquoi, il n'y a pas, dans *Vidéodrome*, de morts violentes. Le sujet sulfureux du film est comme désamorcé par sa propre forme. Les lieux de torture de *Vidéodrome*, sortes de tunnels boueux aux immenses murs d'argile, n'ont d'ailleurs rien de réaliste. Alors que dans les *torture porn* classiques, les mises à mort se déroulent dans des endroits sordides (garages, caves, entrepôts désaffectés) facilement identifiables, dans *Vidéodrome*, la fiction, hors de tout cadre reconnaissable, ne peut se confondre totalement avec le réel. Si Max Renn choisit de croire en la réalité du programme qu'il imagine être un authentique *snuff*, c'est, sans doute, parce que son esprit, contrôlé par le signal vidéodrome, ne réussit plus à faire de distinction entre "réalité" et "virtualité". Avec *Vidéodrome*, Cronenberg imagine une sorte de *snuff* grand public que les chaînes de télévisions, les plus immorales, seraient en mesure de diffuser. Il est possible de considérer le programme vidéodrome comme le précurseur de la *Trash TV* contemporaine qui, si elle n'expose pas des actes de tortures sordides, pousse toujours un peu plus loin les limites du voyeurisme. Cette idée de *snuff* télévisuelle semble également faire écho à certains passages de *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet. Dans ce roman, paru en 1970, le Pape du Nouveau Roman conférait, non sans une certaine ironie, une dimension quasiment cathartique aux programmes télévisés les plus déviants. La torture, le viol et le meurtre, en plus d'être désormais légaux, entraînent, par le biais du tube cathodique, dans les foyers du monde entier :

Troisièmement, il y a les films, dont nous tirons aussi des revenus importants, sans commune mesure avec les investissements en projecteurs à quartz, caméras, pellicule couleur et appareils d'enregistrement sonore. Les télévisions étrangères paient très cher les bonnes mises en scène... Pense un peu que si tu es livrée aux rats, comme le prévoit le jugement, et que la prise de vue est correcte d'un bout à l'autre, avec des cadrages de détails et gros plans expressifs du visage, nous avons un acheteur allemand à deux cent mille dollars !³⁵⁵

Cronenberg partage avec Alain Robbe-Grillet un même goût pour les mises en scènes ostentatoires. Le crime est esthétisée, mis en scène comme une œuvre d'art voire comme une représentation théâtrale. Dans son ouvrage *Les dossiers Sadique-Master, dissection du cinéma underground extrême*, Tinam Bordage, fondateur du festival *Sadique Master* et spécialiste du cinéma gore, compare d'ailleurs, de manière judicieuse, les exécutions théâtralisées de *Vidéodrome* avec les spectacles de gladiateurs de l'Antiquité romaine :

Désormais le meurtre ne se passe plus dans un objet de collection, mais s'exhibe devant les yeux de tous comme pur divertissement. Le spectacle semblable aux mises à mort dans l'arène du Colisée à l'époque antique devient désormais accessible à tous, et se concilie à merveille avec le lavage de cerveau télévisuel.³⁵⁶

À la fin des années soixante-dix, des longs-métrages comme *Hardcore* de Paul Schrader ou *Black Emmanuelle en Amérique* de Joe d'Amato, présentent les *snuff* comme des films clandestins projetés dans l'arrière-boutique d'un *sex-shop* quand ils ne sont pas vendus une fortune à de très riches amateurs. Les courtes-séquences de *snuff movie* de *Black Emmanuelle en Amérique*, filmées en super 8 avec une image particulièrement sale et granuleuse, auraient d'ailleurs inspiré Cronenberg pour *Vidéodrome*. Bien que certaines images projetées à l'intérieur des écrans de

355 Alain Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minit, 1970, p. 154.

356 Tinam Bordage, *Les dossiers Sadique-Master, dissection du cinéma underground extrême*, Paris, Camion noir, 2017, p. 460.

télévision de *Vidéodrome* puissent paraître, du point de vue de la seule représentation criminelle, plutôt réalistes, l'environnement à l'intérieur duquel se déroulent ses innombrables scènes de torture évoque davantage un film de science-fiction qu'un authentique *snuff*. Avec *Vidéodrome*, Cronenberg joue du décalage entre la violence des actes et leur représentation. Au final, la violence est bien plus suggérée que réellement exposée puisque le spectateur ne verra rien des conséquences des actes de tortures qui lui sont présentés comme si les fouets, dépourvus eux-aussi d'une part de leur réalité, ne marquaient pas. L'image n'éclaire plus directement le récit, elle s'y dérobe pour créer une nouvelle forme de narration. Dans *The Artist as Monster : the Cinema of David Cronenberg*, William Beard , comme Serge Grünberg avant lui, rapprochait le cinéma de Cronenberg de celui de Robert Bresson. En effet, les deux cinéastes cherchaient pour reprendre les propos tenus par Jean-Louis Provoyeur, sur l'œuvre de Bresson, dans *Le cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet de sublime*, à vider les images du récit³⁵⁷.

-L'influence de Robert Bresson

Les paroles de William Beard et de Serge Grünberg méritent néanmoins d'être nuancées. Il est, en effet, tout à fait possible que Cronenberg ait intériorisé la référence à Bresson , cinéaste qu'il admirait bien qu'il ne l'ait jamais directement cité comme modèle. C'est à propos de certaines caractéristiques de sa mise en scène, au sein de seulement quelques-uns de ses films, qu'il est d'ailleurs possible d'actualiser cette hypothétique référence. Dans son analyse de *Crash*, William Beard, insiste donc plus particulièrement sur le caractère étrange de certains plans du long-métrage de Cronenberg qui, proches de l'esthétique bressonnienne, refusent de montrer ce qui devrait normalement être montré :

357 Jean-Louis Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 14.

With Bresson there are different points of comparison. What is most immediately striking is the similarity of an entire range of individual shots in *Crash*—a range never before explored by Cronenberg—to the characteristic découpage of Robert Bresson. No filmmaker in history controls the exact content of each shot more fanatically than Bresson. As part of a general strategy of austerity, Bresson practices on the level of shot composition and disposition an almost aggressive refusal to show what would normally be shown, and correspondingly insistence on showing just exactly this aspect of fragment of the scene—a portion whose angle or framing is often so unusual as to seem arbitrary. And it is an approach similar to this that Cronenberg adopts especially in one area of the film: shots of people riding in cars.³⁵⁸

Beard, pour appuyer sa démonstration, évoque ce plan étrange présentant le personnage de James Ballard à l'intérieur d'un taxi :

One first sees this manner not on the sequence of James' accident, but during his ride home from the hospital—indicating that the unconventional nature of this visual syndrome is a consequence of the epiphany of the accident and its alteration of the perceptions of the crash victim. Here the camera braces as almost always in these shots onto the body of the car to present a totally rigid image of the moving vehicle, looks down from above roof-level somewhere just outboard of the passenger side at James riding in the rear seat of a taxi taking him home.³⁵⁹

358 William Beard, *The Artist as Monster: the Cinema of David Cronenberg*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 416.

"Avec Bresson, il existe différents points de comparaisons. Ce qui frappe le plus immédiatement, c'est la similitude avec toute une série de plans individuels dans *Crash*—une gamme que Cronenberg n'avait jamais exploré avant—avec le découpage caractéristique de Bresson. Aucun cinéaste dans l'Histoire ne contrôle le contenu exact de chaque plan comme Bresson. Dans le cadre d'une stratégie générale d'austérité, Bresson pratique, au niveau de la composition et de la disposition du plan, un refus presque agressif de montrer ce qui serait normalement montré, ce qui correspond à une insistance à montrer l'aspect fragmenté de la scène ou le cadrage est souvent si inhabituel qu'il semble arbitraire. Et c'est une approche similaire à celle que Cronenberg adopte en particulier dans l'un des domaines de son film : des plans de personnes qui montent dans des voitures."

359 *Ibid.*, p. 416.

"On voit d'abord cette manière, non pas dans la séquence de l'accident de James, mais lors de son séjour à l'hôpital—cela indique que le caractère non conventionnel de ce syndrome visuel est une conséquence de l'épiphanie de l'accident, ce sont les perceptions de la victime d'un crash automobile qui sont représentées. Dans ces plans, la caméra se calque toujours sur le corps de la voiture pour présenter une image totalement rigide du véhicule en mouvement. Elle observe du haut de la voiture, juste à l'extérieur, du côté du passager, à côté de James, sur le siège arrière d'un véhicule alors que le taxi le ramène chez lui."

L'utilisation de la plongée écrase littéralement le personnage tout en donnant l'impression, aux spectateurs, que la voiture n'avance pas. De plus, il est possible de voir, à travers les vitres du taxi, l'image d'autres véhicules qui le dépassent. À ce plan étrange, que Beard analyse comme la représentation visuelle d'une altération de la perception, vient se substituer un plan grand ensemble, toujours en plongée, sur l'autoroute de Toronto et ses innombrables véhicules. Si le spectateur aura compris, en voyant, par la suite, Ballard, en haut de son balcon, regarder l'autoroute avec ses jumelles, que ce deuxième plan épouse le point de vue du personnage, il pourra également créer, lui-même, à partir de ces différentes images, son propre récit. Cronenberg applique donc ici l'un des préceptes du cinématographe bressonnien : le refus de filmer le récit. Or, comme a pu le démontrer Jean-Louis Provoyeur, dans *Le cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet de sublime*, cette séparation du narratif et du filmique, ou dénarrativisation, ne touche pas seulement l'image :

Le procès de dénarrativisation ne s'arrête cependant à l'image et l'acteur subit un traitement analogue. Ce que Bresson exige de ses "modèles" (visages inexpressifs, "voix blanches", gestes contrôlés et réduits au minimum, ramenés à une « mécanique » et détachés de l'action, interdiction de *jouer*, d'être acteur, de transposer à l'écran les mauvaises habitudes du théâtre) vise en fait à vider le corps de l'acteur de tout contenu narratif : le modèle bressonnien est un *corps dénarrativisé*.³⁶⁰

360 Jean-Louis Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet sublime*, op.cit., p. 14.



Jeu sur la perception dans *Crash*. Ballard (James Spader) filmé en légère plongée comme s'il était, lui aussi, à l'image de l'autoroute qu'il observe du haut de son balcon, un objet exposé au regard d'autrui.

Les personnages de *Crash* sont aussi des corps dénarrativisés, ils n'ont pas d'histoire et n'expriment pas leurs émotions. L'exploration de leurs désirs sexuels ne fait pas non plus l'objet d'un quelconque discours théorique. Les êtres, totalement détachés de leurs actes, apparaissent comme de véritables automates. Alors que les personnages de *Crash* sont quasiment dénués d'humanité, les héros de *Faux-Semblants* et de *M. Butterfly*, expriment, au contraire, ce que Andrei Tarkovski, dans son essai *Le Temps scellé*, nomme à propos du cinéma de Bresson, la vérité profonde du comportement humain dans les circonstances définies par le réalisateur :

Pour prendre un autre exemple, il me semble que les acteurs de Bresson n'auront jamais cet air démodé, tout comme ses films d'ailleurs. Ils n'ont rien d'élaboré, rien de spectaculaire, mais n'expriment que la vérité profonde du comportement humain dans les circonstances définies par le réalisateur. Ils n'interprètent pas des personnages, mais vivent sous nos yeux leur propre intense vie intérieure. Rappelez-vous *Mouchette* ! Peut-on dire un instant que l'interprète principale paraît se soucier de savoir si le spectateur perçoit bien toute la « profondeur » des événements qu'elle est en train de vivre ? Est-ce qu'elle « montre » aux spectateurs à quel point elle va « mal » ? Au contraire, elle ne semble même pas se douter que sa vie intérieure puisse devenir

objet d'observation, matière à témoignage. Elle existe, elle vit, absorbée et concentrée dans son univers clos.³⁶¹

L'héroïne de *Mouchette* est une adolescente mal aimée dont le père est alcoolique et la mère mourante. Victime d'un viol, elle finira, abandonnée de tous, par se suicider. La dernière scène de *Mouchette*, présentant le personnage éponyme, enroulé dans une robe de mariée, se jeter dans l'étang ne fait l'objet d'aucune dramatisation. Malgré la symbolique de la robe devenue linceul, Bresson ne montre rien de la mort de Mouchette. Le bruit de son corps, en train de couler, suivi d'un plan sur des ronds se dessinant sur la surface de l'eau confère à la scène un caractère étrangement apaisant, laissant entendre, par là même, que la mort n'est non pas une finalité mais un commencement. Bresson a nettement appuyé cette interprétation en rappelant que, dans le roman de Bernanos, cette idée de résurrection était aussi présente. Dans son ouvrage *Les écarts du cinéma*, Jacques Rancière a également utilisé l'exemple de *Mouchette* pour démontrer que la littérature a, elle-même, inventé une certaine forme de cinématographisme :

Le temps institué par la révolution littéraire est un temps séquentialisé, divisé en blocs de présents ramassés sur eux-mêmes qu'on pourrait par anticipation nommer des plans-séquences. Ce cinématographisme littéraire est particulièrement sensible dans *Nouvelle histoire de Mouchette*. C'est l'histoire d'une adolescente méprisée et sauvage, fille d'un père alcoolique et d'une mère poitrinaire, et qui se suicidera après avoir été violée par un braconnier et avoir vu mourir sa mère. Le récit de Bernanos est exemplairement séquentiel, non seulement parce qu'il est fait de courts chapitres mais aussi par les ruptures qu'il introduit entre eux. J'en prends pour exemple le passage du récit du viol à l'épisode suivant. Le premier s'achève ainsi : « Les dernières braises croulaient dans la cendre. Il n'y eut plus rien de vivant au fond de l'ombre que le souffle précipité du bel Arsène. » De là le chapitre suivant saute sans raccord à un autre plan-séquence qui commence ainsi : « Elle s'est roulée dans une touffe de genêts où elle ne tient guère plus de place qu'un lièvre. »³⁶²

361 Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé* (1986), Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 216.

362 Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma, op.cit.*, p. 50-51.

En plus de ce recours à un temps séquentialisé, le roman, comme le cinéma, utilise aussi énormément l'ellipse. Ainsi, dans *Mouchette*, la mort de la jeune fille succède à son viol comme si rien ne pouvait s'intercaler entre ces deux actes terribles. La sensation prime, chez Bernanos comme chez Bresson, sur la représentation. Cronenberg, comme Bresson, utilise aussi l'ellipse quand il met en scène la mort de certains de ses personnages. Dans *Faux-Semblants*, nous ne verrons ainsi pas Beverly disséquer son frère au scalpel. À un gros plan sur le visage de Beverly dont le bras, hors-champ, plonge littéralement dans le corps de son frère, vient succéder l'image d'un drap blanc recouvrant un corps. Alors que le spectateur pense qu'il s'agit de la dépouille d'Elliot, le drap se soulève laissant apparaître le visage de Beverly qui s'était assoupi. Le faux linceul de Beverly fait écho à celui de Mouchette chez Bresson.



Dans *Mouchette* (1967) comme, plus de vingt ans après, dans *Faux-Semblants*, la mort fait l'objet d'une ellipse. La jeune fille disparaît. La robe de mariée est, quant à elle, devenue linceul.

Faux-Semblants, *M. Butterfly* et *Spider* sont les trois films du cinéaste qui ont le plus de points communs avec l'œuvre de Bresson. On y retrouve des espaces vides et délabrés ainsi que des personnages qui, à l'image de la jeune Mouchette, sont littéralement absorbés et concentrés dans

leurs univers clos. Dans *M. Butterfly*, Gallimard, après avoir appris la vérité sur la véritable identité de son amante, n'exprimera aucune émotion, préférant, dans un grotesque pastiche du célèbre opéra de Puccini, se donner la mort en public. Cronenberg, comme l'a judicieusement fait remarquer le critique Vincent Rémy, observe le délire de Gallimard de l'extérieur. Il ne sait rien des mouvements qui l'animent, ignore s'il est ou non conscient d'avoir été dupé. Dans *Spider*, Dennis ignore, jusqu'à la fin du film, qu'il est l'assassin de sa mère. Le personnage, qui semble souffrir de graves troubles autistiques, est mono-expressif. Il ne s'exprime quasiment pas et évolue dans un environnement complètement délabré qui ne fait, comme on a pu le voir précédemment, que métaphoriser son état psychique. Dennis, comme certains personnages bressonien, circule dans des décors épurés à la matérialité brute. Ce dépouillement des surfaces est l'une des caractéristiques principales du cinématographe de Bresson pour qui l'aplatissement de l'image permettait une meilleure communication des sensations et des émotions. Les quartiers londoniens déserts, la sombre pension de Madame Wilkinson ou encore l'usine à gaz apparaissent comme des zones d'enfermement semblables à la prison d'*Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson. Si le prisonnier du long-métrage de Bresson quitte un lieu réel (la prison), celui de Cronenberg s'évade, avant tout, d'un lieu mental bien que sa découverte le poussera également, à la fin du film, à partir de la ville. Pour Serge Grünberg, c'est le lyrisme calme de *Spider* qui fait, avant tout, songer à Bresson³⁶³. Si le terme lyrisme désigne l'expression exaltée de sentiments, l'adjectif calme vient en diminuer la portée.

L'expression lyrisme calme, volontairement oxymorique, met en avant le caractère froid d'un film qui, à l'image des œuvres de Bresson, évoquées par Jean-Louis Provoyeur, dans *Le cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet de sublime*, traite pourtant de sujets forts propices à toutes sortes de débordements passionnels. Si Bresson convoquait les univers tourmentés de Tolstoï, Dostoïevski et de Bernanos, avec leurs héros désespérés, poussés au meurtre ou au suicide,

363 Serge Grünberg, David Cronenberg, « Spider, c'est moi », dans *Les Cahiers du cinéma*, n°568.

Cronenberg, en adaptant le roman de Patrick McGrath, met en scène un véritable récit mythologique. Les thématiques du matricide et de la tentation incestueuse évoquent fortement la tragédie antique alors que la figure castratrice de la marâtre renvoie, comme on a pu le voir précédemment, au genre du conte. Les troubles mentaux de Dennis, bien qu'ils ne soient, à aucun moment, explicités, sont un véritable barrage à l'expression de ses sentiments. C'est dans cette distance que Cronenberg rejoint Bresson. Dans *Spider*, la tragédie est intériorisée. Il n'y a ni larmes, ni colère. Le drame, pour reprendre les propos tenus par Paul Young, dans *Le cinéma expérimental*, à propos des films de Bresson, est réduit à sa plus simple expression³⁶⁴. *Spider* se construit sur des vides et des absences. La parole s'amenuit tandis que l'espace, totalement clos, vient signifier l'enfermement intérieur du personnage. Au final, c'est l'image, seule, qui fait sens. Lorsque Cronenberg filme, assez longuement, l'usine à gaz, qui se trouve en face de la pension de Madame Wilkinson, il ne donne pas seulement au spectateur un indice sur la résolution de l'intrigue. Il suspend son récit pour créer un nouvel espace qui n'est plus directement lié à l'action principale. Cet espace devenu, en un court instant, a-narratif fait écho aux lieux vides que l'on trouve dans l'œuvre de Bresson et qui, pour reprendre les propos tenus par Jean-Louis Provoyeur, suspendent à la fois le récit et son sens³⁶⁵. L'un des traits stylistiques qui caractérise le cinéma bressonien consiste à commencer et/ou terminer un plan avec un champ vide à l'intérieur duquel entre, après quelques secondes, un personnage ou qui reste vide quelques secondes après sa sortie du champ. Les rues du *Journal d'un curé de campagne*, tout comme la cage d'escaliers des *Quatre nuits d'un rêveur*, apparaissent comme des pages blanches sur lesquelles pourraient, peut-être, s'écrire une nouvelle histoire. Dans *Spider*, l'usine à gaz, qui donnera sens à la quête de Dennis, apporte un caractère particulièrement anxiogène au film. S'il est possible de faire un lien, d'ordre métaphorique, entre

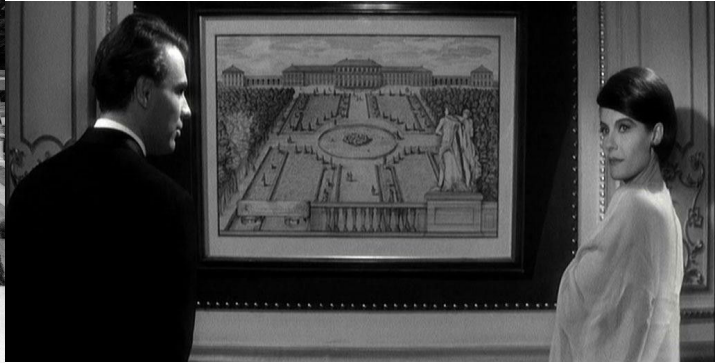
364 Paul Young, *Le cinéma expérimental*, Paris, Taschen, 2009, p. 102.

365 Jean-Louis Prevoyeur, *Le Cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet de sublime*, *op.cit.*,

l'étouffement, à la fois psychique et physique d'un personnage d'ailleurs recouvert par de nombreuses couches de vêtements, il est aussi possible d'y voir la manifestation d'une œuvre qui a fini par s'affranchir de son auteur pour finalement se raconter d'elle-même.

-Une œuvre impossible

Avec des films comme *Le Festin Nu*, *Crash* ou encore *Existenz*, Cronenberg a progressivement délaissé le récit pour perdre le spectateur dans les méandres de véritables labyrinthes mentaux. Le sculptural semble, dès lors, primer sur le diégétique. Les mêmes motifs se répètent inlassablement tandis que la narration mise en place ne cesse de s'élider. Les notions de début et de fin deviennent peu à peu caduques, le figement de la structure narrative annulant toute idée de déplacement. Ainsi, les personnages du *Festin Nu* et d'*Existenz* sont enfermés à l'intérieur d'univers aussi clos que l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Dans le film de Resnais, scénarisé par le Nouveau Romancier Alain Robbe-Grillet, l'hôtel de Marienbad est présenté comme un lieu à l'intérieur duquel on reste enfermé même après en être sorti. La femme et l'homme anonymes de *L'Année dernière à Marienbad* n'ont ni passé ni futur, on ignore s'ils se connaissent et s'ils sont déjà venus à Marienbad. Leurs points de vue divergents se confrontent, tout au long du film, pour finir par s'annihiler. Il ne reste, au final, que la voix du narrateur qui décrit encore et toujours l'hôtel avec un souci de détails qui confine à l'obsession. Les personnages de *L'Année dernière à Marienbad*, dépourvus de réelles identités, sont présentés comme des âmes errantes.



Dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961), les personnages interprétés par Delphine Seyrig et Giorgio Albertazzi, bien qu'ils se trouvent dans un même espace, évoluent dans des sphères spatio-temporelles différentes. Si l'homme est persuadé d'avoir vécu, il y a un an, une liaison avec la jeune femme, celle-ci nie les faits et dit ne pas le connaître. Le monde de Marienbad, bien qu'il ne fasse pas partie d'un jeu vidéo comme celui d'*Existenz*, semble façonné par la seule subjectivité des êtres qui l'habitent et s'y affrontent.

Les héros d'*Existenz* ont aussi des problèmes d'identité puisqu'ils changent de nom selon le jeu ou la réalité dans laquelle ils se trouvent. Si le spectateur aura longuement suivi les aventures d'Allegra Geller et de Ted Pikul, il sera dans l'incapacité de connaître la véritable identité des personnages interprétés par Jude Law et Jennifer Jason Leigh. *Existenz* est, au même titre, que le film d'Alain Resnais, une fiction qui interroge son propre statut de fiction. C'est une œuvre autotélique et autoréflexive qui ne cesse de nous parler de son propre artifice. La thématique des mondes virtuels ne vient que surligner l'idée que le cinéma est, par essence même, totalement factice. En mettant en scène une véritable fabrique du faux, Cronenberg ne transgresse pas seulement l'idée d'illusion réaliste, il en appelle aussi à la disparition du spectateur qui, dans l'incapacité de suivre une histoire, doit accepter l'idée de se laisser guider par ce qu'il voit à l'écran sans chercher à réfléchir à la cohérence des faits qui lui sont présentés. Cronenberg rejoint ainsi les préoccupations d'auteurs tels qu'Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard ou encore Raoul Ruiz qui,

comme a pu le faire remarquer Francis Vanoye, dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, ne cherchent pas l'identification du spectateur aux personnages :

[...] le non personnage s'atomise, s'abîme dans la structure du film et de l'histoire. On ne peut même plus formuler d'hypothèses à son endroit, éprouver quelque sentiment que ce soit : on assiste simplement au jeu de ses apparitions, disparitions et métamorphoses. *L'Année dernière à Marienbad* et les films de Robbe-Grillet qui suivirent (*L'Homme qui ment*) sont des exemples, ainsi que certains Godard (*Alphaville*, *Soigne ta droite*), Ruiz (*Les Trois couronnes du matelot*) ou Greenaway (*Drowning by Numbers*).³⁶⁶

Si la plupart des personnages cronenbergiens, que l'on songe à Seth Brundle dans *La Mouche*, à Max Renn dans *Vidéodrome* ou encore à Tom Stall dans *A History of Violence*, sont parfaitement incarnés, d'autres, tels que les télépathes de *Stereo* ou les héros de *Crash* et de *Cosmopolis*, apparaissent comme des entités abstraites, dépourvues de sentiments ou de véritables personnalités. Leur caractère monolithique et leur absence de psychologie en font de véritables abstractions. Le personnage n'est plus déterminé par l'auteur. Privé de passé et de futur, il se confond avec les objets qui finissent par emplir l'espace. Dans *Crash*, le corps, avec ses prothèses métalliques, ses scarifications et autres tatouages rituels, devient le centre de la représentation. À l'image des voitures qui ne cessent, tout au long du film, d'être détériorées, le personnage est un corps performé. Son humanité s'amenuise au profit d'une métamorphose qui touche l'ensemble de sa corporalité. Les cicatrices et le tatouage de Vaughan, l'appareil orthopédique sophistiqué de Gabrielle ou encore la canne d'Helen Remington ne sont pas de simples accessoires. Ce sont des objets qui transforment les êtres en "objets". Cette question de la réification des êtres, propre, comme on a pu le voir précédemment, au genre de la pornographie, n'empêche pas le film d'être, pour reprendre les propos tenus par Bernardo Bertolucci dans *Mon observation magnifique- écrits*,

366 Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 54-55.

souvenirs, interventions 1962-2010, particulièrement sérieux :

J'espère que ce sera le premier d'une longue série de « contes moraux ». Le film est totalement pornographique : il n'y a pas d'histoire et les personnages y sont définis par leur sexualité, pas par leur psychologie. Pourtant, il est tourné d'une façon extraordinairement sérieuse, grave, solennelle.³⁶⁷

En employant le terme de « contes moraux », l'auteur du *Dernier tango à Paris* confère à l'œuvre cronenbergienne une dimension morale qui peut paraître, au premier abord, assez surprenante. En effet, en refusant de condamner ses personnages, le réalisateur de *Crash* semble ne porter aucun jugement sur les déviances sexuelles qu'il expose. Cette froideur, tant stylistique que narrative, peut néanmoins être considérée comme un artifice servant à mettre en relief le caractère proprement monstrueux de certains comportements humains. Le rejet d'une majorité du public exprime parfaitement cette ambiguïté. Dans ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg était d'ailleurs revenu sur les violentes attaques subies par son film :

Je pourrais allumer le téléviseur et nous verrions des choses bien pires chaque soir, sans même avoir besoin de se brancher sur une chaîne porno. C'est donc assez étrange. Mais je prends aussi tout cela comme un compliment, car le ton du film attire les gens, et les met dans un état d'esprit où ils peuvent recevoir le message que véhicule le film qui est davantage en rapport avec le sexe et la mort qu'avec la violence ; il se meut dans la dimension physique de notre existence, ce qui met le spectateur dans une situation d'insécurité où il se sent menacé. Je crois que c'est une preuve que le film fonctionne. Et même s'il n'y a pas une seule image de ce film qui soit proprement obscène ou pornographique, il n'en garde pas moins sa puissance.³⁶⁸

Cronenberg, qui a fait sienne l'œuvre de Ballard, cherche à comprendre les réactions du public vis-à-vis de son film. Si *Crash* n'est ni pornographique ni ultra-violent, il distille un malaise du, à la fois, à son sujet et au traitement qui en fait. Le détachement et la froideur des personnages

367 Bernardo Bertolucci, *Mon observation magnifique- écrits, souvenirs, interventions 1962-2010*, Paris, Seuil, 2014, p. 146.

368 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 156.

ainsi que le refus de toute forme de psychologisme créent une véritable distance avec le spectateur. Cette distance est aussi une métaphore du rapport qui lie le cinéaste au texte originel. Dans l'impossibilité de s'approprier totalement l'œuvre d'un autre, Cronenberg démontre également que toute création échappe en partie à son auteur. L'exemple de *Crash* est, en cela, la parfaite illustration des propos de Daniel Sibony qui, dans son ouvrage *Fantasmes d'artiste*, interrogeait le caractère parthénogénétique de l'œuvre d'art qui, en s'affranchissant de son créateur, finit par se raconter d'elle-même :

L'œuvre échappe à son créateur. (Même dans la vieille Bible, l'Homme échappe au créateur, se retourne contre lui et celui-ci se débat comme il peut ; l'homme aussi.) Un créateur ne possède pas son œuvre ; il peut même avoir à s'en dessaisir, à en faire le deuil, intégrant ce désaisissement au cœur même de sa création, avec laquelle il entretient une relation de *coupure-lien*. Entre-temps, il court après son style, avec l'espoir, en route, d'avoir de bons coups du hasard, des accidents qui tournent bien, des signes « miraculeux ». Il est surpris de tout ce qu'il n'a pas vu et qui vient le « visiter ». ³⁶⁹

Contrairement au roman et à la peinture, l'objet cinématographique possède une dimension collective qui complexifie encore son processus de création. Les nombreuses subjectivités qui travaillent sur un film (réalisateur, scénariste, monteur, acteurs etc.) se mêlent ou s'affrontent pour créer une œuvre qu'il sera, parfois, difficile d'attribuer au seul metteur en scène. Cette idée d'une unité impossible est le sujet d'*Existenz* puisque la création d'Allegra subit, tout au long du film, de multiples modifications au point de ne plus du tout lui appartenir. Le fait que la console de jeu soit organique et puisse, de ce fait, ressentir des émotions, peut être perçu comme une forme de métamorphose suprême de la création en être vivant. *Existenz* est un film sur une création qui est aussi créature. Cette confusion permanente entre le dedans et le dehors (le réel et le virtuel se

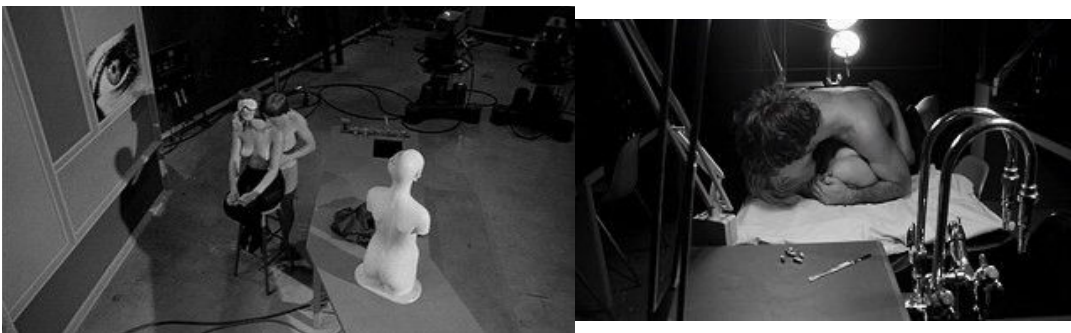
369 Daniel Sibony, *Fantasmes d'artiste*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 217.

confondant au même titre que l'esprit et la matière) est renforcée par des décors et une esthétique totalement figés. Alors que dans un film de science-fiction lambda, il est facile de différencier le réel du virtuel, dans *Existenz*, tous les lieux se ressemblent. Il ne s'agit plus, comme a pu le dire Bernard Andrieu, dans *La Nouvelle philosophie du corps*, de distinguer le virtuel incorporé dans notre chair de l'actuel incarné du texte puisque l'homme est désormais acteur de ses états mentaux³⁷⁰. L'utilisation, à plusieurs reprises au cours du film, d'une lumière bleutée qui, comme on a pu le voir précédemment, évoque le rêve et l'inconscient contribue à déréaliser tout ce qui peut être représenté à l'écran. Nous ne sommes pas, comme dans *Spider*, plongés à l'intérieur de l'esprit d'un seul personnage. Dans *Existenz*, le jeu est un véritable démiurge qui manipule les hommes qui sont sous son contrôle. Progressivement délestés de toute identité, puisqu'ils ne sont ni Allegra ni Pikul, les personnages d'*Existenz* se retrouvent prisonniers de l'espace. Alors que dans *L'Ange exterminateur* de Luis Buñuel, l'espace clos se réduisait au salon d'une riche demeure bourgeoise, chez Cronenberg, l'enfermement n'est pas réductible à un seul lieu. L'espace est non-borné mais pourtant fermé comme s'il ne pouvait y avoir de dehors au-delà de l'œuvre elle-même. *Existenz*, comme on a pu s'en rendre compte, n'est cependant pas le premier film de Cronenberg à interroger la notion de réalité cinématographique. Ainsi, il n'y avait déjà pas de réel objectif, d'un point de vue diégétique, dans *Le Festin Nu* puisque la subjectivité du personnage principal était au centre de la représentation. Les images surréalistes (créatures insectes, machines hypersexuées) ne pouvaient donc être autre chose que les manifestations psychiques d'un esprit malade. Dans *Existenz*, la notion de subjectivité est annihilée puisque tous les protagonistes de l'œuvre deviennent spectateurs du jeu. Dans ses premiers films *Stereo* et *Crimes of the future*, Cronenberg, sous l'influence des chefs de fil du cinéma *underground* new yorkais, exposait des comportements étranges sans jamais essayer de les expliciter. Dans *Stereo*, les discours scientifiques cherchant, à

370 Bernard Andrieu, *La Nouvelle philosophie du corps*, Toulouse, Erès, 2002, p. 36,

première vue, à expliquer le comportement des télépathes, sont totalement incompréhensibles. Ce verbiage incessant, tout en voix *off*, met à distance le caractère scientifique de la représentation. La présence de caméras et d'écrans de moniteurs qui retransmettent, à plusieurs reprises, au cours du film, les images que les spectateurs viennent de voir, donnent l'impression d'assister, par intermittences, à la création et au montage du film. Bien que Cronenberg n'aille pas aussi loin que Dziga Vertov qui, en 1929, dans *L'Homme à la caméra*, mettait en scène le montage et la diffusion de son propre long-métrage, il expose ici le caractère artificiel de toute création cinématographique. Si le cinéma n'est pas, comme on a pu le voir précédemment, l'objet d'une seule subjectivité, il a cependant fini par devenir, comme a pu le démontrer Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement*, la pure vision d'un œil non-humain :

Mais le cinéma n'est pas seulement la caméra, c'est le montage. Et si le montage est sans doute une construction du point de vue de l'œil humain, il cesse d'en être une d'une point de vue d'un autre œil, il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses.³⁷¹



Dans *Stereo*, l'omniprésence des caméras, l'utilisation de lumières (image n°2) , qui évoquent un plateau de tournage, permettent à Cronenberg de mettre en abyme le processus même de la création cinématographique.

Le montage est le ciment du film, ce qui lui donne ou non sa cohérence et son sens. Il est, pour reprendre les propos tenus par Vincent Amiel, dans *Esthétique du montage*, cette composante

371 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op.cit.*, p. 156.

du cinéma qui peut rendre compte à la fois de sa nature artificielle et de ses capacités d'évidence³⁷². Alors que certains films de Cronenberg restent très classiques, tant au niveau de leur forme que de leur structure narrative, d'autres comme *Stereo*, *Crimes of the future*, *Le Festin Nu*, *Crash* ou encore *Cosmopolis* s'apparentent à un assemblage de saynètes sans véritable liens les unes avec les autres, à une sorte de collage surréaliste. Dans une entretien pour l'ouvrage *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, le cinéaste était notamment revenu sur le caractère volontairement non-rationnel de son cinéma :

Dès le départ, j'ai essayé d'éviter l'aspect rationnel : la réalisation cinématographique est un art instinctif, peu importe la rationalité ou les explications qu'avancent ceux qui y œuvrent. Le créateur travaille toujours énormément d'instinct.³⁷³

Cette idée de non-rationalité touche, à la fois, les thèmes et la structure des films de Cronenberg. Dans *Cosmopolis*, les multiples séquences de discussions à l'intérieur de la limousine d'Eric Packer pourraient permuter sans que cela change le propos du film. Si la fin du long-métrage, à travers la mise à mort attendu du personnage principal, apparaît comme un retour à une forme de narration plus classique, le reste de l'œuvre, très fidèle au texte de Don DeLillo, est purement itérative. Figé et répétitif, à l'image de *Crash* avec ses successions d'accidents de voiture et de coïts brutaux, *Cosmopolis* peut être considéré comme le pendant contemporain des œuvres de jeunesse du cinéaste. Comme dans *Stereo* et *Crimes of the future*, la parole y est absconse et le temps sclérosé. Ce principe de non-rationalité, cher à Cronenberg et propre aux surréalistes, donne aussi une place prépondérante à l'inconscient. Le cinéma cronenbergien, détaché, dans une certaine mesure, du contrôle de la raison, transgresse donc, à la fois, l'idée de représentation réaliste mais aussi celle, plus stricte encore, de représentation cinématographique. Néanmoins, ce goût pour

372 Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2014.

373 David Cronenberg, « Entretiens », dans *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, art.cité., p. 27.

l'expérimental et l'aléatoire n'a rien de foncièrement novateur. C'est dans sa manière de mêler les références cinéphiliques les plus exigeantes à des structures narratives beaucoup plus conventionnelles que le cinéaste fait preuve d'une réelle originalité. Or cette jonction de l'expérimental et du grand public, sur laquelle nous reviendrons plus en détails au cours de notre dernière grande partie, exprime, avant tout, un fantasme d'hybridation totale de la matière filmique.

IV Transgresser le cinéma

1-Le goût de l'expérimentation

1-1 La création d'un nouvel espace cinématographique

-Le modèle underground

Le cinéma expérimental, comme a pu le définir Barbara Turkiër, dans son article « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », est une catégorie esthétique extensible souvent associée à des œuvres limites qui transgressent elles-mêmes la logique de la séparation des genres³⁷⁴. De ce fait, le qualificatif "expérimental" sert autant à désigner le cinéma d'avant-garde français des années 20 que le cinéma surréaliste, l'*underground* américain ou encore les installations vidéos. Si le Surréalisme a énormément inspiré Cronenberg, que l'on songe aux créatures insectoïdes du *Festín Nu* et d'*Existenz*, qui renvoient aux premiers courts-métrages de Buñuel, ancien entomologiste de formation devenu cinéaste, ou encore aux corps hybrides de *La Mouche* et de *Crash*, sa principale influence reste néanmoins le cinéma *underground* des années soixante. Ce sont des auteurs tels que Ed Emschwiller, Jonas Mekas ou encore Kenneth Anger qui ont donné envie à Cronenberg de faire du cinéma. Pour Dominique Noguez, auteur d'*Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain*, la but premier de ces nouveaux cinéastes était de contester la norme, de

³⁷⁴ Barbara Turkiër, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », dans *Tracés*, 9/2005, (<https://traces.revues.org/171>).

transgresser les codes sclérosés du cinéma hollywoodien tout en en proposant une véritable alternative :

[...] les cinéastes « underground » sont « radicaux » en reprenant les choses à neuf et en construisant, hors du *système*, une « esthétique de l'autonomie "fondée sur" l'intégrité formelle ». Maintenant, du discours tenu sur ces œuvres, il y a peu à dire : il n'est pratiquement jamais politique, ou dans un sens très large- plus éthique que politique. C'est, on l'a vu, le ton de Mekas, appelant de ses vœux « un Homme nouveau » sans entrer jamais dans des considérations politiques précises. Reste la question des effets politiques immédiats de ces films : ils se ramènent pour l'essentiel à ces réactions de censure policière (pour des raisons, là encore, plus morales- de « mœurs »- que strictement politiques) et ils ne sont donc jamais tant le fait des cinéastes eux-mêmes que des autorités. Autrement dit, si l'on peut penser, comme Berletto, que le cinéma « underground » est « contre le système », c'est, comme notre première partie l'a montré, à condition, pour l'essentiel, d'entendre le « système du cinéma commercial » et de préciser que c'est plutôt le système qui a été, en partie, « contre lui ».³⁷⁵

Avec ses premiers longs-métrages, Cronenberg a choisi de traiter de sujets propres au genre de la science-fiction sous un angle résolument expérimental. Si *Stereo* et *Crimes of the future* possèdent une trame narrative, celle-ci ne cesse d'être remise en question. Trahi par un flots d'images obscures qu'il est souvent difficile de mettre en relation avec la voix du narrateur, le scénario ne cesse de se vider de sa substance pour, au final, ne plus rien raconter de concret. Les plans étranges et les paroles insensées de la voix *off* finissent même par s'opposer donnant l'impression aux spectateurs d'assister à deux histoires différentes. Dans *Crimes of the future*, le récit autour de l'institut pour la peau d'Antoine Rouge, conté par Adrian Tripod, est parasité par des images qui, si elles peuvent être reliées directement aux paroles du personnage, n'en demeurent pas moins nébuleuses. Au début du film, un jeune homme, au look de hippie, assis dans l'herbe avec deux autres hommes, joue avec une étrange paire de jumelles. On retrouve ensuite ce même

375 Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain*, op.cit.,p. 230.

personnage, seul, en train de frapper l'eau d'un bassin rempli de poissons avec un maillet. Même si l'on peut comprendre, à travers la narration d'Adrian Tripod, que nous sommes dans un centre médical, le comportement du jeune homme reste inexplicable. L'institut pour la peau, évoquée par la voix *off*, ressemble à un asile psychiatrique, les personnages ayant tous, de par leurs tenues et leurs comportements, un aspect pour le moins inquiétant. Les angles de prise de vue renforcent encore cette impression de malaise. Filmé en contre-plongée, souvent surcadré par des portes ou des fenêtres, Adrian Tripod apparaît comme un être surpuissant. Or cette impression n'est qu'un leurre. Bien que directeur du centre d'Antoine Rouge, le jeune homme est dans l'incapacité de contrôler le comportement violent de son personnel. Les deux infirmiers, évoqués en voix *off*, et que le spectateur aura rapidement identifiés, à cause de leurs blouses blanches, se substituent donc à cette figure faussement dictatoriale pour représenter, à travers une courte-scène au cours de laquelle ils poursuivent l'un de leurs jeunes patients, une véritable menace. Cronenberg déplace le sens des mots et des images. La manière de filmer Adrian Tripod vient contredire le discours du personnage. Ces effets de décalage complexifient davantage une intrigue que le spectateur aura, par ailleurs, du mal à comprendre. L'invocation de l'histoire génétique du pied, qui serait, selon Tripod, un moyen pour les patients de l'institut d'inverser le processus de rechute psychique, donne lieu à de curieuses scènes fétichistes au cours desquelles deux hommes secouent et dénudent leurs pieds. Le discours pseudo-scientifique incompréhensible permet à Cronenberg de mettre en scène, sans jamais l'expliciter, certains types de fantasmes sexuels. Cette scène fera écho, quelques minutes plus tard, dans le film, à un passage au cours duquel Adrian enlèvera la chaussure d'un jeune homme qui ressemble étrangement à Joe Dallessandro, le héros de la trilogie *underground gay* de Paul Morrissey et Andy Warhol. Adrian appuiera le pied dénudé du patient sur son visage comme s'il entrait en correspondance avec lui. Bien que la scène reste totalement muette et, de ce fait,

difficilement intelligible, on trouve déjà ici l'une des thématiques majeures de l'œuvre cronenbergienne. Cette idée de rapports sensuels entre le corps et l'esprit était déjà présente dans *Stereo*, les cobayes du centre pour télépathes, sous l'influence de violentes manipulations psychologiques, étant également amenés à expérimenter les limites de leurs corps. Dans ces deux films, les thématiques conventionnelles de la science-fiction (l'épidémie, les mutants, les expérimentations scientifiques) sont dépouillées de leur sens premier pour figurer un puissant désir de renouveau des formes cinématographiques mises en places. Les premiers films et courts-métrages de Cronenberg étaient anti-commerciaux. À la fois réalisateur, opérateur, monteur, scénariste et producteur, le jeune cinéaste, doté de peu de moyens, faisait essentiellement tourner ses amis. Or, au début des années 70, l'industrie cinématographique était quasiment inexistante à Toronto, l'*underground* répondait donc, pour reprendre les propos tenus par Cronenberg, lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, à un désir de création purement mécanique :

J'ai grandi sans jamais penser que j'entrerais dans le monde du cinéma. Comme j'étais en même temps un fan d'autos et de sports mécaniques, j'ai toujours cru qu'il en allait des voitures comme du cinéma : au Canada, les voitures venaient toujours d'autre part, même celles d'ici étaient des américaines que l'on fabriquait sur des chaînes d'assemblage. C'était très différent de ce qui se passait, disons, en Angleterre où les gens construisaient leurs propres voitures : ils décidaient de faire une voiture. Ici, ça n'existait pas et il en allait de même pour le cinéma. Il n'y avait pas d'industrie locale et les films venaient de l'étranger : d'Hollywood ou de l'Europe. Mais les films *underground*, ça c'était à notre portée. On pouvait envisager de trouver une caméra, de la pellicule, de charger la caméra et de nettoyer les optiques. J'ai eu tout de suite une approche très physique du cinéma car mon père était très bricoleur et j'avais hérité de ses dons, ce qui fait que je suis très à l'aise avec tout ce qui est mécanique. Et pour me mettre à comprendre la réalisation sous son aspect physique, c'est la biologie du cinéma qui m'a paru importante, sa zoologie. Je me suis donc mis à lire *L'American Cinematographer* où l'on n'abordait guère l'esthétique du cinéma, mais ses aspects mécaniques- jusqu'à un certain point, on y traitait de

l'esthétique de la lumière, mais on y parlait surtout de mécanique.³⁷⁶

Cronenberg utilise l'analogie avec la mécanique mais aussi la biologie pour rendre compte du caractère profondément technique de son cinéma. *Stereo* et *Crimes of the future* sont des films bricolés, des œuvres qui n'auraient pas existé si le jeune réalisateur n'avait pas découvert le cinéma *underground*. Bien que les premiers essais cinématographiques de Cronenberg puissent paraître, aux yeux d'un spectateur *lambda*, pour le moins obscurs, ils ne s'affranchissent pas complètement, contrairement aux œuvres des cinéastes new-yorkais évoqués précédemment, d'un certain type de conventions. Les notions de récit et de personnages, même si elles perdent une part de leur densité, existent toujours tandis que chez des auteurs tels que Stan Brackhage ou Ed Emshwiller, seul le traitement de l'image importe. Dans leurs films, la pellicule est trouée, striée, rayée, brûlée ou encore maculée de peinture cellulosique. Elle est autant le support que l'objet de la représentation. Les effets optiques (surimpressions, fluctuations de luminosités, accélération du rythme des images) créent davantage des impressions et des émotions que du sens. Dans *Thanatopsis* d'Ed Emshwiller, les poses de la danseuse Becky Arnold créent des clignotements et des vibrations qui viennent se juxtaposer à l'image du visage fixe de Mac Emshwiller. La bande son, constituée de battements de cœur et de grincements de scie, confère au court-métrage un aspect proprement anxiogène. Bien que Cronenberg ne joue pas autant sur la forme de l'image que ses prédécesseurs, il crée aussi des environnements sonores particuliers comme l'attestent, dans *Crimes of the future*, les étranges bruits de fonds marins qui viennent parasiter, à plusieurs reprises, la bande son.

376 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 14.



Dans *Thanatopsis* (1962) d'Ed Emshwiller, comme dans bon nombre de films expérimentaux, c'est la seule combinaison de l'image et du son qui fait naître, chez le spectateur, des émotions et des sensations.

Contrairement aux cinéastes *underground* new-yorkais, cités précédemment, qui ont tourné essentiellement, voir uniquement, des courts-métrages, Cronenberg a rapidement abandonné ce format propre à une certaine radicalité filmique. S'il est difficile d'expliquer tout ce qu'il se passe à l'écran dans *Stereo* et *Crimes of the future*, on ne peut cependant pas nier la présence d'un substrat narratif. Cette transgression des formes, narratives et esthétiques, propre à l'*undeground* new-yorkais des années soixante, est donc moins prégnante chez le cinéaste ontarien. Néanmoins, Cronenberg, que ce soit dans ses courts-métrages *Transfer* et *From the drain* ou dans ses deux premiers films, utilise principalement le montage dit « des correspondances ». Dans son ouvrage *Esthétique du montage*, Vincent Amiel définit le montage des correspondances en ces termes :

Un montage sans filet, sans recours narratif ou intellectuel, sans justification extérieure. Un montage qui ne serait légitimé que par la vision de l'artiste, sans que l'on puisse faire intervenir après coup la rationalité d'une démonstration, ou la logique du récit.³⁷⁷

377 Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op.cit.

Dans *Stereo* et *Crimes of the future*, le substrat narratif de base est rapidement englué dans des considérations abstraites autour des relations étranges que le corps entretient avec l'esprit. Le spectateur se détachant, peu à peu, des commentaires abscons de la voix *off*, se retrouve à contempler un véritable ballet de corps qui se cherchent, se fuient, s'étreignent et s'agressent sans qu'aucune explication ne soit réellement donnée. La caméra, parfois surplombante, d'autres fois au plus près des corps, scrute ces comportements étranges sans leur conférer une quelconque logique. Le montage des différentes scènes de ces deux films aurait donc pu se faire dans n'importe quel sens sans que cela en entache, pour autant, la compréhension. Néanmoins, la fin de *Crimes of the future* a une fonction narrative plus développée que celle de *Stereo* puisqu'elle clôt un récit qui, jusqu'à présent, n'arrêtait pas de se dérober au spectateur. La mort supposée d'Adrian Tripod marque la fin du film tout en laissant la possibilité au spectateur d'imaginer que l'ensemble du récit est, à l'instar du *Festin Nu*, une succession d'hallucinations imputable au seul personnage principal. L'idée de cancer créatif, l'évocation d'un institut de thérapie océanique ou encore la découverte de palmes entre les orteils de l'un des patients de l'institut d'Antoine Rouge apparaissent moins comme des thèmes que comme des images abstraites provenant d'une sorte d'exercice d'écriture automatique. Cette impossibilité pour le spectateur de croire en ce qu'il voit à l'écran passe donc, à la fois, par des choix d'écriture et de mise en scène particuliers. L'absence de dialogue, due en premier lieu, à des problèmes économiques, crée déjà une distance, réduisant les personnages à de simples silhouettes qui ne cessent de se mouvoir. Étouffant sous l'amoncellement de structures architecturales, les individus de *Crimes of the future* sont désincarnés. Ils semblent sortir d'un rêve, impression d'ailleurs renforcée par l'utilisation, à plusieurs reprises au cours du film, de très gros plans qui déforment leurs visages. Bien que Cronenberg ait rapidement abandonné l'*underground* au profit de formes filmiques plus traditionnelles, le cinéma expérimental, au sens large de son

acception, reste l'une des influences principales de son œuvre. Ainsi cette obsession pour les insectes propre, comme on a pu le voir précédemment, aux surréalistes, est aussi au cœur de *Mothlight* de Stan Brackhage. Dans ce court-métrage, datant de 1963, le réalisateur de *Window Water Baby Moving*, utilise la technique du film direct. Insérant simplement des feuilles et des insectes morts en sandwich entre deux pellicules, il laisse juste voir un scintillement d'ailes et de morceaux translucides à l'écran. Si chez Cronenberg, les insectes sont présentés comme des créatures à part entière, et non comme de simples formes, ils font, eux-aussi, l'objet d'une altération radicale. Réifiés chez Brackhage puisque, réduits en petits lamelles, ils se confondent avec la végétation, ils s'humanisent chez Cronenberg comme l'attestent les créatures-hybrides de *La Mouche* et du *Festin Nu*. De par ces thèmes et certains motifs, le cinéma cronenbergien n'a cessé de revendiquer sa filiation avec l'*underground* new-yorkais. *Scorpio Rising* de Kenneth Anger est, donc en quelque sorte, le précurseur de *Crash* (le film comme le roman) puisqu'on y retrouve une même fascination, teintée d'érotisme, pour la vitesse et les véhicules motorisés. Dans ce court-métrage, datant de 1964, c'est les blousons en cuir et les bottes des motards qui deviennent, au même titre que les prothèses métalliques des personnages de *Crash*, de véritables objets érotiques.



Comme dans *Crash*, l'icône James Dean apparaît dans le film de Kenneth Anger, ici au travers d'une simple photographie épinglée sur un mur. *Sex-symbol* hollywoodien, devenue une icône *gay*, il participe ici d'un certain imaginaire de la virilité homosexuelle.

Selon une logique d'associations libres, *Scorpio Rising* alterne des images en couleur sur des standards pop d'époque et des *rushes* en noir et blanc d'un vieux film sur la Passion du Christ. Moins abstrait, d'un point de vue formel, que le film de Kenneth Anger, *Crash* peut néanmoins être considéré, comme on a pu le voir précédemment, comme une succession de saynètes érotiques assemblées de manière totalement aléatoire. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg était d'ailleurs revenu sur le caractère problématique de la structure narrative de son film :

La première réaction de New Line, de Bob Shay à New Line a été : « Je ne sais comment les gens vont être capables d'entrer dans le film. » C'était sa réaction et évidemment ça avait trait à la structure du film. Et il a bien fallu que je me batte pour que le film reste ce que j'avais fait en salle de montage, parce que certains commençaient à s'exciter et voulait rajouter une voix off, vous savez l'arnaque habituelle. Je leur ai dit : « Une voix off de *quoi* ? Vous voulez que quelqu'un lise des passages du roman ? Vous avez lu le roman ? » Ils avaient bien entendu lu le roman mais ils avaient eu l'impression que ça pourrait « expliquer » le film pour que les gens comprennent. Mais pour moi, il n'y a pas d'éléments distincts, le film est une totalité et, si ça fonctionne, c'est un tout organique, on ne peut séparer les poumons des muscles, et ainsi de suite. Il faut que toute les parties fonctionnent ensemble sinon ce n'est rien.³⁷⁸

La métaphore organique permet au cinéaste d'expliciter la radicalité de sa démarche. *Crash* est un film opaque qui touche pourtant à l'intime puisque la mort et la sexualité y sont indubitablement liées. C'est une œuvre qui, toujours selon Cronenberg, se meut dans une dimension physique de notre existence, mettant le spectateur dans une sensation d'insécurité où il se sent menacé. Bien que l'on retrouvera dans *Cosmopolis*, une structure narrative proche, les successions de scènes présentant Eric à l'intérieur de sa limousine en compagnie de ses amis et collaborateurs étant, la plupart du temps, interchangeable, *Crash*, dans sa manière d'exposer froidement et sans la moindre explication des formes de sexualités considérées comme déviantes,

378 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 157.

est sans doute le film le plus difficile d'accès du cinéaste. De par ses thèmes sulfureux et la caractère aléatoire de sa structure narrative, *Crash* évoque la technique littéraire du *cut-up* créée, au début des années soixante, par Brion Gysin et William Burroughs. L'influence de la *beat generation* sur l'œuvre cronenbergienne dépasse donc le stade de la simple référence culturelle. La manière d'agencer les images dans des films tels que *Vidéodrome*, *Le Festin Nu* ou encore *Crash*, fait directement écho aux expérimentations littéraires et artistiques de Gysin et Burroughs.

-La technique du cut-up

Le *cut-up*, comme a pu le démontrer Clémentine Hougue, dans son article « Le cut-up : *ut pictura poesis* au pied de la lettre », consiste en un découpage de différents textes, ré-assemblés dans le but de former un texte inédit, à la forme complexe et fragmentée³⁷⁹. Ces assemblages textuels créent des dissonances à la fois syntaxiques et sémantiques. Le roman, pour employer une métaphore qui aurait, sans doute, plu à Cronenberg, devient un être chimérique composé à partir de morceaux de corps épars. Cette déstructuration, à la fois formelle et narrative, crée une forme de chaos que renforce encore la violence des thèmes abordés (drogue, sexualité, métamorphose et autodestruction). Conçu, en partie seulement, en utilisant la technique du *cut-up*, *Le Festin Nu* de William Burroughs, se présente comme une succession de scènes hallucinatoires mêlant horreur et érotisme. Rédigé sous l'emprise de drogues, le roman de Burroughs est d'autant plus chaotique qu'il ne cherche pas à raconter une histoire. C'est une série de visions qui, comme l'atteste l'utilisation du *cut up*, semble même difficile à verbaliser. Lorsqu'il transpose le roman du célèbre auteur de la *beat generation*, Cronenberg fait le choix, plutôt périlleux, du biopic fantasmé. Il met en scène quelques moments clef de la vie de Burroughs (la mort accidentelle de sa femme lors du jeu de Guillaume Tell, son travail d'exterminateur de cafard) pour mieux rendre compte du caractère

379 Clémentine Hougue, « Le cut-up : *ut pictura poesis* au pied de la lettre », dans *Trans*, n°2, 2006, (<https://traces.revues.org/171>).

impossible de l'adaptation littéraire. L'obscurité du texte de Burroughs, dont certains passages illisibles peuvent difficilement donner lieu à une quelconque représentation mentale, empêche toute forme d'adaptation conventionnelle. Cronenberg, en transgressant à la fois le texte original et les formes traditionnelles du biopic, offre un film dissonant qui s'affranchit peu à peu d'une structure narrative conventionnelle pour livrer, sans filtre et d'une façon proche du *cut-up* burroughsien, des visions totalement hallucinées. Ainsi les créatures les plus étranges prennent peu à peu place au centre du film sans que rien ne vienne expliquer les raisons de leur existence. Il n'est pas question, comme dans *La Mouche* ou *Existenz*, de mutations génétiques. Les machines à écrire deviennent des insectes agents-secrets tandis qu'apparaissent les Mugwumps, d'étranges créature reptiliennes dont personne ne semble pourtant se soucier. Le fait que l'action du film se déroule, au cours des années cinquante, entre New York et Tanger, empêche le spectateur d'adhérer à l'illusion réaliste propre au genre de la science-fiction. *Le Festin Nu* n'est donc rien d'autre que la représentation d'un univers mental altéré par la drogue et à l'intérieur duquel l'inconscient, hors du contrôle du sur-moi freudien, se manifeste à outrance. Mêlant les obsessions de Burroughs à celles de Cronenberg, *Le Festin Nu* est une création hybride, un film obsessionnel qui se déconstruit au fur et à mesure de son avancée, qui ouvre des pistes pour mieux les nier, se présentant, au final, comme une sorte de récit perpétuellement empêché. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg était revenu sur cette technique expérimentale du *cut-up* qui, bien que non cinématographique, a fortement influencé son travail de réalisateur :

Et j'aime vraiment ce qui se cachait derrière le cut-up et qui n'a rien à voir avec une technique cinématographique. C'était un concept un peu fou selon lequel si nos esprits étaient contrôlés par des insectes géants venus d'une autre planète, ce qu'il a vraiment cru à une époque- il prenait alors une drogue très spéciale – la seule façon d'échapper au contrôle des insectes était d'avoir recours à l'aléatoire. Il s'imposait alors d'écrire au hasard. On écrit un texte, puis on mélange tout. Personne ne peut contrôler cela ni dominer votre pensée

parce que vous ne la contrôlez pas vous-même. Ainsi, même si les insectes prennent le contrôle de votre esprit, les procédures aléatoires sont une façon de se libérer. Bien entendu, au cours du processus, il faut renoncer à toute pensée structurée et conceptualisée qui puisse faire sens, car elle serait incompatible avec le hasard. On pouvait donc tromper la surveillance des insectes géants, mais on ne pouvait plus communiquer avec les autres hommes ; quelque chose comme ça. Dans mes films, il y a parfois ce type de démarche aléatoire. D'une certaine façon, j'ai l'impression de réaliser quelque chose comme des documentaires. J'établis ce que doivent être les acteurs, les décors, les extérieurs. Par contre, il y a les dialogues. Ensuite je réfléchis à la façon de tourner. Et je n'ai quasiment pas de story-boards. J'espère donc qu'à travers le filtre de mon système nerveux et de mon directeur de la photo et de tous ceux qui collaborent avec moi sur le plateau, une sorte de cohérence s'établira, au plan visuel et en terme d'espace, car la façon dont on découpe l'espace est sans doute le premier problème que j'ai eu à affronter en tant que metteur en scène. [...] C'est le même chose en salle de montage. Il y a aussi des événements aléatoires. Des juxtapositions se font jour.³⁸⁰

En refusant les contraintes du *story-board*, Cronenberg laisse une place prépondérante au hasard. Le perfectionnisme et la rigueur du cinéaste dont les choix, notamment en termes de décors et d'accessoires ont toujours été parfaitement établis, est parasité par cette démarche des plus abstraites. S'il y a, dans toute œuvre d'art et notamment lorsqu'il s'agit de cinéma, une part d'aléatoire non-négligeable, celle-ci ne fait que rarement partie d'une démarche artistique concrète. Les films de Cronenberg varient en fonction de l'environnement dans lequel ils se trouvent. Si l'équipe technique, le directeur de la photographie et les acteurs ne comprennent pas ce que veut le cinéaste, il est fort probable que le résultat final en pâtisse. Les thématiques propres à l'œuvre de Cronenberg seraient donc métaphorisées par la structure même de son cinéma, le film pouvant être perçu comme un organisme qui connaîtrait, au cours de son développement, de nombreuses métamorphoses. Or le corps cinématographique cronenbergien ne peut totalement s'affranchir du cadre strict dans lequel il se trouve. Ce paradoxe d'une liberté dépossédée d'elle-même trouve sa

380 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., 122.

plus belle incarnation à la toute fin du *Festin Nu* lorsque Bill, arrivé en Annexie, re-tue Joan sous les yeux des gardes frontières. Le début et la fin du film se font échos pour créer une véritable rupture au sein de la diégèse. Le caractère dysnarratif du film n'empêche donc pas la clôture même si cette nouvelle mort peut aussi être considérée comme les prémices d'un nouveau récit. En tuant perpétuellement sa femme, Bill, pour reprendre les propos tenus par Cronenberg lui-même, construit son identité d'écrivain :

Bill est condamné à revivre ce meurtre constamment et c'est avec cette même constance qu'il continuera d'écrire". "Joan est une abstraction, une icône, une idée d'où il tirera son énergie pour l'éternité, un instant qu'il reproduira encore et encore.³⁸¹

À l'instar des héros d'*Existenz*, le personnage s'affranchit de la fiction pour devenir le créateur du récit dans lequel il se trouve. *Le Festin Nu* est, sans doute, le film le plus insaisissable de Cronenberg puisqu'il se présente pêle-mêle comme un biopic fantasmé de la vie de William Burroughs, une adaptation partielle de plusieurs de ses œuvres (*Naked Lunch*, *Interzone*, *Queer* et *Exterminator*) un récit d'espionnage, un délire hallucinogène et une réflexion sur les affres de la création. C'est un corps morcelé évoquant les expérimentations des auteurs de la *beat generation* qui, à travers l'utilisation du *cut-up*, cherchaient, à l'instar des surréalistes, à explorer l'inconscient.

Si l'enchevêtrement illogique de thématiques et de motifs sans véritables liens causales les uns avec les autres crée une distance avec le spectateur, le film garde, du début à la fin, une véritable cohérence esthétique et chromatique. Alors que les courts-métrages de William Burroughs étaient uniquement constitués de thèmes issus de sa littérature et de son quotidien assemblés, à la manière d'un collage, par procédé associatif purement intuitif et poétique, *Le Festin Nu* est doté d'une structure solide qui ne laisse, au final, qu'assez peu de place au hasard. La couleur jaune prédominante, que l'on trouve tout au long du film, permet de faire la jonction entre deux espaces,

381 *Ibid.*, p. 124.

a priori, antithétiques : New York et Tanger. La ressemblance qui s'établit entre les lieux permet au cinéaste de déréaliser progressivement l'histoire qui est contée. Comme dans *Spider*, le monde du *Festin Nu* est sale, empli de moisissures et de parasites, il peut donc, également, être perçu comme une projection esthétique de l'intériorité tourmentée du personnage. Ces choix de mise en scène n'ont rien d'aléatoire et ne peuvent être mis en relation avec les collages expérimentaux des cinéastes du *cut-up*. En 1963, dans son court-métrage *Towers open fire*, co-réalisé avec le metteur en scène anglais Anthony Balch, Burroughs brouillait les images, les alternaient puis les juxtaposaient dans la perspective de remettre en question l'aliénation du spectateur. Pour le célèbre écrivain de la *beat generation*, le continuum causal dans lequel s'inscrivent les images est une manière de contrôler notre libre arbitre. La télévision et le cinéma sont des éléments de contrôle puissants des masses et le système hollywoodien avec son système aristotélicien, nous expliquant que sans causalité il n'y a pas de compréhension possible de l'œuvre, est le premier à vouloir contrôler le spectateur en le distrayant par les nouveautés technologiques, mais sans jamais remettre en cause la manière narrative de faire les films. Les revendications politiques de Burroughs expliquent le caractère transgressif de son art. Cronenberg, tout en gardant des structures et des modes de représentations cinématographiques plus classiques, n'a cessé, lui aussi, d'interroger le pouvoir des images. Dans *Vidéodrome*, les images sont présentées comme des organismes vivants qui modifient la corporalité même des êtres qui les consomment. En conférant aux mutations corporelles de son héros un caractère particulièrement ambigu, puisqu'il est impossible de savoir s'il s'agit ou non d'hallucinations, Cronenberg donne chair aux propos de Burroughs. Cette idée d'un contrôle des masses, symbolisée ici par le signal vidéodrome, serait d'autant plus dangereuse qu'elle condamnerait indubitablement l'homme à sombrer dans la folie. Dans *Existenz*, ce sont les jeux-vidéos qui ont pris le relai de la télévision pour mieux plonger l'être humain dans l'oubli puisque les

joueurs de *Transcendez* se trouvent réduits au rang de simples personnages de fiction perpétuellement interchangeables.



Dans *Towers Open fire* (1963), Burroughs utilise la technique littéraire du *cut-up* pour mieux dénoncer le caractère mensonger d'une certaine industrie cinématographique. Les images ne servent plus ici une structure narrative classique.

Alors que les cinéastes du *cut-up*, à travers une série de collages associatifs, confèrent à leurs œuvres une dimension ludique évidente, Cronenberg, tout en se démarquant du cinéma expérimental dans lequel il a pourtant fait ses armes, ne cesse de déconstruire des récits apparemment balisés. *Vidéodrome*, *Le Festin Nu* et *Existenz* finissent par totalement sortir du cadre narratif qui leur a été imposé. Le spectateur ne peut plus croire aux mondes qui lui sont présentés puisque les personnages, sur lesquels il s'appuyait, sont, eux-mêmes, en proie au doute. Cette transgression du cinéma hollywoodien classique, au sens où l'entend William Burroughs, passe, chez Cronenberg, par une réaffirmation de ses codes. Le spectateur n'est pas directement heurté, comme chez les cinéastes *underground* issus de la *beat generation*, par des expérimentations visuelles particulières ou un quelconque procédé dynarratif. Les images accompagnent l'histoire sans la remettre en cause. Ainsi dans *Existenz*, on pense d'emblée que Pikul et Allegra sont

poursuivis par des terroristes qui veulent détruire le jeu créé par celle-ci tandis que *Le Festin Nu* présente le quotidien de Bill Lee, auteur junkie et exterminateur de cafards habitant à New York. Si les univers visuels peuvent surprendre, le monde futuriste d'*Existenz* se réduisant, pour l'essentiel, à des forêts et des cabanes en bois, ils n'empêchent pas le spectateur de croire en l'histoire qui lui est contée. Or c'est en ébranlant, comme l'ont fait en leurs temps les surréalistes et les auteurs de la Nouvelle Vague, les notions de récit et de personnage que Cronenberg se détache progressivement du cinéma classique dans lequel il puise, pourtant, bon nombre de ses références. En cela le réalisateur de *Crash* rejoint David Lynch qui, tout en utilisant une certaine imagerie hollywoodienne, n'a cessé d'en déconstruire les modes de représentation. Dans *Inland Empire*, le dernier long-métrage de Lynch, une actrice, incarnée par Laura Dern, tourne dans le *remake* hollywoodien d'un mystérieux film polonais inachevé. Or l'actrice et son personnage finissent par se confondre au point que le spectateur se trouve dans l'incapacité de savoir qui est réellement la jeune femme. Dans son ouvrage *David Lynch : matière, temps et image*, Eric Dufour était revenu sur le caractère proprement impossible du récit lynchéen :

Dans *Inland Empire*, on dirait que les images s'assemblent mal et délirent, faisant s'interpénétrer tous les mondes impossibles sans arriver à se fixer et à produire un monde unitaire, se détachant sans cesse des corps et des situations qu'elles engendrent pour les déformer et les reformer autrement-pour donner naissance à un autre monde où on redistribue sans cesse les mots et les choses, où les individus acquièrent une nouvelle identité et les objets une nouvelle fonction.³⁸²

Cette idée de non-unité du monde fait écho aux œuvres de Cronenberg qui, même s'il se montre moins radical que Lynch dans sa manière de décomposer le récit, multiplie les possibles sans chercher, pour autant, à apporter une réponse claire et définitive à ses spectateurs quant aux tenants et aboutissants de ses films. *Existenz*, *Le Festin Nu* mais aussi *Crash* ou encore *Vidéodrome*,

382 Eric Dufour, *David Lynch : matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008, p. 110.

bien qu'ils gardent, comme on a pu le voir précédemment, une certaine structure narrative, apparaissent donc, à bien des égards, comme des films surréalistes au sens bretonien du terme.

-L'influence surréaliste

Les surréalistes, comme on a pu le voir précédemment à travers la définition qu'André Breton a donnée du mouvement surréaliste dans son célèbre manifeste, considèrent le monde du rêve et de l'inconscient comme une forme de réalité supérieure. En refusant toute forme de censure, les artistes surréalistes cherchent à libérer l'homme du joug de la morale. Hors du contrôle du sur-moi, les fantasmes sexuels, les plus étranges ou amoraux, ont la possibilité de s'incarner. La réification du corps féminin, que l'on songe aux sculptures de fillettes démembrées de Hans Bellmer, à la femme portative du recueil *Les Mains libres* de Paul Eluard et Man Ray ou encore au tableau intitulé, non sans ironie, *La philosophie dans le boudoir* de René Magritte, est au centre de la représentation. Chez Cronenberg, le corps féminin est aussi sujet à ce type de modifications. Les prothèses métalliques de Gabrielle dans *Crash* la transforme ainsi en poupée bellmerienne tandis que l'héroïne de *Rage* est présentée comme un corps ultra-sexué et dévorant et que Claire, dans *Faux-Semblants*, se trouve, la plupart du temps, réduite à sa seule particularité anatomique : son utérus trifide. Chez Cronenberg comme chez les surréalistes, l'érotisme n'est pas normé. Le corps est un objet que l'on peut créer et modifier à sa guise. Créature mi-homme mi-insecte dans *La Mouche*, machines à écrire organiques et ultra-sexuées dans *Le Festin Nu* ou encore consoles de jeux pénétrant les corps dans *Existenz*, l'imagerie cronenbergienne, dans son désir de transgresser les frontières entre réel et imaginaire, renvoie aux œuvres picturales de Max Ernst. Tant sur la forme que sur le fond, les tableaux de Ernst, souvent composés de collages d'images découpées dans des illustrés, se présentent, au même titre que les créatures monstrueuses qui peuplent les films de

Cronenberg, comme de véritables hybrides. Bien que les images recomposées par Ernst soient souvent dérangeantes, puisque l'on y trouve pêle-mêle des insectes démantibulés, des corps disséqués ou encore des mécaniques anthropophages dévorant des corps de femmes, elles sont aussi empreintes d'un certain érotisme. Le corps, à la fois humain, mécanique et animal, aussi grotesque et risible qu'il puisse paraître, est toujours représenté comme un possible objet de désir. Alors que dans *Le Festin Nu*, la machine à écrire, à la fois insecte, anus et phallus devient un nouveau partenaire sexuel lors d'une scène de triolisme avortée, dans un tableau tel que *La Parole ou Femme-oiseau*, le corps féminin, nu et dépourvu de tête, est recouvert d'oiseaux dont l'un, glissé entre les jambes de la jeune femme, apparaît comme un nouveau sexe.

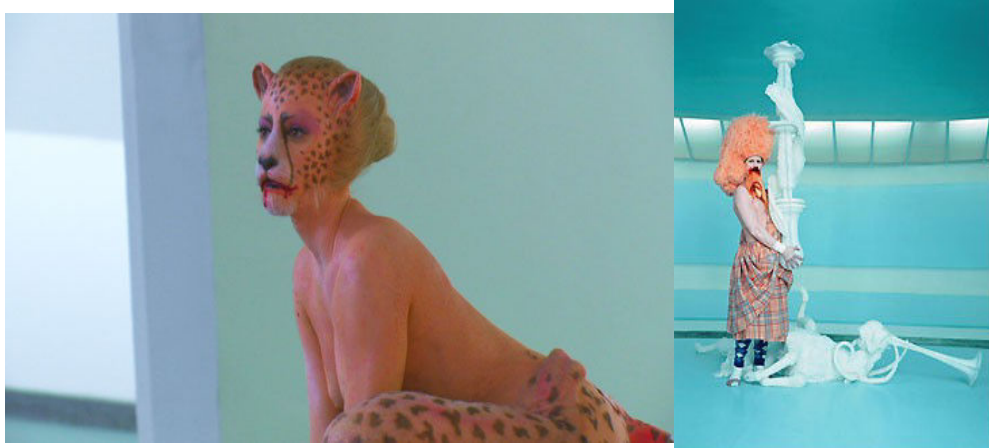


La Parole ou Femme oiseau de Max Ernst (1921), collage et gouache sur papier.

On remarque, en plus du corps féminin, au premier plan, la présence d'un corps masculin qui semble contenir deux êtres. Un long trait jaune coupe ce corps en deux comme pour mieux séparer des siamois. Cette problématique du corps multiple, que l'on retrouve aussi chez d'autres surréalistes, est omniprésente chez Cronenberg (que l'on songe à Brundlefly dans *La Mouche*, aux frères Mantle de *Faux-Semblants* ou encore à la créature bicéphale d'*Existenz*).

Le corps surréaliste, à la fois mutilé, zoomorphisé et mécanisé, a, sans doute, beaucoup influencé, le cinéma cronenbergien. L'hybridation des corps, à défaut d'être celle des formes cinématographiques puisque la mise en scène de Cronenberg, contrairement à celles des réalisateurs expérimentaux cités précédemment, reste assez classique, tend volontairement au grotesque et à la parodie. Le corps cronenbergien, comme le corps grotesque, évoqué par Bakhtine dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, est souvent réduit à ses plus basses fonctions (la défécation, la digestion ou encore la reproduction). Il est toujours décrit, en plein devenir, surpris à un moment d'une métamorphose éternellement inachevée. Dans *La Mouche*, le corps de Seth Brundle ne cesse de se transformer pour devenir de plus en plus monstrueux et infâme. Si cette métamorphose est grotesque, c'est surtout parce qu'elle se trouve intrinsèquement liée aux parties inférieures du corps. Seth ne pense qu'à copuler, il suinte et vomit un étrange liquide blanc semblable à du sperme. Bien que l'analogie entre le corps cronenbergien et le corps grotesque paraisse évidente, elle se heurte néanmoins à certaines limites. Dans *Chromosome 3*, la scène présentant Nola, percée la poche remplie de sang à l'intérieur de laquelle se trouve l'un de ses nouveaux nés, est bien plus effrayante que risible. La femme-animal n'est plus objectifiée comme dans le tableau de Max Ernst, elle apparaît, au contraire, comme un être cruel et menaçant. La mise en scène froide et clinique de Cronenberg qui cadre, au plus près, le corps de son actrice, désamorce l'aspect insolite de la représentation. Nola se trouve aux antipodes de l'étrange femme-léopard de *Cremaster 3*. Dans le troisième volet de sa série de cinq films, le *Cremaster Cycle*, l'artiste plasticien Matthew Barney exposait des corps monstrueux, pareils à ceux des créations surréalistes de Max Ernst et de Hans Bellmer. Les êtres hybrides de Barney évoquent fortement les créatures mutantes des films de Cronenberg rappelant, par là-même, l'influence du cinéma expérimental sur son œuvre. Totalement dysnarratif le *Cremaster Cycle* de Barney est une

série de représentations fantasmatiques détachées de toute visée réaliste, une sorte de série d'images cronenbergiennes ou surréalistes, parfois d'une grande violence, délestées de tout cadre narratif fixe.



Dans *Cremaster 3* (2002), Matthew Barney met en scène des mutants dans des cadres spatiaux aussi froids qu' abstraits. Contrairement aux premiers longs-métrages de Cronenberg qui, malgré leur caractère expérimental, gardait un semblant d'intrigue, les films de Barney, dénués de dialogues, sont des expériences sensorielles pures, de véritables installations d'art contemporain.

Dans *Chromosome 3*, la blouse blanche de Samantha Eggar, son visage et ses mains recouvertes de sang ainsi que le caractère volontairement épuré du décor, qui ne se résume ici qu'à quelques planches en bois collées au mur, rendent la scène d'enfantement, évoquée précédemment, étrangement réaliste. Il y a un véritable fossé ici entre le fond et la forme. Le monde de *Chromosome 3* n'est pas chatoyant et irréel comme celui du *Festin Nu* même si les corps représentés y sont tout aussi grotesques. Si le grotesque fait partie intégrante de l'univers cronenbergien, celui-ci n'est pas réduit à sa seule dimension risible. C'est aussi pour cette raison que le cinéaste préfère parfois suggérer le corps grotesque plutôt que le montrer. Or, comme l'atteste, dans *Faux-semblants*, la longue évocation de l'utérus trifide de Claire Niveau, il arrive aussi que la seule puissance des images ou des symboles suffise à faire sens. Alors qu'il est possible de voir, dans ce refus d'exposer

la particularité anatomique du personnage, une forme de censure intériorisée du réalisateur, ce déficit de la représentation peut aussi être interprété comme un aveu d'impuissance, le cinéma étant, comme Cronenberg a pu le répéter, à longueur d'interviews, dans l'incapacité de rivaliser avec la littérature. Les cinéastes surréalistes semblent se heurter au même problème que le réalisateur de *Crash*. Certaines images poétiques ne peuvent, en effet, être représentées sous peine de perdre une part de leur beauté et de leur mystère. Pour des raisons, plus prosaïques, notamment d'ordre pratique, le cinéma est aussi parfois dans l'incapacité de donner chair aux mots. Bien que Sade, ait été considéré, notamment par Breton, comme le premier des surréalistes, son œuvre n'a jamais pu être fidèlement adaptée au cinéma. Sa pornographie, aussi extrême qu'irréelle, ne peut être représentée tant elle défie à la fois les lois de l'éthique et celles de la logique. Ainsi, en 1930, dans *L'âge d'or*, Luis Buñuel évoquait, à travers un simple texte projeté à l'écran, les tortures subies par les pensionnaires du château de Selliny. La référence aux *120 journées de Sodome* apparaît principalement à travers ce texte que Buñuel entrecoupe de plans moyens sur le château et les personnages qui en sortent. L'Horreur est dite mais elle n'est pas montrée à l'écran. Les infamies que Sade se plaît, dans son œuvre, à décrire avec le plus de précisions possibles, ne sont pas ici au centre de la représentation. S'il est évident que la censure est l'une des causes principales de ce déficit de la représentation, il est aussi possible que Buñuel, à travers la projection d'un véritable plagiat du texte sadien, mette en scène l'impossibilité pour le cinéma d'être l'égal de la littérature. Cette limite reconnue par Cronenberg qui, avec *Le Festin Nu* et *Crash*, n'essaie pas tant d'adapter fidèlement les textes qu'à en donner sa propre interprétation, exprime aussi un besoin de renouveler les formes cinématographiques. En adaptant des romans jugés inadaptables, Cronenberg joue aussi avec les limites de la représentation. Il ne cherche pas à donner vie à un espace déjà préétabli mais à en créer un nouveau. La multiplication des influences, cinématographiques, esthétiques et

littéraires, permet au cinéaste de créer une œuvre totalement protéiforme, impossible à saisir tant elle joue à s'émanciper des codes qu'elle ne cesse pourtant de convoquer. Samuel Blumenfeld, dans son article « Les obsessions d'un entomologiste nommé David Cronenberg », dit que le cinéma de Cronenberg est définitivement écartelé entre deux extrêmes : le sublime et l'abject, la science et l'esthétique, l'âme et le corps, le réel et le virtuel ou encore l'Amérique et l'Europe³⁸³. Cette scission n'est pas seulement thématique puisqu'elle touche aussi la forme d'un cinéma qui s'épuise à se détacher des références qui le constituent.

-Une œuvre hybride

Cronenberg a adapté, plus ou moins fidèlement, de nombreux ouvrages littéraires. Si certains romans, de par leurs structures narratives classiques apparaissent comme facilement adaptables (*The Dead Zone* de Stephen King ou encore *Spider* de Patrick McGrath), d'autres interrogent, comme on a pu le voir précédemment, les limites mêmes de l'idée de transposition. *Le Festin Nu* est donc, comme a pu le démontrer Alain Boillat, dans son article « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », un biofiction qui raconte, sous un mode métaphorique, le dégoût de Burroughs pour sa condition et son métier d'écrivain :

Cette aversion de Burroughs pour l'écriture, ainsi que l'affirmation d'avoir totalement oublié ce qu'il avait couché sur le papier durant la période où il souffrait de toxicomanie sont prétextes dans le film à occulter complètement l'activité littéraire, transposée métonymiquement chez Cronenberg à travers diverses isotopies (le bestiaire, les drogues fictives, l'espionnage, etc.) qui permettent de figurer concrètement l'imaginaire de l'auteur tout en évinçant la présence matérielle de ses textes. Les écrits violemment pornographiques de Burroughs comme *The Naked Lunch* (écrit à la première personne) ne pouvant trouver de figuration littérale dans le cinéma de grande consommation, la transposition effectuée par le cinéaste dans ce qui constituait à l'époque ses genres de prédilection (l'horreur, le gore, la science-fiction) fait en quelque sorte office de

383 Samuel Blumenfeld, David Cronenberg, « Les obsessions d'un entomologiste nommé David Cronenberg », art.cité., p. 9.

censure, du moins de nécessaire déplacement. Il est avéré cependant que Burroughs, intoxiqué aux drogues dures, développa une paranoïa et se plaisait à penser qu'il avait été engagé par le gouvernement en tant qu'agent secret ; cette thématique du dédoublement du Je est exploitée sur le plan scénaristique en tant que point de bifurcation narrative (et affecte plusieurs autres figures de « double »), l'écrivain croyant qu'il rédige des « rapports » alors qu'il travaille en fait à une œuvre littéraire.³⁸⁴

Le héros du *Festin Nu* de Cronenberg se trouve, dans l'incapacité d'écrire, l'écriture représentant, pour lui, une forme d'interdit d'ordre sexuel. Ainsi, dans l'une des scènes les plus érotiques du film, Bill et Joan essaient de rédiger un rapport à la machine à écrire. Les étreintes sensuelles des deux personnages entraînent, comme on a pu le voir précédemment, la métamorphose de la machine en objet anthropomorphe ultra-sexué. Chassée par Fadela, la créature sera jetée par la fenêtre et redeviendra, une fois arrivée sur le sol, la simple machine qu'elle était au début de la séquence. Cronenberg se sert d'une brève ellipse, puisqu'il ne montre rien de la chute du monstre. La machine à écrire, éclatée sur le bitume du trottoir, exprime, dès lors, le rapport paradoxal de Burroughs à l'écriture, l'auteur, sous l'emprise de violentes drogues hallucinogènes, ayant bien souvent écrit sans s'en rendre compte. Au final, c'est l'idée d'écrire en ayant pleinement conscience qui est ici rejetée par le personnage qui, à l'image des artistes surréalistes, souhaite explorer les zones insoupçonnées de sa propre psyché. En rendant impossible, au sein même de la diégèse de son film, l'acte scriptural, Cronenberg met en scène son incapacité à filmer les mots de Burroughs. La chair des mots ne pouvant être exprimée par l'image filmique, le caractère malsain et pornographique du texte de Burroughs a laissé place à des représentations grotesques qui font sourire plus qu'elles ne dérangent. Ainsi la scène au cours de laquelle Cloquet, métamorphosé en un monstrueux insecte, sodomise et dévore son amant, sous les yeux de Bill, évoque l'univers de la série *Z*. Les corps sont devenus caoutchouteux et le sang qui coule, en

384 Alain Boillat, « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », dans *Décadage*, n°16-17, 2010, (<https://decadrages.revues.org/236>).

abondance, est épais comme de la gouache. Cette courte scène fait écho au cinéma de Brian Yuzna, réalisateur de films gores grand-guignolesques qui, à l'instar de Cronenberg, met également en scène des corps en pleine mutation. Alors que le réalisateur de *La Mouche* suggère souvent plus le monstrueux qu'il ne le montre, Yuzna, dans la surenchère la plus complète, multiplie les séquences gores outrancières. Si dans *Society*, les participants d'une orgie se métamorphosent en un amas, aussi risibles qu'écœurants, de chairs gluantes et poisseuses, dans *The Dentist*, un dentiste, en proie, comme le héros du *Festin Nu*, à de violentes hallucinations, déforme le visage de ses patients devenus, malgré eux, ses cobayes. Cronenberg, avec son adaptation de Burroughs, exprime le désir de transgresser à la fois la frontière entre la littérature et le cinéma et celle entre les genres. Son film est un patchwork informe de références qui s'actualisent parfois difficilement. Le caractère autobiographique du film échappera, sans doute, à tous ceux qui ne connaissent pas la vie de Burroughs tandis que l'aspect absurde et grand-guignolesque de certaines séquences aura tendance à surprendre les aficionados d'un cinéaste qui n'avait jamais été aussi loin dans la parodie. Alors que la forme du parasite excrémental de *Frissons* pouvait prêter à rire, l'atmosphère anxiogène du film ainsi que certaines scènes d'une grande brutalité désamorçaient sans cesse son caractère humoristique. Film grotesque, au sens bakhtinien du terme, *Le Festin Nu* amuse autant qu'il déconcerte. Cronenberg, en soumettant l'espace à de nombreux sur-cadrages par le biais de portes, de fenêtres ou encore de miroirs, met en scène les circonvolutions d'un esprit malade perpétuellement en fuite. Bien que la plupart des visions du personnages puissent prêter à rire (la machine à écrire insecte se présentant même, lors d'une scène d'interrogatoire pour le moins surréaliste, comme un agent infiltré), le caractère ultra-sexué des objets et créatures anthropomorphes suscite également un certain malaise. Attachés, muselés et sucés de force par des drogués avides de sperme, les Mugwumps sont des victimes d'agressions sexuelles. Si les visions

du héros du *Festin Nu* font écho à certaines hallucinations décrites par Burroughs, la forme du film, comme ont pu le faire remarquer Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans *David Cronenberg : la beauté du chaos*, se démarque totalement de celle du roman :

Pour adapter un livre moderne et totalement déstructuré Cronenberg adopte paradoxalement une construction filmique très classique. Le système narratif, la récurrence des plans fixes et des champs/contrechamps, l'utilisation imaginative des échelles de plan forment un contrepoint à l'écriture éclatée et à la composition baroque et décadente du roman de Burroughs.³⁸⁵

Avec *Le Festin Nu*, Cronenberg a créé une œuvre hybride qui joue perpétuellement du décalage entre le rigorisme d'une mise en scène conventionnelle et la folie des images qui s'y trouvent. Contrairement à l'adaptation du roman de Burroughs qui interrogeait, sous l'angle de la métaphore, le caractère impossible de la transposition littéraire, *Cosmopolis*, adapté de Don DeLillo, se présente comme l'incarnation filmique fidèle, mais froide et déshumanisée, d'un texte jugé lui aussi, mais pour d'autres raisons que *Le Festin Nu*, difficilement adaptable. Cronenberg a repris, pour ce film, la quasi-intégralité des dialogues du roman de DeLillo. Il n'a donc pas tant cherché à adapter le livre qu'à retranscrire, le plus fidèlement possible, le texte de l'écrivain. Dans une certaine mesure, Cronenberg s'est effacé pour laisser les mots de l'auteur parler en son nom. *Cosmopolis* est, sans doute, considéré, par bon nombre de critiques et de spectateurs, comme un film ennuyeux parce qu'il n'essaie pas de raconter une histoire au sens traditionnel du terme. Le spectateur est contraint à rester, durant quasiment tout le film, à l'intérieur de la limousine du héros. L'enchaînement continu des dialogues confère au long-métrage un rythme singulier dénué de variations, quasiment atone. Dans une interview pour la web-revue *Slate.fr*, le cinéaste, grand admirateur de l'œuvre littéraire de Don DeLillo, était d'ailleurs revenu sur ses choix d'écriture pour le moins déconcertants :

385 Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, op.cit., p. 146.

Vous vouliez écrire vous-même le scénario ?

Sans hésitation. Vous savez quoi ? Ça m'a pris exactement six jours pour l'écrire. Ce qui ne m'était jamais arrivé. En fait, j'ai commencé par recopier littéralement tous les dialogues du livre sur mon ordinateur, sans rien changer ni ajouter. Ça m'a pris trois jours.

Quand j'ai eu fini je me suis demandé : « *est-ce que ça fait un film ? Je pense que oui* ». Au cours des trois jours suivants, j'ai rempli les vides entre les dialogues, et hop j'avais un scénario. Je l'ai envoyé à Paulo, qui a d'abord dit : « *c'est trop rapide* ». Mais il aimé le scénario, et voilà.

Qu'est-ce qui vous a convaincu non seulement qu'il était possible d'en faire un film, mais que c'était un film que vous vouliez réaliser ?

Ces dialogues sont exceptionnels. DeLillo est fameux pour ça, mais ceux de *Cosmopolis* sont particulièrement remarquables. On parle parfois de dialogues « pinteresques » à la Pinter, il faudrait aussi parler de dialogues « delillesques ». Sauf que Pinter écrit du théâtre, chez lui cette virtuosité de dialoguiste est plus évidente, pour un roman ce que fait Don est d'une rare puissance expressive. [...]

Dans *Cosmopolis*, le dialogue porte entièrement le film, il y a toujours quelqu'un en train de parler- c'est d'ailleurs un point commun avec *A dangerous method*, bien que les films soient par ailleurs très différents. C'est un défi, beaucoup de spectateurs aujourd'hui ne sont pas disponibles aux dialogues, aux idées, ils cherchent surtout une impression visuelle forte.³⁸⁶

Verbeux à l'excès, le film de Cronenberg est encore bien plus fermé, dans sa manière de représenter l'espace, que le roman de DeLillo. Le fait que Cronenberg ait situé à l'intérieur de la limousine des scènes qui, telles la séquence avec Juliette Binoche, se passaient ailleurs dans le livre, confère au film un aspect très théâtral. La limousine est devenu un espace scénique à l'intérieur duquel se jouent différentes saynètes traitant toutes, sans exception, d'économie, de placements financiers ou du cours de la bourse. En multipliant les ellipses, Cronenberg néantise totalement

386 Jean-Michel Frodon, David Cronenberg, « Entretien avec David Cronenberg », dans *Slate.fr*, 27/05/2012, (<http://www.slate.fr/story/56743/cronenberg-entretien-cosmopolis-pattinson-dialogues-don-delillo>).

New York qui se trouve réduite, la plupart du temps, à la vision partielle qu'en ont les personnages installés à l'intérieur de la limousine d'Eric. La ville n'est ici rien d'autre qu'un lieu d'échanges (économiques, commerciaux et sexuels), elle n'a pas d'existence au-delà de sa valeur marchande.

Ainsi, si l'on excepte la fin du film et la confrontation entre Eric et Benno Levin, les personnages ne sortent de la limousine que pour se rendre à l'intérieur d'endroits payants (hôtel, restaurants, librairie et théâtre). Encore plus radical que Don DeLillo, Cronenberg retire de son adaptation tous les passages du roman ayant directement trait à la rue. L'incroyable scène onirique au cours de laquelle Eric se déshabille entièrement afin de rejoindre les corps de trois cents figurants, allongés nus, au milieu d'une grande rue, ne figure ainsi pas dans son film :

Il y avait trois cents personnes étalées dans la rue. Elles couvraient tout le carrefour, étendues dans des positions improvisées, certains corps en recouvrant d'autres, certains autres aplatis, laminés, fœtaux, avec des enfants parmi eux. Personne ne bougeait, personne n'avait les yeux ouverts. Tomber sur une pareille vision, une cité de chair stupéfiée, la nudité des lumières crues ; tant de corps sans protection et difficiles à concevoir dans un lieu de circulation humaine ordinaire.³⁸⁷

Ce passage évoquant une marée de corps inertes apparaît comme une image cronenbergienne. Le cinéaste, en refusant de mettre en scène cet extrait marquant, semble vouloir recentrer le propos de son film sans entrer dans une fantasmagorie que le passage de l'écrit à l'image pourrait rendre inévitablement grotesque. Il prend le contre-pied d'un réalisateur comme Tom Tykwer qui, dans son adaptation du *Parfum* de Patrick Suskind, filmait des monceaux de corps nus dans une gigantesque scène d'orgie évoquant davantage un film érotique *soft* des années soixante-dix qu'une œuvre du Marquis de Sade. Fidèle aux dialogues et à la structure du roman de Don DeLillo, Cronenberg, en concentrant l'essentiel de sa mise en scène sur l'espace intérieur de la limousine, crée une œuvre hybride qui apparaîtra à beaucoup de spectateurs comme bien plus

387 Don DeLillo, *Cosmopolis*, *op.cit.*, p. 184.

littéraire que cinématographique. En refusant de retravailler les dialogues du roman afin de les rendre plus souples et compréhensible, Cronenberg transgresse l'une des normes de l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma. Au final, les dialogues de Don DeLillo se présentent comme de véritables incantations que les personnages récitent d'une manière aussi monotone que les voix *off* des narrateurs de *Stereo* et de *Crimes of the future*. L'évocation d'un poème sur un rat qui devient l'unité monétaire, s'il renvoie à cette thématique de la jonction entre la chair et la matière propre à l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, n'est jamais incarnée sur le plan esthétique. Les rats morts, que les anarchistes lancent sur les clients du *diner* où se rendent Eric et sa femme, n'ont rien d'hybride contrairement aux créatures du *Festin Nu* et d'*Existenz*. Si Cronenberg se rattache au texte original, il ne cherche, à aucun moment, à l'interpréter et encore moins le transcender. Le poème est juste un texte qui, contrairement aux visions hallucinées d'un William Burroughs, ne peut prendre matériellement vie à l'écran :

"Il y a un poème que j'ai lu, où un rat devient l'unité monétaire.

-Oui, ce serait intéressant, dit Chin.

-Oui. Ça ferait bouger l'économie mondiale.

-Rien que le nom. Mieux que le dong ou le kwacha.

-Le nom dit tout.

-Oui. Le rat, dit Chin.

-Oui. Le rat a baissé face à l'euro aujourd'hui à la fermeture.

-Oui. On redoute de plus en plus en plus une dévaluation du rat russe.

-Des rats blancs. Imagine.

-Oui. Des rates enceintes.

-Oui. Liquidation en baisse de rates russes enceintes.

-La Grande-Bretagne se convertit au rat, dit Chin.

-Oui. Rejoint la tendance à la monnaie universelle.

-Oui. Les États-Unis fixent la parité du rat.

-Oui. Le dollar américain échangeable contre le rat.

-Des rats morts.

-Oui. Le stockage de rats morts qualifié de menace globale contre la santé.³⁸⁸

L'échange de dialogue entre Eric et Chin ne donnera pas lieu à une quelconque vision fantasmatique. Cronenberg livre les mots dans leur immédiateté sans s'intéresser ici à ce qu'ils recèlent réellement. Il laisse l'intégralité de ce travail de décryptage au spectateur qui cherchera, si le flots de paroles continu des personnages ne l'ennuie pas, à projeter ses propres images mentales sur les mots du texte de Don DeLillo. On trouvait déjà dans *Crash* ce même type de procédé même si le texte de Ballard, plus démonstratif, ne réduisait pas autant la question du fantasme aux seules paroles des personnages. Cronenberg, bien qu'il soit resté fidèle au roman original, ne montre jamais les actes sexuels dans leur intégralité. Les scènes de sexe sont à la fois froides et aseptisées. Les organes génitaux des personnages, si l'on excepte certains plans sur le corps nu de Deborah Unger, ne sont pas exposés aux yeux du spectateur. S'il refuse de mettre en images les passages les plus crus du roman original, Cronenberg laisse une place prépondérante aux dialogues. Les mots, comme dans *Cosmopolis*, deviennent de véritables supports fantasmatiques. Ainsi lorsque James et Catherine Ballard, allongés nus sur leur lit, discutent de leurs désirs sexuels vis-à-vis de Vaughan, ils emploient des termes aussi crus que médicaux qui appartiennent davantage à la sphère de la littérature qu'à celle du cinéma. Le coït fantasmé est décrit froidement, il n'est rien d'autre que la description objective d'une pratique sexuelle. Il se réduit donc, selon les propres mots de Catherine Ballard, à la simple pénétration du pénis de son mari dans l'anus de Vaughan. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg était revenu, plus en détail, sur le caractère explicitement littéraire de son film :

388 *Ibid.*, p. 33-34.

Donc j'ai commencé à écrire le livre- c'est un excellent lapsus!- quand j'ai commencé à écrire le scénario, à ma grande surprise, tout s'est passé très vite. Je croyais que j'allais devoir recommencer ce que j'avais fait avec *Le Festin Nu* : tout lire, faire entrer d'autres livres de Burroughs dans le scénario, ajouter je ne sais trop quoi. Je pensais curieusement que le livre n'allait pas suffire, mais ça s'est passé de façon toute différente. [...] Je me servais des dialogues tels qu'ils sont dans le roman alors qu'à la première lecture, ils m'avaient paru très artificiels. Ça ne ressemble pas à des dialogues de cinéma, mais je les ai trouvés parfaits : on n'avait pas besoin de dialogues naturalistes car le film est tout sauf naturaliste. Je me suis donc mis à prendre des bouts de dialogues, à utiliser les descriptions des voitures que Ballard décrit. Tout ça se retrouve dans le scénario ; d'une certaine façon, c'est lui qui a écrit la moitié du scénario. [...] Et quand j'ai fait le film, j'ai filmé la totalité du script, mais j'ai coupé ensuite deux ou trois scènes qui existent dans le livre mais qui me semblaient redondantes dans le film : une scène dans une boutique de lingerie avec son assistante avec qui elle semble flirter...

Ce fut donc une autre forme d'expérience littéraire.³⁸⁹

Crash, à l'image de *Cosmopolis*, est une œuvre hybride parce qu'elle refuse de céder aux codes de la transposition cinématographique pour laisser le texte original parler de lui-même. Ce n'est donc pas tant le roman qui devient film ici que le film qui devient roman. Cette hybridation formelle fait écho aux influences cinématographiques du réalisateur qui n'a cessé de mêler, parfois au grand dam de son propre public, des genres pour le moins disparates.

1.2-Des références multiples mais contradictoires

-Le cinéma fantastique

La plupart des films de Cronenberg appartiennent au genre fantastique bien que le sens de ce terme soit, lui-même, porteur d'ambiguïté. Dans son ouvrage, *Introduction à la littérature*

³⁸⁹ Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 155-156.

fantastique, Tzvetan Todorov basait sa définition du genre fantastique autour du principe d'incertitude :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.³⁹⁰

Aucun des films de Cronenberg, si l'on excepte le cas particuliers de ses deux premiers longs-métrages expérimentaux, ne se déroule dans le futur, sur une autre planète ou dans un autre monde. L'étrangeté n'est pas directement liée au cadre spatial bien que celui-ci soit, comme dans *Vidéodrome* ou *Le Festin Nu*, sujet à variations. La question de l'hésitation, propre à la définition todorovienne du fantastique, n'est cependant pas présente dans tous les films du cinéaste. Dans *La Mouche*, la transformation de Seth Brundle en Brundlefly n'est jamais remise en question. Le cinéaste ne traite pas ici la question de la métamorphose sous l'angle de l'hallucination. *La Mouche*, bien qu'il soit considéré comme un film fantastique, rentrerait plutôt dans la catégorie de la science-fiction, genre qui se distingue principalement du fantastique par son refus de l'ambiguïté. Néanmoins, le film, en refusant de faire sortir Brundlefly de son appartement (sauf, vers la fin, lorsque le personnage, que personne ne semble avoir vu, va enlever Veronica qui s'apprête à avorter

390 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1974), Paris, Points, 2015, p. 9.

de sa monstrueuse progéniture) peut créer, chez certains spectateurs, une interrogation quant à la réalité des faits qui sont présentés. Le récit, aussi classique soit-il dans son déroulement, peut, dès lors, être perçu comme une pure invention imputable à n'importe quel personnage du récit. Cronenberg transgresse ici l'un des codes du film de monstres puisque personne, mis à part Veronica et son ami Stanis, ne rencontrera la créature qu'est devenu Seth en mutant avec la mouche. C'est dans l'espace clos de l'appartement du héros qu'une grande partie du film se déroule. Remake de *La Mouche noire* de Kurt Neumann, le long-métrage de Cronenberg traite, à travers la métaphore de la métamorphose, des thèmes de la mort et de la maladie. Si, chez Neumann, la mutation de l'homme et de la mouche créent deux êtres chimériques (l'homme à tête de mouche et la mouche à tête d'homme), chez Cronenberg la fusion est totale, les deux êtres habitant entièrement le même corps. Le *kitsch* du cinéma fantastique des années cinquante a laissé place à une représentation organique beaucoup plus réaliste. Cronenberg expose le pourrissement du corps de son héros avec un vrai souci d'exactitude. La métamorphose n'est pas immédiate mais progressive. Elle est présentée comme un cancer dégénératif. Ainsi aux premiers poils dans le dos succèdent les premières marques sur le visage puis la perte des cheveux et le changement de couleur de la peau. En traitant, tout au long du film, de l'évolution physique de son personnage principal, Cronenberg va à l'encontre des films de métamorphose traditionnels. Le corps ne subit pas une seule transformation, comme dans le film de Neumann, mais se décompose lentement. Les premiers effets vraiment visibles de cette métamorphose ne sont d'ailleurs réellement exposés, à l'écran, qu'après une heure de film. Le personnage, alors qu'il est indubitablement condamné à mort, gagne paradoxalement, au début de sa métamorphose, une étonnante forme physique qui fait de lui un véritable sur-homme. Ce caractère ambigu de la métamorphose va de paire avec cette idée d'une beauté du monstrueux qui, comme on a pu le voir précédemment, est au centre de l'œuvre du cinéaste. Cronenberg multiplie les gros plans

sur le visage tuméfié de Seth Brundle. Il scrute tous les détails de sa transformation, met en scène un corps qui finira par devenir un amas de chair évoquant davantage les tableaux de Francis Bacon que le film original de Kurt Neumann. Dans la dernière séquence du film, Brundlefly se décompose progressivement sous le regard terrifié de Veronica. Cronenberg filme cette terrible métamorphose finale au plus près du corps de son personnage. Le corps est, dès lors, morcelé, le cinéaste filmant d'abord les pieds et les jambes du personnage avant de remonter jusqu' à son visage. La multiplication des gros plans finit même par rendre impossible la distinction entre les différentes parties du corps du héros. Les morceaux de chair en lambeaux se détachent pour mieux signifier la perte d'humanité de Brundlefly qui achève, à cet instant, sa terrible métamorphose. *La Mouche*, en s'intéressant davantage au processus de transformation de son personnage qu'à sa métamorphose finale, transgresse l'un des préceptes du cinéma fantastique classique. Dans un film comme *Le loup-garou de Londres* de John Landis, la modification répond à des cycles, le personnage se transforme à intervalles réguliers, mais garde sa forme humaine la plupart du temps. Cronenberg va à l'encontre des récits mythologiques traditionnels de métamorphose, présentant des personnages qui, la nuit venue, se transforment en loups ou en d'autres créatures, pour mettre en scène une hybridation totale et inéluctable des corps. Bien qu'il rejette, en partie, la définition todorovienne du fantastique, *La Mouche* n'est pas, pour autant, un film hollywoodien classique. Il interroge, comme aucun film de ce genre ne l'a fait auparavant, notre rapport au corps qui, comme a pu le faire remarquer Cronenberg, lui-même, lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, est appelé, lui aussi, à muter :

Oui. Je crois que ces stades existent bien, mais il faut atteindre un certain âge pour les découvrir. Il m'arrive de regarder des vieilles photos de moi, jeune homme et je constate que ce n'est pas moi. J'ai changé. Je suis devenu quelqu'un de totalement différent. Je ne ressemble pas à ça. Mes lèvres ont changé. Ma structure osseuse. Tout est différent. Je me rappelle avoir été cela mais vaguement. Mais ce n'est pas moi. La métamorphose n'est pas aussi frappante que celle de la chenille devenant papillon, avec le stade de la pupe au

milieu, mais je crois que dans notre vie, nous passons par d'importantes métamorphoses. C'est physique, bien sûr, mais également mental, perceptif, au niveau du système nerveux³⁹¹.

Cette fascination pour la décrépitude des corps se retrouve, d'une manière néanmoins moins marquée, dans d'autres films du cinéaste. Dans *Faux-Semblants*, les frères Mantle, sous l'emprise de drogues, sombrent dans une folie qui les amènera à la mort puisqu'ils ne réussiront pas à habiter le même corps tandis que Max Renn, le héros de *Vidéodrome*, acceptera, après avoir subi toutes sortes de modifications corporelles, de devenir la "Nouvelle Chair". Dans son article « Post-humain et invention de soi dans la création contemporaine », Alice Laguarda s'était intéressée à cette idée d'une esthétique organique de la dégénérescence propre à l'ensemble de la création cronenbergienne :

[...] chaque film de Cronenberg est une variation sur le thème de l'intégrité du corps, de la manière dont elle peut être attaquée, envahie et, ainsi, se transformer. Le désir d'aller à l'intérieur des corps, des âmes, mais aussi en-deça et au-delà, crée une sorte d'esthétique organique : ce sont par exemple les entrailles qui jaillissent de l'écran de télévision dans *Vidéodrome* (1982), les créatures de *Naked Lunch* (1992), les *Pods* d'*eXistenZ* (1998) qui possèdent des os et des muscles... Ces rapprochements entre art et science révèlent plus encore la vérité de la connaissance du vivant : les séquences d'opérations, d'accouchements, l'imagerie médicale présente dans la plupart de ses films, l'âme qui passe dans la chair sous forme de virus ou de maladie, tout conduit à la menace du devenir-cadavre, de la chair en décrépitude.³⁹²

Cronenberg, bien qu'il n'utilise, comme on a pu le voir précédemment, qu'assez peu d'effets gore, est devenu la référence principale de nombreux cinéastes de l'extrême fascinés, eux-aussi, par l'horreur organique et viscérale. En 2011, *Thanatamorphose*, le premier long-métrage du réalisateur canadien Eric Falardeau, mettait en scène la décomposition inexplicable du corps d'une jeune

391 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit, p. 199.

392 Alice Laguarda, « Post-humain et invention de soi dans la création contemporaine », dans *Chimères*, n°75, 2011/1, (<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2011-1-page-145.htm>).

femme enfermée, à l'instar du héros de *La Mouche*, à l'intérieur de son appartement tandis, qu'en 2014, le cinéaste *underground* allemand Marian Dora, filmait dans *Carcinoma*, la décrépitude physique et psychologique d'un homme atteint d'un cancer du côlon. Dans le film de Dora, comme dans les œuvres de Cronenberg, l'esprit fait partie inhérente du corps. Les modifications corporelles s'accompagnent toujours d'un changement de comportement. Ainsi Dorian, le héros de *Carcinoma*, au fur et à mesure que sa tumeur grossit, décide d'expérimenter le sadomasochisme dans un club *gay* avant de forcer sa compagne à pratiquer la scatophilie. Ce personnage évoque Seth Brundle, qui suite à sa mutation, développait aussi une même forme d'hypersexualité, bien que celle-ci soit représentée d'une manière beaucoup moins explicite à l'écran. Les films de Marian Dora, tout comme *Thanatamorphose*, appartiennent à un circuit restreint de la production cinématographique et n'ont pas, de ce fait, la même visibilité que les films de Cronenberg. Trop extrêmes pour connaître une sortie en salles, ils sont présentés à divers festivals de films gores avant d'être directement commercialisés en DVD. Ces films extrêmes, en plus de partager avec les œuvres de Cronenberg, une même imagerie organique, appartiennent aussi, au genre fantastique puisqu'ils exposent des transformations impossibles.



Thanatamorphose et *Carcinoma*, deux films de genre extrêmes qui, dans leur ambition de mettre en scène la putréfaction des corps, dépassent de loin le modèle dont il s'inspire. Cronenberg, devenu, au film du temps, un réalisateur quasiment *mainstream*, continue d'inspirer des auteurs issus de l'*underground*.

Néanmoins, le fantastique, chez le réalisateur de *Vidéodrome*, ne se résume pas à l'exposition d'événements irréels ou irrationnels. Si dans certains de ses films, notamment *Chromosome 3*, *Scanners* et *La Mouche*, le surnaturel est considéré comme réel sur le plan de la diégèse, il est, dans d'autres films, sujet à caution. En effet, Cronenberg reprend, à son compte, dans la plupart de ses longs-métrages, la définition todorovienne du fantastique. Il joue ainsi avec les attentes de son public qui se trouvera dans l'incapacité de savoir si ce qu'il voit, à l'écran, appartient à la réalité ou doit être perçu comme une hallucination du personnage principal. Dans *Le Festin Nu*, la réalité diégétique, aussi étrange soit-elle, n'est jamais questionnée par le héros. Le film ne peut donc, malgré l'apparition de créatures monstrueuses, être considéré comme fantastique contrairement à *Vidéodrome* et *Existenz* qui jouent sur l'ambiguïté permanente entre fantasme et réalité. Dans *Vidéodrome*, Max Renn n'arrive plus à savoir si ce qu'il vit est ou non réel. Affecté par le signal vidéodrome, le personnage se perd dans les méandres d'un univers pervers qui joue du décalage entre l'architecture futuriste des lieux (avec ses murs orangeâtres et boueux) et le réalisme extrême

des mises à mort représentées. La rencontre de la science-fiction et du *snuff movie* font de *Vidéodrome* un film hybride qui scelle, comme l'atteste le plan iconique de la bouche dévorante de Nicki sortant d'un écran de télévision pour absorber le visage de Max, l'union du réel et du virtuel. Le fantastique, dans *Vidéodrome* mais aussi dans *Existenz*, à travers la multiplication des mises en abymes à l'intérieur des différents espaces du jeu, repose sur un véritable principe d'indiscernabilité. Alors qu'il y a encore, dans *Vidéodrome*, une réalité première sur laquelle le spectateur peut s'appuyer, il est impossible de savoir si les personnages d'*Existenz* connaissent autre chose que les mondes virtuels dans lesquels ils évoluent. Dans sa volonté d'exposer des personnages conscients d'appartenir à une fiction, *Existenz* peut être considéré comme la référence première de *Tag*, film japonais de Sono Sion, sorti en 2015. Dans *Tag*, une lycéenne prénommée Mitsuko revit, sans cesse les mêmes événements (la mort brutale de ses amis), croise inlassablement les mêmes personnes et voit son apparence physique ainsi que son identité changer au fur et à mesure de l'avancée du récit. Le caractère hallucinatoire du scénario repose sur l'idée que l'héroïne, comme elle le découvrira peu à peu au cours du film, n'est qu'un personnage de jeu-vidéo. Si Mitsuko se délivrera de ce sort en se donnant la mort, au sein même du jeu dans lequel elle évolue (ce qui lui permettra, en quelque sorte, de devenir humaine), les héros d'*Existenz*, eux, seront appelés à revivre inlassablement les mêmes aventures. Bien que leurs rôles soient sujets à d'irrépressibles modifications, Ted et Allegra étant tour à tour des créateurs en fuite et des terroristes du réel, les personnages ne peuvent se délivrer du poids de la fiction. L'héroïne de *Tag* accède, en se donnant la mort à l'intérieur du jeu dans lequel elle évolue, une forme de réalité à laquelle les héros d'*Existenz*, bloqués à l'intérieur de leur monde virtuel, n'ont pas accès. Cronenberg joue donc avec la notion de fantastique pour proposer des films qui, quand ils ne laissent pas peu de place à l'ambiguïté, à l'image de *The Dead Zone* ou de *Scanners*, rendent impossibles toute distinction entre rêve et réalité. Cronenberg, comme

Lynch avec *Mulholland Drive* ou *Lost Highway*, perd volontairement le spectateur. Il trouble le réel qui devient un espace ouvert sur le fantasme et l'imaginaire. Ainsi, dans *Faux-Semblants*, le fantastique, au sens todorovien du terme, ne provient pas directement de l'intrigue puisque, si l'on excepte l'évocation de la particularité anatomique de Claire, il n'est question ni de créature monstrueuse ni de mutations corporelles. Récompensé du grand prix au festival du film fantastique d'Avoriaz, en 1989, *Faux-Semblants* est une œuvre qui s'éloigne, par certains aspects, des précédents films du cinéaste. Cronenberg présente ici des personnages et des situations qui n'ont, *a priori*, rien d'extraordinaire. Adapté du roman *Twins* qui s'inspirait, comme on a pu le voir précédemment, d'un terrible fait-divers, *Faux-Semblants* est, sous ses dehors réalistes, un film totalement fantasmé. Bien qu'il s'éloigne de ses histoires de métamorphoses habituelles, le long-métrage de Cronenberg fait partie intégrante du genre fantastique tel qu'il a été défini par René Prédal dans son ouvrage *Le cinéma fantastique* :

Les limites devant être assignées au fantastique sont très imprécises, car le fantastique n'est pas un genre cinématographique codifié, reconnaissable, pourvu de règles comme le sont par exemple comédie musicale ou western. Certes, il y a des SUJETS fantastiques admis depuis longtemps et formant comme la tradition, la voie royale d'un tel cinéma (Morts-vivants, Vampires ou Singes monstrueux). Mais il y a aussi, réalité plus difficile à cerner, des REGARDS fantastiques, c'est-à-dire des manières de transformer dans un sens fantastique tout ce qui est vu par l'œil faussement objectif de la caméra. Certains auteurs ont aussi le don de dépayser, d'inquiéter en utilisant des éléments au départ strictement réalistes et leurs films méritent alors autant que ceux qui se réfèrent ouvertement aux grands mythes de l'épouvante, la dénomination de "Fantastique". Le sens du mystère, l'art d'introduire le non cartésien au milieu du réel, peuvent, de même, contribuer à la réalisation d'œuvres authentiquement fantastiques.³⁹³

Cronenberg présente les deux jumeaux de *Faux-Semblants* comme une seule et même entité

393 René Prédal, *Le cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1970, p. 7.

avant même que l'idée de fusion ne soit abordée par le scénario. Le jeu sur l'ombre et le reflet des personnages permet de mettre en avant l'union, à la fois physique et spirituel, des deux frères. Ainsi, lorsque Beverly se rend, pour la première fois, chez Claire, on peut remarquer que son ombre se projette sur le mur. Cette ombre représente la passage d'Elliot qui a passé la nuit précédente chez la jeune femme. Lorsque l'ombre de Beverly est visible à l'écran, son comportement change radicalement. Beverly devient le mauvais frère, s'accapare l'agressivité et l'arrogance de son jumeau. Il se montrera ainsi particulièrement violent avec l'une de ses patientes, allant jusqu'à l'accuser d'avoir eu des relations sexuelles avec un chien. Le thème du "jumeau maléfique" hante le film de Cronenberg. Si on peut y voir une résurgence du mythe anglo-saxon du Doppelgänger (ou double maléfique), le cinéaste délaisse progressivement cette thématique pour se concentrer sur le désir de fusion de ses personnages. *Faux-Semblants* est un film fantastique puisqu'il présente un univers qui, sous ses dehors réalistes, est, en fait, emprunt d'une grande étrangeté. Les tenues rouges des chirurgiens, les instruments pour opérer les mutantes qui finiront par atterrir, sans que l'on sache comment, dans une galerie d'art contemporain donnent un caractère abstrait au film. Il est, donc, tout à fait, possible, pour le spectateur, d'imaginer que le monde de *Faux-Semblants* a été recréé par les frères Mantle qui, à l'image de Bill Lee dans *Le Festin Nu*, seraient, eux-aussi, victimes de violentes hallucinations. On retrouve cette même problématique dans *Maps to the stars*, à travers les personnages de Havana Segrand et de Benjie hantés, tout au long du film, par des morts. Si Havana voit le fantôme de sa mère lui rendre visite, Benjie est, quant à lui, persécuté par les spectres d'enfants qui viennent juste de mourir. Cronenberg fait clairement référence ici à certains films fantastiques cultes du début des années 2000 tels que *Sixième Sens* de M. Night Shyamalan ou *Les Autres* d'Alejandro Amenábar. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la mère d'Agatha et de Benjie soit interprétée par Olivia Williams qui, dans *Sixième sens*, jouait le rôle de la femme du

psychologue mort incarné par Bruce Willis. Alors que l'explication surnaturelle chez Shyamalan et Amenábar finit par totalement supplanter toute possibilité d'interprétation rationnelle (les personnages principaux découvrant qu'ils sont eux-mêmes des fantômes), chez Cronenberg, l'ambiguïté persiste jusqu'à la fin. Néanmoins, l'interprétation surnaturelle semble être, d'une certaine manière, prisée par le cinéaste. En effet, Benjie ne semble pas savoir qui est Micah, un jeune enfant qui vient de décéder et qu'il retrouvera , quelques heures après sa mort, à l'intérieur de sa piscine en train de nager. Benjie a-t-il été mis au courant de cette histoire ? L'a-t-il occultée de sa mémoire ? Toutes ces hypothèses ne viendront pas directement à l'esprit du spectateur qui, ayant appris, quelques minutes plus tôt, le décès du jeune enfant, n'interprètera pas les visions de Benjie comme de simples hallucinations. La plupart des films de Cronenberg, même ceux dans lesquels il n'y a aucun élément surnaturel, peuvent être considérés comme des films fantastiques à part entière. *Crash* et *Cosmopolis*, en plus de présenter des personnages désincarnés et des situations étranges pour ne pas dire improbables, sont mis en scène avec une certaine sophistication. La froideur des plans , l'utilisation de couleurs qui, pour reprendre les propos tenus par Olivier Dick, dans *L'aventure de l'éclipse : impressions cinématographiques*, joue énormément sur la transparence, évoquent des photographies sur papier glacé, des images de mode ou des clichés érotiques³⁹⁴. Or, même si Cronenberg n'a jamais renié son goût pour les séries B, les *nudies* ou encore les *Pulp*, son œuvre est aussi celle d'un cinéphile qui connaît ses classiques. Les références au cinéma hollywoodien, à la Nouvelle Vague française ou encore aux œuvres de Jean Cocteau semblent vouloir conférer à son œuvre une certaine forme de légitimité.

- La cinéphilie cronenbergienne

Cronenberg, comme on a pu le voir précédemment, a fait ses débuts dans le cinéma

394 Olivier Dick, *L'aventure de l'éclipse : impressions cinématographiques*, op.cit., p. 441.

underground. Bien que le succès public et critique aux États-Unis de *The Dead Zone*, puis de *La Mouche*, l'ait fait sortir de l'anonymat, il ne fut pas, tout de suite, reconnu, comme un cinéaste à part entière. Le gore et le fantastique, genres grâce auxquels il s'est fait un nom, ont, en effet, mis un certain temps pour être considérés, au même titre que le mélodrame, le polar ou la comédie, comme des genres respectables. Souvent peu écrits, seulement prétexte à une succession de scènes effrayantes ou ultra-violentes, ils n'ont acquis qu'assez tardivement une certaine reconnaissance critique. Dans son ouvrage *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Martine Roberge avait d'ailleurs démontré que le cinéma de genre a longtemps eu comme principale ambition de choquer le spectateur :

La véritable intention du gore est de choquer, d'écœurer ou de répugner. Les grandes images qu'il utilise sont la mutilation et le meurtre. Cinéma de la démesure et de la superficialité, les scénarios du gore sont plutôt simplistes, ce qui facilite évidemment la production de suites, voire de séquelles. L'exemple typique de ce mécanisme est la série *Vendredi 13* où le meurtrier Jason ressuscite de façon miraculeuse et inexplicable au début de chaque film.³⁹⁵

Même si le cinéma cronenbergien des années 70 utilise une structure itérative propre aux films gores évoqués ci-dessus, il cherche sans doute moins à heurter les spectateurs qu'à les faire réfléchir. Dans *Frissons* et *Rage*, le cinéaste reprenait les théories du médecin et psychanalyste autrichien Wilhelm Reich connu pour son engagement en faveur de l'émancipation de la satisfaction sexuelle. Pour Reich, la frustration sexuelle des masses populaires était le terreau du fanatisme mystique et belliqueux ainsi que de la pulsions de consommation. Dans *La Psychologie de masse du fascisme*, publié pour la première fois en 1933, Reich rappelait que l'autorité patriarcale et anti-sexuelle issue de l'ordre social bourgeois, que les masses subissent depuis des millénaires, est la base sur laquelle leurs structures caractérielles serviles et mystiques se sont formées. Quarante ans

³⁹⁵ Martine Roberge *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses Université Laval, 2005, p. 82.

plus tard, Cronenberg proposait une véritable mise en images des propos de Reich. Dans *Frissons*, c'est au contact d'un mystérieux parasite, totalement aphrodisiaque, que les habitants d'un immeuble se libéraient des conventions imposées par la société. Dans *Rage*, la libération sexuelle n'aura pas lieu puisque, comme on a pu le voir précédemment, les personnages contaminés par le dard de Rose seront tous appelés à mourir. *Rage* apparaît, d'une certaine façon, comme l'antithèse de *Frissons*. Ce n'est plus tant Reich que Cronenberg convoque ici que Freud, dont *L'interprétation des rêves* est lue par l'une des victimes de la jeune femme. La confiance en la libération des mœurs a laissé place ici à la pulsion de mort qui semble venir à bout d'une civilisation débordée par ses refoulements. Avec *Rage*, Cronenberg mêle film de genre et réflexion politique, l'infection permettant ici un redoublement du contrôle social par une loi martiale annonçant, si le continent n'est pas balayé par la maladie mortelle, une tyrannie sécuritaire prochaine. Cronenberg, dans la lignée de Georges A. Romero qui, avec *La Nuit des morts-vivants* et *Zombie*, dénonçait, à travers le genre horrifique, certains dysfonctionnements de la société américaine tels que le racisme et le militarisme, prouve, avec *Frissons* et *Rage*, que le cinéma de genre peut être autre chose que du divertissement de seconde zone. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la fin de *Rage* fasse écho à celle de *The Crazies* de Romero. Dans ce film, sorti quatre ans avant *Rage*, une arme biologique contenant un mystérieux virus rendait fous les habitants d'une paisible petite ville américaine. Si les contaminés du film de Cronenberg évoquent davantage les zombies de *La Nuit des morts-vivants* que les fous de *The Crazies*, les combinaisons blanches et les masques portés par les deux hommes qui jettent le corps de Rose dans la benne à ordures, à la fin du film, font clairement référence aux tenues portées par les militaires du long-métrage de Romero.



The Crazies de Romero (1973) apparaît clairement comme l'un des intertextes de *Rage*. Cronenberg considérait Romero comme un cinéaste à part entière et non comme un simple artisan de films d'horreur.

Cette volonté, propre à Cronenberg comme à Romero, de donner une profondeur politique mais aussi psychologique au cinéma de genre a, sans doute, désarçonné certains spectateurs venus principalement pour assister à un déferlement de scènes sanguinolentes. *Frissons* et *Rage*, bien qu'ils aient connu un certain succès public au Canada, lors de leur sortie, ont fait scandale. Alors que l'industrie cinématographique canadienne était, durant les années soixante-dix, quasiment inexistante, ces deux films firent l'effet d'une bombe au sein d'une société puritaine et bien-pensante. Pour beaucoup de critiques de l'époque, *Frissons*, bien qu'il ne contienne aucune scène de sexe explicite, fut considéré comme une œuvre obscène et pornographique. Si Cronenberg connaîtra, plus de vingt ans après, avec *Crash*, un scandale similaire, c'est la modernité de son approche du genre horrifique qui lui a néanmoins permis d'affirmer sa singularité de cinéaste. Or la cinéphilie de Cronenberg ne se résume pas, comme on a déjà pu le voir précédemment, au seul cinéma fantastique. La référence détournée au *Eve* de Mankiewicz, à travers l'affiche du cinéma pornographique de *Rage*, montrait déjà la volonté, pour le réalisateur, de s'affranchir de ses premiers modèles. C'est le succès de *Scanners* qui a permis à Cronenberg de sortir du carcan des cinéastes *underground* pour devenir l'un des maîtres du fantastique hollywoodien. Produits par de grandes

firmer américaines, *The Dead Zone* et *La Mouche* ont marqué un véritable tournant dans la carrière du cinéaste dont la notoriété ne dépassait pas alors les frontières du Canada. Avec *Maps to the stars*, Cronenberg qui est, comme on a pu s'en rendre compte, l'un des rares cinéastes à avoir gardé, au sein même d'Hollywood, une certaine singularité, critique les failles d'un système qu'il ne connaît que trop bien. Si l'on excepte les histoires de fantômes qui, comme on a pu le voir précédemment, tiennent une place importante dans le récit, l'univers dépeint, par le scénario de Bruce Wagner, serait très proche d'une certaine réalité. Dans une interview pour *Télérama*, Cronenberg était d'ailleurs revenu, assez longuement, sur le caractère réaliste, et non satirique, du script de *Maps to the stars* :

L'idée vient vraiment de Bruce Wagner, qui est l'auteur du scénario et qui écrit principalement sur Hollywood (il est l'auteur de *Toujours L.A.*, ndlr). En 1993, il m'avait envoyé son premier livre, *Force majeure*, et on est devenus très amis. Depuis, j'ai lu tous ses romans. Je lui ai souvent dit que nous devrions faire quelque chose ensemble, car j'adore son écriture et sa sensibilité. Le script de *Maps to the Stars*, il me l'a fait lire il y a dix ans. J'ai toujours voulu en faire un film mais, pour de nombreuses raisons, c'était difficile. [...] Certains ont dit à Bruce que c'était une satire de Hollywood, et il répondait que non, ce n'est pas une satire, mais bien la réalité... Chaque phrase que vous entendez dans le film, Bruce l'a entendue. C'est très réaliste. Bien sûr, ce n'est pas la seule facette de Hollywood, mais c'est quelque chose de vraiment intrinsèque au milieu. Ce pourrait être un film sur Wall Street, ou sur l'automobile à Detroit... Toutes les industries qui rassemblent des stars, de l'ambition, du pouvoir et de l'argent, des luttes pour le contrôle, en somme. En l'occurrence, si le film se passe à Hollywood, c'est parce que c'est ce que Bruce connaît.³⁹⁶

Maps to the stars est un film qui, à l'image de *Eve* de Mankiewicz, *Sunset Boulevard* de Billy Wilder ou encore de *Qu'est-il arrivé à Baby Jane* de Robert Aldrich, met à mal l'usine à rêve. Le long-métrage de Cronenberg partage, avec ces classiques des années 50 et 60, une même vision

396 Caroline Besse, David Cronenberg « Interview de David Cronenberg », dans *Télérama*, le 18/05/2014, (<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/david-cronenberg-hollywood-est-incestueuse-il-n-y-a-pas-de-sang-frais-pas-d-idees-neuves,112153.php>).

du microcosme hollywoodien. Les stars y sont cyniques et cruels et l'accession à la gloire passe toujours par la destruction de l'autre. Le personnage d'Havana Segrand, interprété par Julianne Moore, rappelle ainsi ses figures d'actrices vieillissantes incarnées par Bette Davies dans *Eve* et Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard*. Dans *Eve*, Margo Channing, immense star de théâtre, approchant la quarantaine, est manipulée par une jeune fille d'une vingtaine d'année qui se lie d'amitié avec elle afin de lui prendre sa place tandis que dans *Sunset Boulevard*, Norma Desmond, une ancienne actrice du muet devenue *has-been*, rêve d'incarner, pour son grand retour au cinéma, Salomé bien que personne ne croit en ce projet que Cecil B. DeMille, lui-même, juge sans intérêt. L'héroïne de *Maps to the stars* est aussi une actrice sur le déclin qui espère, en tournant dans le *remake* du film qui rendit sa mère célèbre, retrouver le succès qu'elle a jadis connu. Bien que plus de soixante ans les séparent, ces trois films illustrent parfaitement l'idée selon laquelle l'industrie hollywoodienne se nourrit essentiellement de chair fraîche. Benjie, alors qu'il n'a que treize ans, est, à l'image du Macaulay Culkin de l'après *Maman, j'ai raté l'avion*, un acteur en fin de carrière tandis qu'Havana, comme les actrices de *Eve* et de *Sunset Boulevard*, est désormais trop âgée pour se trouver en haut de l'affiche. Si Norma, dans *Sunset Boulevard*, confond rêve et réalité en se persuadant, lorsque la police vient l'arrêter pour le meurtre de son amant, qu'elle est en train de tourner l'une des scènes de *Salomé*, Margo, dans *Eve*, finit, quant à elle, par accepter son sort et le fait que toutes les actrices qui dépassent un certain âge, dans l'industrie du divertissement, sont appelées à disparaître. *Eve* a permis à Bette Davies, alors âgée de quarante et un ans, de revenir, après quelques films mineurs, sur le devant de la scène. À la première du film, l'actrice avait d'ailleurs remercié Mankiewicz de l'avoir ressuscitée. Les propos de Bette Davies font écho aux films de Mankiewicz, Wilder et Cronenberg puisqu'ils exposent la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, pour une femme d'un certain âge d'avoir accès à des rôles intéressants à Hollywood.

En 2013, dans son film *Le Congrès*, Ari Folman, le réalisateur de *Valse avec Bachir*, utilisait le genre de la science-fiction pour interroger la place des actrices dans le système hollywoodien contemporain. Robin Wright y incarnait son propre rôle, celui d'une actrice oubliée qui accepte que l'on scanne son image pour le cinéma. L'image de Robin Wright sera en mesure d'incarner une infinité de rôles. L'actrice, réduite, à l'instar de la mère fantôme d'Havana dans *Maps to the stars*, à l'image immuable d'une jeunesse éternelle, a perdu une part de son humanité. Elle restera ainsi, à tout jamais, la jeune et belle héroïne de *Princess Bride* et de *Forrest Gump*. Cette question de la virtualité des corps au centre du film de Folman rappelle les univers fantasmagoriques de *Vidéodrome* et d'*Existenz*. Avec *Maps to the stars*, le réalisateur du *Festin Nu* a délaissé ses expérimentations passées pour livrer une critique d'Hollywood qui fait appel, comme on a pu s'en rendre compte, à des références beaucoup plus classiques. Bien que les ombres d'*Eve* et de *Sunset Boulevard* planent sur le film de Cronenberg, le long-métrage de Wilder s'ouvrant sur la narration post-mortem d'un personnage assassiné pouvant d'ailleurs être considéré, à l'instar de *Maps to the stars*, comme un film de fantômes, il ne faudrait pas négliger, dans cette étude des références, l'importance du célèbre *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* de Robert Aldrich. Bette Davies, alors âgée d'une cinquantaine d'années, incarnait ici le rôle d'une ancienne enfant star, d'une sorte de Shirley Temple meurtrie qui refusait de grandir. Cruel et caricatural, le personnage de Baby Jane Hudson apparaît comme le miroir déformant des héros de *Maps to the stars*. Ainsi Benjie, qui est déjà un ancien enfant star, se montre aussi caractériel que l'héroïne du film d'Aldrich tandis que Havana, comme a pu le démontrer le réalisateur de *Vidéodrome* lors d'une interview pour la web-revue *Artistik rezo*, n'est pas réellement une adulte :

Dans votre film, vous montrez que les enfants stars et les stars adultes sont traités de la même

façon...

En fait, les adultes ont seulement l'apparence d'adultes mais ils n'en sont pas. Comme Julianne Moore l'a dit en conférence de presse, elle considère que son personnage est un enfant. Elle n'a jamais grandi. Je ne pense pas non plus que les enfants sont des adultes. Benjie est un acteur qui sait comment jouer les adultes. Au fur et à mesure du film, on voit qu'il perd sa carapace de vice, de cruauté, de dureté.³⁹⁷

Dans *Maps to the stars*, comme dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*, des enfants habitent des corps d'adultes alors que les corps d'enfants restent habités par des enfants. L'hybridation entre le corps et l'esprit ne fonctionne que dans un sens comme l'atteste le comportement excessif d'Havana présentée, à plusieurs reprises au cours du film, comme une enfant capricieuse et insensible. Lorsqu'elle danse, au bord de la piscine, après avoir appris la mort de l'enfant de sa rivale ou qu'elle discute, assise sur la cuvette des toilettes, avec son assistante, le personnage interprété par Julianne Moore est présenté comme un être aussi pathétique que risible. On trouvait ce même type de représentation dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* lorsque Bette Davies, grimée en petite fille modèle, chantait sa chanson d'enfant tout en dansant avec une poupée à son effigie. Dans une certaine mesure, la fin du film d'Aldrich peut aussi être perçue comme une réécriture de la scène finale du *Sunset Boulevard* de Wilder puisque Baby Jane, prisonnière de son glorieux passé, sombre, tout comme Norma Desmond, dans la folie. L'ex fillette adulée par Hollywood, devenue une personne âgée, refait le numéro de danse de son enfance, sur la plage, devant une foule qui n'est pas là pour l'admirer mais pour comprendre pourquoi la police s'apprête à l'arrêter. *Eve*, *Sunset Boulevard* et *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*, bien que produits par Hollywood, mettent en scène les limites d'un système qui peut s'avérer destructeur.

397 Lucile Bellan, David Cronenberg, « Interview de David Cronenberg », dans *Artistik rezo*, le 20 Mai 2014, (<http://www.artistikrezo.com/cinema/interview-de-david-cronenberg-maps-to-the-stars.html>).



Gloria Swanson, dans *Sunset Boulevard* et Bette Davis dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* Si l'une est persuadée de tourner un film dont elle est l'héroïne, l'autre s'enferme, à tout jamais, dans son rôle d'enfant star.

Maps to the stars, malgré la présence au casting de vedettes reconnues telles que Julianne Moore, Robert Pattinson ou encore John Cusack, a été un projet difficile à monter pour Cronenberg. Les studios américains ne semblent, en effet, plus prêts à produire des œuvres qui mettent à mal leur hégémonie. Coproduction canado-européenne, tournée en partie à Los Angeles, *Maps to the stars* est un film qui transgresse les codes de la bienséance propres aux classiques du film hollywoodien évoqués précédemment en présentant, à l'instar des romans de Bret Easton Ellis et de Bruce Wagner, des situations ouvertement *trash* et des personnages d'assassins et d'obsédés sexuels. La vulgarité assumée du film de Cronenberg est propre à notre époque et marque aussi l'impossibilité de retourner aux fondements même d'un cinéma à la fois classe et glamour. Les actrices ont, en effet, perdu de leur élégance, elles parlent de sexe avec crudité et se moquent de paraître vulgaires aux yeux d'autrui. Havanna ne cherche d'ailleurs pas tant à séduire les hommes qu'à les exciter. Elle parle, sans équivoque, de son trou, invitant son chauffeur à la sodomiser. Le dialogue entre Julianne Moore et Robert Pattinson laisse d'ailleurs rapidement place à une scène de sexe qui filmée, à

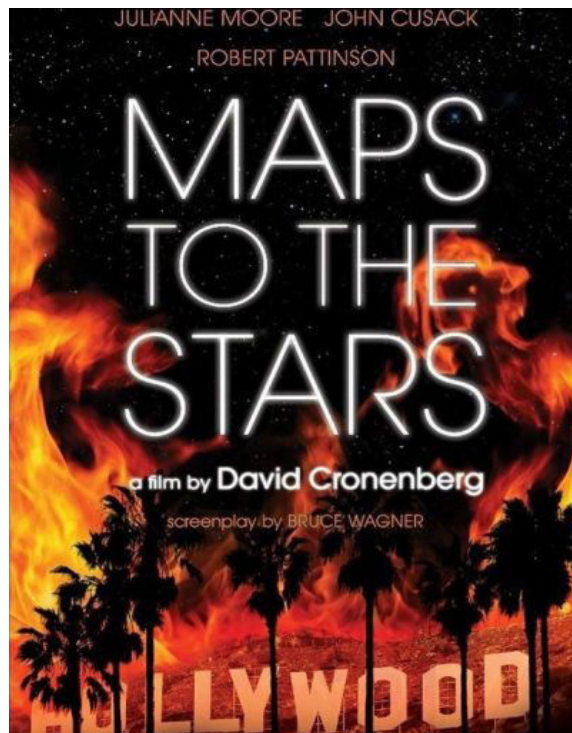
l'intérieur de l'habitacle d'une limousine, rappelle certains passages de *Crash*. *Maps to the stars*, dans sa volonté d'exposer les dérives et les excès des stars du *show-business* fait écho à certaines œuvres de Bret Easton Ellis. Dans son roman *Glamorama*, publié en 1998, Ellis mettait en scène des *people* dépourvus de morale, prenant part, pour leur plus grand plaisir, à des tournages de *snuff movies*. Bien que Cronenberg se montre moins radical que l'auteur d'*American Psycho*, il dépeint aussi un univers où règne la loi du plus fort. Les personnages de *Maps to the stars* passent, en effet, la plupart de leurs temps à critiquer leurs semblables comme l'atteste la scène de la soirée *people* au cours de laquelle Benjie se moque d'Havanna qu'il considère, en vue de son grand âge, comme une momie. Dans *Glamorama*, Ellis évoquait d'une manière similaire ces grandes réceptions dépourvues de la moindre once d'humanité :

[...] il y a des plateaux de minuscules crackers tartinés d'autruche, de l'opossum sur des brochettes en bambou, des têtes de crevettes enroulées dans de la vigne, d'énormes assiettes de tentacules disposées sur des bouquets de persil, mais je ne peux rien avaler et je suis à la recherche d'un sofa en cuir sur lequel m'effondrer parce que je suis incapable de dire si les gens ne s'intéressent vraiment à rien comme ils en ont l'air ou s'ils s'ennuient à mort tout simplement. Quoiqu'il en soit –c'est contagieux. Les gens passent leur temps à chasser les mouches quand ils ne sont pas trop occupés à murmurer ou à se cacher. Je me contente de dire « Hi ». Je suis les instructions. C'est vraiment une fête alarmante et chaque invité est un monstre. C'est aussi un miroir.³⁹⁸

Ayant peu à peu délaissé la littérature pour le cinéma, Ellis a signé, en 2013, le scénario de *The Canyons* de Paul Schrader. Interprété par la star du X James Deen et par l'ex-starlette Disney Lindsay Lohan, ce néo-film noir sur les dangers de l'ambition et de l'obsession sexuelle s'ouvre sur des images de cinéma en ruines qui font écho à l'affiche de *Maps to the stars*. Les flammes qui

398 Bret Easton Ellis, *Glamorama*, Paris, 10/18, 1998, p. 228.

s'abattent sur Hollywood ne sont pas seulement le symbole de la déchéance d'un système, elles mettent aussi en relief le désir de transgression d'un cinéaste qui, bien qu'il soit perçu aujourd'hui, et notamment depuis le succès commercial d'*A History of Violence*, comme un auteur *mainstream*, n'a cessé d'inspirer les réalisateurs *underground* les plus décadents.



Les flammes qui s'abattent sur Hollywood sur l'affiche de *Maps to the stars* font écho au cinéma désaffecté de *The Canyons*. Pour Cronenberg, comme pour Schrader, le cinéma américain ne connaîtra pas de nouvel âge d'or.

-Cronenberg et le cinéma de l'extrême

Depuis *Spider*, Cronenberg, comme on a pu le voir précédemment, a délaissé l'horreur organique au profit de formes cinématographiques plus traditionnelles. En 2007, il réalise ainsi avec *Les Promesses de l'ombre*, un film noir proche, tant par ses thématiques que par la sobriété de

sa mise en scène, du cinéma de James Gray. Comme dans *La Nuit nous appartient*, sorti la même année, il y est question de famille biologique et adoptive, de bon père et de mauvais père, de rivalité entre descendants et de quête d'identité. À mille lieues des univers étranges et dystopiques de ses précédents films, le réalisateur de *Crash*, en élève appliqué, semble vouloir rendre hommage à ces classiques du film de gangsters des années 70 que sont *Le Parrain* de Coppola et *French Connection* de William Friedkin. En 2011, avec *A dangerous method*, son premier et unique film en costumes, Cronenberg opte pour une mise en scène d'un classicisme absolue, parfois même jugée académique par la critique, qui rappelle le œuvres de Jane Campion. Comme dans *La leçon de Piano* ou *Portrait de femme*, la passion amoureuse dévorante qui unit un homme à une femme est ici au cœur de l'intrigue. Chez Cronenberg, la romance entre Jung et sa patiente Sabina Spielrein est d'ailleurs illustrée par des topos romantiques à mille lieues de l'imaginaire organique auquel nous avait habitué le cinéaste. La scène au cours de laquelle Sabina et Jung, filmés en plongée totale, s'enlacent tendrement sur un petit bateau à voile, en pleine traversée du Lac Léman, est une véritable image d'Épinal. Cronenberg n'utilise cependant à aucun moment d'ironie. Il livre, au cœur d'un film centrée sur la question de la psychanalyse et du conflit entre Freud et Jung, une deuxième œuvre autour d'un amour qui transgresse la question de l'éthique professionnelle. En s'éprenant de sa jeune patiente, Jung trahit les fondements même de sa profession de la même manière que Cronenberg, en ayant recours à une forme de romanesque pour le moins académique, trompe les attentes de son public. Si le cinéaste n'est pas revenu sur l'hypothétique caractère métacinématographique de son film, il est intéressant de voir que l'évolution de son œuvre va de paire avec l'arrivée progressive, sur le marché du film de genre, de jeunes réalisateurs qui l'érigent en modèle. Cronenberg, en s'éloignant progressivement du gore, semble donc vouloir passer le flambeau à ces nouvelles générations d'auteurs pour qui ses films resteront à tout jamais d'indémodables classiques. En 1996,

le réalisateur japonais Hisayasu Sato, principalement connu pour ses *pinku eigas*, réalise *Naked Blood*, une œuvre d'une violence rare qui, comme a pu le souligner Julien Sévéon, dans son ouvrage *Le cinéma enragé au Japon*, utilise la référence cronenbergienne pour mieux la dépasser :

Comme Sato l'a prouvé à plusieurs reprises (dans *Naked Blood*, son film le plus connu, mais aussi dans *Turtle Vision* ou *Fuga Beta for Alpha and Beta*), son œuvre est à classer entre celle de Lynch (pour l'aspect "surréaliste") et celle de Cronenberg (pour l'aspect torturé). Pour tout dire, et quitte à froisser les fans du réalisateur canadien, on peut même avancer que Sato surpasse ce dernier dans le domaine de l'introspection ténébreuse de la chair meurtrie.³⁹⁹

Dans *Naked Blood*, deux jeunes femmes, auxquelles a été administrée une drogue transformant la douleur en plaisir, s'auto-mutilent pour obtenir le maximum de jouissance. Sato filme des scènes d'autophagie des plus extrêmes puisque l'on y voit une jeune femme manger ses doigts et l'un de ses yeux avant de finir par dévorer son propre sexe. Le corps mutilé devient, d'une manière bien plus marquée que dans *Crash*, un véritable objet érotique. Lors d'une des scènes les plus choquantes de *Naked Blood*, l'une des trois cobayes va même jusqu'à faire frire ses doigts en tempura, ce qui entraîne chez elle un plaisir culinaire d'ordre sexuel. On retrouve également, dans le film de Sato, la thématique de la réalité virtuelle à travers la machine à rêves que Eiji, le créateur de la mystérieuse drogue, utilise en compagnie de l'une de ses patientes. Bien que la confusion entre le réel et le virtuel ne soit pas aussi marquée que dans *Vidéodrome*, il y a une volonté, chez Sato, de s'affranchir du réalisme d'un certain type de *Splatter* qui, à l'image du célèbre *Guinea's pig*, joue délibérément avec les codes du *snuff movie*. Selon Julien Sévéon, Sato, à l'instar de Cronenberg, a toujours été obnubilé par la question de la réalité et de sa perception. En 1989, soit six ans après la sortie de *Vidéodrome*, le cinéaste nippon interrogeait dans son film *Love Obsession*, la fascination grandissante du public pour un certain type de programme de *trash TV*. Dans le long-métrage de

³⁹⁹ Julien Sévéon, *Le cinéma enragé au Japon*, *op.cit.*, p. 63.

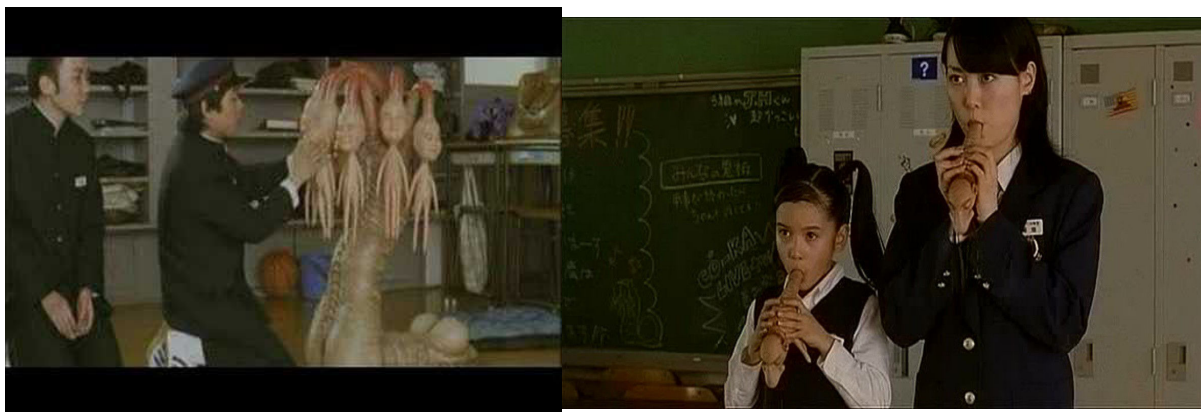
Sato, la présentatrice d'une émission télévisée, spécialisée dans les affaires sordides, organise l'enlèvement puis le viol de sa sœur afin de faire remonter l'audimat de son show. L'héroïne de *Love Obsession*, dans son désir d'exposer, aux yeux des spectateurs, des images de plus en plus violentes et pornographiques, rappelle évidemment le personnage de Max Renn. Or si Cronenberg utilise énormément le hors-champ lorsqu'il met en scène les tortures et mises à morts du programme vidéodrome, Sato lui cadre au plus près les corps suppliciés. La victime de viol de *Love Obsession* est filmée en gros plans. Le cinéaste s'arrête sur son visage puis sur sa poitrine que le tortionnaire caresse délicatement avec la pointe de son couteau. Bien que l'on ne voit pas les organes génitaux de l'agresseur et de sa victime, le viol ne fait l'objet d'aucune ellipse. Dans *Vidéodrome*, c'est le hors-champ qui crée, au contraire, le malaise. La vision du spectateur ne se substitue, en effet, pas toujours à celle des personnages comme l'atteste le passage au cours duquel Max montre à Nicki l'une des émissions du programme vidéodrome. Si l'on voit brièvement, au début de la scène et à travers un écran de télévision, une jeune femme nue se faire fouetter par un homme masqué, les cris de la victime finissent rapidement par se substituer à l'image. Cronenberg filme la réaction de ses deux personnages qui, visiblement fascinés par ce qu'ils voient, attisent notre propre désir scopique. Sato, contrairement au réalisateur de *La Mouche*, ne cherche pas à frustrer les spectateurs les plus avides de sensations fortes. Son désir d'exposer l'horreur, sans avoir recours au hors-champ ou à l'ellipse, explique qu'une grande partie de son œuvre soit astreinte au marché du *Direct to DVD*. Les films de Sato, souvent relégués au rang de simples séries Z pour amateurs de déviances sexuelles et d'ultra-violence, mettent aussi en scène ce fantasme de fusion du corps et de l'esprit propre à l'ensemble de l'œuvre cronenbergienne. En 1996, dans *Night of the Anatomical Doll*, Sato racontait l'histoire d'une jeune femme qui, après avoir emménagé dans son nouvel appartement, cause le soudain intérêt de son voisin qui décide d'enregistrer, à l'aide d'un système très sophistiqué

de micros, le moindre de ses souffles. Ce postulat de base, qui n'est pas sans évoquer le cinéma de Brian De Palma, prend une tournure assez étrange lorsque la jeune femme se met à faire les mêmes rêves étranges, sexuels et violents que son voisin. Comme s'ils partageaient le même esprit, les deux personnages font les mêmes choses aux mêmes moments. Les héros de *Night of the Anatomical Doll*, au-delà de la question du genre et de la sexualité, tendent à ne faire plus qu'un. Alors que dans *Faux-Semblants*, les deux jumeaux incarnés par Jeremy Irons désiraient partager un même corps, les deux voisins du film de Sato vivent, sans le savoir, une expérience d'ordre fusionnel. *Night of the Anatomical Doll*, comme la plupart des longs-métrages de Sato, contient des scènes d'une rare violence tandis que *Faux-Semblants* est, sans doute, l'un des films les plus sobres de Cronenberg. Les points communs entre les deux œuvres sont donc ici exclusivement thématiques. Le cinéaste, en refusant d'exposer, comme on a pu le voir précédemment, l'intérieur des corps de ses personnages livre un film d'horreur organique totalement dépourvu d'hémoglobine. Si la dimension charnelle du cinéma cronenbergien n'a cessé, au fil des ans, de s'amoinrir, certains cinéastes nippons, à l'image de Shinya Tsukamoto et Katsuhito Ishii, ont décidé, au contraire, de pousser à leur paroxysme les représentations anatomiques les plus étranges. Dans *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, Benjamin Thomas était d'ailleurs revenu sur la dimension cronenbergienne du film *Nice no Mori* de Katsuhito Ishii :

Dans un lycée qui sert parfois de cadre au film, certains élèves habités par un réel besoin de lien se retrouvent dans un club de musique saugrenu. Pendant qu'ils préparent « leurs esprits », leur conversation contrariée à propos d'une élève dont la famille semble se désagréger est d'ailleurs un signe éloquent de l'impétuosité que recouvre à leurs yeux la recherche de configurations collectives inédites, comme celle à laquelle ils s'apprêtent à donner corps, au sens propre. Car les instruments dont ils vont jouer *ensemble* sont en fait des êtres organiques dans tous les sens du terme. Leur aspect joue réellement sur la monstruosité, l'aberration physique et, en cela, peut rappeler le *pod* vivant grâce auquel les héros d'*Existenz* (1999) de David

Cronenberg s'oubliaient dans un univers virtuel.⁴⁰⁰

Bien qu'Ishii, contrairement à Cronenberg, joue la carte de l'absurde, on retrouve, dans son œuvre, une même fascination pour les objets organiques. Le pod d'*Existenz*, la cassette-vidéo de *Vidéodrome* ou encore les machines à écrire du *Festin Nu* apparaissent comme les embryons de ses êtres monstrueux devenus instruments de musique. Depuis *Spider*, la question de l'hybridation de la matière et des corps semble avoir totalement disparue de l'œuvre cinématographique de Cronenberg. *Existenz* marque donc la fin d'un cycle. Si le réalisateur de *La Mouche* a puisé une grande partie de ses références dans les films de série B des années cinquante et dans le cinéma expérimental new-yorkais, son œuvre inspire, quant à elle, énormément le cinéma japonais *underground* contemporain.



Dans *Nice no mori* (2005), des créatures monstrueuses deviennent des instruments de musique. Comme Bill Lee dans *Le Festin Nu*, les personnages du film de Ishii ne sont pas choqués par la particularité organique des objets qu'ils utilisent.

Shinya Tsukamoto est, comme on a pu le voir précédemment, avec l'exemple de *Testuo*, un

400 Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 278.

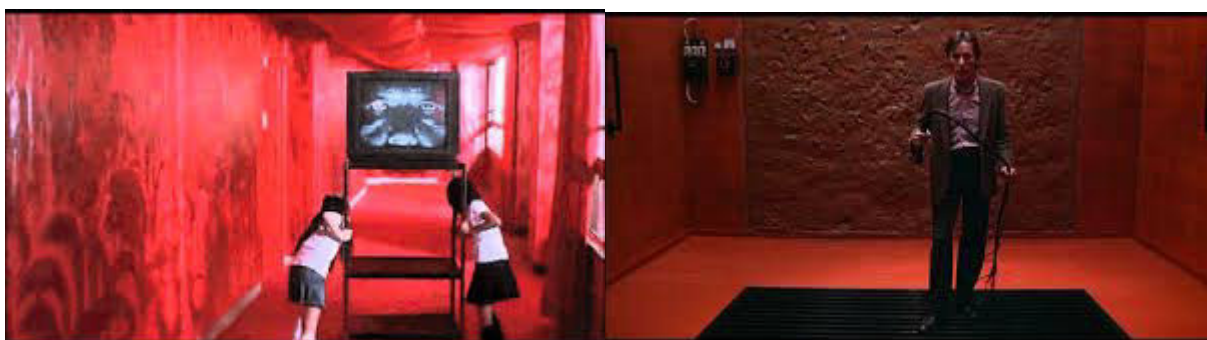
grand admirateur du travail de Cronenberg. Or, bien qu'il ait fait ses armes, à l'instar du réalisateur de *Vidéodrome*, dans le cinéma de genre, il s'en est détaché, pour proposer, en 1999, avec *Gemini*, une sorte de relecture de *Faux-Semblants*. Il y est, en effet, question, comme dans le film de Cronenberg, d'un ménage à trois entre une jeune femme et deux frères jumeaux. Tsukamoto transgresse, lui aussi, la forme de son propre cinéma en se détachant, comme a pu le faire remarquer Julien Sévéron, dans *Le cinéma enragé au Japon*, de son obsession pour les corps meurtris et modifiés :

Inspiré d'une nouvelle, *Les Jumeaux* du célèbre écrivain japonais Edowaga Rampo, *Gemini* ne joue pas beaucoup la carte du suspense. En fait, le titre seul évacue tout cela d'un coup, en nous dévoilant la véritable identité du double (gémeaux = jumeaux). Tsukamoto ne cherche donc pas du tout à nous surprendre, vu que de chef il arpente un terrain connu. Cette nouvelle lui offre surtout l'opportunité de s'attaquer de nouveau au thème de l'autodestruction, qui ne pouvait difficilement mieux s'exprimer qu'en la personne des deux frères jumeaux- en fait les deux faces d'une même personnalité- se haïssant mutuellement. Tsukamoto ne se laisse cependant pas aller aux excès de violence, aux chairs boursoufflées et déformées par les coups qu'il mettait en scène auparavant.⁴⁰¹

Considéré, grâce à des films comme *Frissons* et *La Mouche*, comme le maître du *Body Horror*, Cronenberg est aussi le créateur d'univers visuels singuliers comme l'attestent les immenses murs d'argile de *Vidéodrome*. En 2005, dans *Strange Circus*, Sono Sion a repris certains éléments esthétiques propres à ce film culte des années 80. On y retrouve notamment de grands murs rougeâtres qui évoquent les lieux de tortures du long-métrage de Cronenberg ainsi que le visage d'un homme qui, à l'image de celui de Deborah Harry dans *Vidéodrome*, s'accapare littéralement l'espace intérieur d'un écran de télévision. Sur le fond, *Strange Circus*, met en scène, à travers la

401 Julien Sévéron, *Le cinéma enragé au Japon*, op.cit., p. 143.

mise en abyme de l'écriture d'un roman, cette thématique de la confusion entre le fantasme et la réalité chère à l'œuvre de Cronenberg. Les personnages se trouvent soumis à des variations d'identité et même de genre qui ne peuvent que désarçonner le spectateur tandis que la mutilation est considérée, par les membres d'un groupe sectaire, comme une nouvelle forme de remodelage des corps. Ce désir de mutiler son corps, pour le rendre à la fois plus beau et désirable, fait écho aux blessures sexuelles de *Crash*, à ces nouveaux orifices créés à partir de cicatrices béantes. Avec *Strange Circus*, Sono Sion, à l'instar de ses homologues nippons, utilise la référence cronenbergienne pour mieux la dépasser. Les tortures de *Vidéodrome* paraissent, en effet, bien sages en comparaisons des terribles histoires de pédophilie et de mutilation du film de Sono Sion.



L'espace inquiétant de *Strange Circus* avec ses longs couloirs aux murs rougeâtres rappellent les salles de tortures de *Vidéodrome*. La télévision apparaît, quant à elle, comme une entité vivante. Si le meuble figure le corps de la personne, son visage a pris entièrement la place de l'écran.

Il n'y a pas que les cinéastes nippons transgressifs qui utilisent, comme on a pu s'en rendre compte, la référence cronenbergienne. Que l'on songe à Jörg Buttgereit, cinéaste allemand *underground* fasciné par les mutilations corporelles ou encore à Marian Dora, auteur de l'insoutenable *Carcinoma*, nombreux sont les cinéastes de l'extrême à avoir emprunté un grand

nombre de motifs au réalisateur de *La Mouche*. Certains auteurs de série Z ont même été jusqu'à parodier plusieurs de ses œuvres. C'est notamment le cas de Franck Henenlotter qui, en 2009, dans *Bad Biology*, contient l'histoire d'une femme pourvue de sept clitoris ayant la capacité de donner vie à d'innombrables bébés mutants. Les références à *Chromosome 3* et à *Faux-Semblants* ont été ici totalement détournées. *Bad Biology* est un divertissement fauché et *trash* qui, contrairement aux films de Cronenberg, a pour seul but d'amuser le spectateur. Dans un genre moins ouvertement grotesque que le nanar assumé de Henenlotter, Julia Ducournau, ancienne élève de la Femis, réalise, en 2016, *Grave*, un premier long-métrage autour des pulsions cannibales d'une adolescente végétarienne. Présenté au festival du film international de Toronto, *Grave* est précédé d'une réputation sulfureuse. Plusieurs spectateurs, pris de malaises, ont, en effet, été obligés de quitter la salle de projection. Bien que le film soit loin d'être aussi choquant que les longs-métrages des auteurs *underground* évoqués précédemment, la filiation avec l'œuvre de Cronenberg, d'un point de vue tant thématique qu'esthétique, est ici évidente. La jeune réalisatrice a même avoué, lors d'une interview pour le site web *Le Blog Du Cinéma*, avoir voulu faire du Cronenberg Lychien :

Après avoir vu *Grave*, les spectateurs et les médias doivent souvent vous parler de David Cronenberg, non ?

Oui, évidemment. Mais je dirais que d'une certaine façon, je fais du Cronenberg plus Lychien. J'aime l'étrangeté de Lynch et la possibilité pour le public d'y percevoir parfois de l'humour. Il n'y a pas de références directes à ces deux cinéastes dans *Grave*, mais ce sont clairement mes deux influences majeures.⁴⁰²

Dans *Grave*, la découverte de la sexualité va de paire avec celle de l'anthropophagie. L'adolescente découvre sa féminité et éprouve du désir pour son colocataire tandis que son goût

402 Arkham, Julia Ducournau, « Interview Julia Ducournau pour *Grave* », dans *Le Blog du cinéma*, 10 Mars 2017, (<https://www.leblogducinema.com/interviews/interview-julia-ducournau-pour-grave-849574/>).

pour la viande crue ne cesse de s'accroître. Chez Cronenberg, dévoration et sexualité étaient aussi indubitablement liées. Dans *Rage*, Rose jouait de ses charmes pour attirer ses proies alors que dans *Le Festin Nu*, Bill et Joan prenaient plaisir à plonger leurs mains dans la chair crue de la machine à écrire. Le film de Julia Ducournau, notamment à cause de certains partis pris de mise en scène particuliers, évoque le travail de Cronenberg. L'école vétérinaire, dans laquelle se déroule l'action de *Grave* est un espace clos aussi froid que déshumanisé qui rappelle les instituts de *Stereo* et *Crimes of the future*. Quand aux personnages qui s'y trouvent, si l'on excepte les héros du film, ils apparaissent comme de simples automates qui, à l'image des télépathes de *Stereo*, errent sans aucun but. Dans l'une des dernières scènes de *Grave*, les étudiants de l'école vétérinaire, après avoir été informés de la fin de la période de bizutage, se lèvent et marchent, les uns derrière les autres, tels des zombies dépourvus de la moindre conscience. Filmés en plan moyen, les personnages s'accaparent l'espace au point de le néantiser là où chez Cronenberg, l'immensité des lieux était, paradoxalement, facteur d'aliénation.

Le cinéma transgressif (gore, trash, pornographique) n'est pas le seul à s'être intéressé à l'œuvre du maître du *Body Horror*. En 2017, François Ozon a signé avec *L'amant double*, un thriller érotique autour de la relation passionnée qu'une jeune femme entretient avec deux jumeaux psychiatres. Ozon, réalisateur populaire de *Huit femmes* et de *Potiche*, utilise pleinement la référence cronenbergienne. Bien que le dénouement du film soit très éloigné de celui de *Faux-Semblants*, sa première partie, centrée sur les différences de caractère des deux jumeaux et la relation qu'ils entretiennent avec leur patiente, se présente comme une véritable réécriture du long-métrage de Cronenberg. Or il n'y a plus, chez Ozon, ni malaise ni transgression. L'érotisme chic a remplacé les expérimentations sexuelles hors-normes. Si le réalisateur de *Vidéodrome* inspire aujourd'hui, à la fois, des réalisateurs *underground* et des cinéastes populaires, il semble légitime

de se demander à qui son cinéma est réellement destiné ?

2- Des films pour quel (s) public(s) ?

2-1 L'érudition du spectateur

-Un public cinéphile

Cronenberg, comme on a pu le voir, tout au long de notre analyse, n'a cessé de faire référence à des œuvres et à des auteurs souvent aux antipodes de son univers de prédilection. La tonalité dramatique de *La Mouche* a ainsi pu désarçonner certains spectateurs qui s'attendaient à voir un pur film de genre dans la lignée du *Loup Garou de Londres* de John Landis. L'humour, omniprésent dans le long-métrage de Landis, est totalement absente du film de Cronenberg qui ne cherche pas, contrairement à des auteurs tels que Peter Jackson avec *Bad Taste* ou Sam Raimi avec *Evil Dead*, à se servir du gore pour divertir le spectateur. Il y a une volonté, chez le cinéaste, dont le père, atteint d'un cancer, venait de mourir, d'utiliser le fantastique pour mettre en scène le processus de dégradation physique d'un personnage atteint d'une maladie incurable. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, Cronenberg était revenu sur le caractère métaphorique souvent mal compris de son film :

La Mouche étant un film d'horreur, personne n'a jamais remarqué à quel point l'intrigue était déprimante.

Personne n'a remarqué qu'il s'agissait en fait d'une sorte de petit opéra, ou une pièce dans un seul décor. Et en fait, quand ils l'ont finalement vu, ils ne l'ont pas plus remarqué. Je l'ai souvent dit, mais je dois le redire, j'ai été protégé par le genre en faisant ce film.⁴⁰³

Selon le réalisateur de *Vidéodrome*, la plupart des spectateurs de *La Mouche* n'ont pas été

403 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 91.

touchés par le caractère dramatique du scénario. Il est ainsi intéressant d'interroger les mots employés par le cinéaste qui sont, à l'image de sa filmographie, eux-aussi, pétris d'ambiguïté. Un film qui fonctionne bien est-il simplement un film qui a eu du succès au box-office, comme ce fut le cas pour *La Mouche* qui reste, à ce jour, le long-métrage le plus rentable de Cronenberg, ou s'agit-il d'une œuvre qu'un spectateur lambda serait en mesure d'apprécier sans pour autant réussir à en comprendre toutes les subtilités ?

Le genre horrifique, peinant à être pris pour un genre sérieux, empêche le public d'adhérer totalement au caractère tragique du récit cronenbergien. Il n'y a certes pas d'humour dans *La Mouche* mais les représentations d'un corps monstrueux en constante mutation viennent parasiter la puissance dramatique du propos. La représentation visuelle du monstrueux est si prégnante qu'il est difficile, pour bon nombre de spectateurs, de considérer *La Mouche* comme un mélodrame maquillé en film d'horreur. Une vingtaine d'années avant *Million Dollar Baby* de Clint Eastwood, Cronenberg traitait cependant, dans un film grand public, du thème tabou de l'euthanasie. En effet, à la fin de *La Mouche*, Brundlfly supplie Véronica de lui tirer dessus afin de mettre fin à ses souffrances. La dramatisation excessive de la scène crée un contraste avec le reste de la séquence qui présente, en ayant recours à toutes sortes d'effets spéciaux pour le moins ragoûtants, la transformation finale du héros en une mouche monstrueuse. Avec *La Mouche*, Cronenberg met en scène un corps souffrant qui a perdu une part de son humanité. Vivre dans un corps de monstre est devenu trop lourd pour Seth Brundle qui, comme le héros de *Johnny Got His Gun* de Dalton Trumbo, ne trouvera sa délivrance que dans la mort. L'analogie entre le film de Cronenberg et celui de Trumbo peut paraître excessive, mais, seize ans avant *La Mouche*, *Johnny Got His Gun* était l'un des premiers films américains à traiter, en termes positifs, de l'euthanasie. Dépourvu de ses membres et de ses sens, le héros de *Johnny Got His Gun* s'évade, au travers de la rêverie, de son terrible quotidien. Luis

Buñuel a coécrit le scénario de ce film, adapté par ailleurs du propre roman de Trumbo. Si la référence n'est jamais explicite dans *La Mouche*, *Johnny Got His Gun* a sans aucun doute marqué le cinéaste qui, en grand admirateur des surréalistes et plus particulièrement du réalisateur du *Chien andalou*, a osé, lui aussi, traiter, sous le mode de la fantasmagorie, de thèmes aussi sulfureux, aux yeux du très puritain public américain, que l'euthanasie et l'avortement. C'est parce qu'elle a peur de donner vie à un monstre, comme l'atteste le passage onirique de l'accouchement de la larve, que Véronica décide de se rendre dans une clinique pour avorter. Dans *La Mouche*, l'avortement n'est pas scandaleux car il repose sur la peur d'enfanter une chimère or, n'est-il pas possible de voir, derrière cette métaphore de l'enfant-monstre, un questionnement sur la possibilité de refuser de mettre au monde un enfant lourdement handicapé ?

Cronenberg n'apportera pas de réponse à cette question même s'il a le mérite de présenter, dans un film fantastique hollywoodien, un personnage féminin fort et indépendant qui cherche à disposer de son corps comme elle l'entend. Le public cinéophile, auquel s'adresse Cronenberg, aura peut-être fait la jonction entre cette thématique sous-jacente de l'avortement et certaines films européens des années 60 et 70 tels que *Le Mariage de Maria Braun* de Fassbinder ou encore *Persona* de Bergman qui osaient traiter, sans pruderie, de ce sujet qui, aujourd'hui encore, scandalise les américains. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que, comme a pu le démontrer Mircea Austen, dans son article « L'avortement vu par le cinéma et les séries télé », la question de l'avortement, dans les productions cinématographiques et télévisuelles contemporaines, soit toujours soigneusement évitée. Ainsi, même dans un film indépendant comme *Juno* de Jason Reitman qui traitait, sous le mode de la comédie, de la grossesse d'une adolescente de seize ans, l'avortement, bien qu'il soit l'objet d'un questionnement, ne peut être considéré comme une situation envisageable :

Attention, je ne dis pas qu'il est mauvais de changer d'avis soudainement et de renoncer à un avortement. Là encore, je ne me permettrais pas de juger.

Mais le film nous proposait jusque-là une vraie réflexion sur Juno, jeune femme de caractère qui sait ce qu'elle veut et qui réussit à l'imposer à son entourage. C'est sa psychologie travaillée qui portait le film car ce n'est pas tous les jours qu'une adolescente de 16 ans est ainsi mise à l'honneur au cinéma.

Ce changement d'avis, peu expliqué, rend la construction du personnage de Juno maladroite : ses motivations deviennent moins évidentes pour le spectateur qui se demande, sans obtenir de réponse, quelles sont ses valeurs, ses objectifs. Du coup, le film perd en originalité.⁴⁰⁴

Avec *La Mouche*, Cronenberg infuse, au sein d'une production américaine à gros budget, une sensibilité typiquement européenne. Le réalisateur de *Vidéodrome* transgresse donc les codes du cinéma de genre sans, pour autant, en changer fondamentalement la structure. *La Mouche*, comme *Scanners* et *The Dead Zone*, est un film de genre à la narration classique à mille lieues des expérimentations de *Crash* et de *Cosmopolis*. Cronenberg a toujours voulu s'adresser à différents type de spectateurs. *La Mouche*, *A History of Violence* ou encore *Les Promesses de l'ombre* peuvent ainsi être perçus comme de simples divertissements populaires par un public qui, ne connaissant pas l'ensemble des longs-métrages du cinéaste, n'aura pas fait le lien avec le reste de sa filmographie. Le public érudit auquel Cronenberg s'adresse indirectement sera, au contraire, sensible au caractère intra-textuel de son œuvre. Il verra, par exemple, *Scanners*, comme la version grand public de *Stereo*, son premier film expérimental autour du thème de la télépathie. L'intra-textualité n'empêche pas, comme on a pu s'en rendre compte, le cinéaste d'utiliser des références cinéphiliques pour le moins pointues. Ainsi, lorsque Cronenberg fait allusion à Godard, il ne convoque pas l'un de ses films les plus connus, préférant, au *Mépris* ou à *Pierrot le fou*, *Week-end* avec Mireille Darc et Jean

404 Mircea Austen, « L'avortement vu par le cinéma et les séries télé », dans *madmoiZelle*, 29 août 2014, (<http://www.madmoizelle.com/avortement-cinema-series-tele-279381>).

Yanne. Il n'est d'ailleurs guère étonnant que, comme l'a démontré Serge Grünberg, dans son livre d'entretiens avec le réalisateur, *Week-end* ait été projeté aux acteurs de *Crash*, la veille de leur première journée de tournage :

Lorsque j'ai appris, par l'assistante et productrice de Cronenberg, Sandra Tucker, qu'on avait, à la demande du metteur en scène, projeté le *Week-end* de Godard avant la première journée de tournage, j'ai eu la confirmation de ce qui, jusque là, n'avait été qu'une intuition : Cronenberg, tout avant-gardiste qu'il soit, est de plus en plus à la recherche d'une forme de la modernité classique, si l'on ose dire. Mais il doit aussi chercher à rattraper le temps perdu du cinéma nord-américain par rapport aux expériences qui eurent lieu en Europe depuis les années cinquante.⁴⁰⁵

Bien qu'il ait fait ses armes dans le cinéma expérimental, Cronenberg a fini par tourner, assez rapidement, des films commerciaux. *Frissons*, malgré son budget modeste, est le premier film commercial du cinéaste qui allait, grâce au sous-genre du gore, acquérir assez rapidement une certaine reconnaissance publique. Dans son article « Cronenberg : une icône canadienne », David Balzer avait évoqué les raisons du succès de ce premier film protéiforme, quelque part entre le *Midnight movie* et le cinéma d'art et essai :

Film produit avec schizophrénie grâce à un financement de Cinépix, entreprise de production et de distribution cinématographique de Montréal, et du gouvernement du Canada par l'entremise de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SADC), sa genèse et son succès ont de curieuses similitudes avec le parasite qu'il représente. Trop intelligent pour être un film de minuit et trop brut et grossier pour être une œuvre d'art financée par l'État, *Frissons* semble n'entrer dans aucune catégorie, mais intéresse néanmoins les marchés et les publics de ces deux genres.⁴⁰⁶

405 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 150.

406 David Balzer, « Cronenberg : une icône canadienne », art.cité.

Malgré son succès en salle, *Frissons* a été très mal reçu par la critique canadienne qui le considérait comme un film pornographique. *Rage*, bien qu'il ait connu un succès commercial encore plus important que *Frissons*, a subi, lui aussi, les mêmes attaques. Moins violent et provocant, *Scanners* est le film qui a permis au cinéaste de sortir du carcan des auteurs *underground*. Ayant rapporté 14 225 000 dollars au box-office d'Amérique du Nord pour un budget de 2 700 000 dollars, *Scanners* a ouvert à Cronenberg les portes d'Hollywood. Mais avant de tourner, pour les États-Unis, ces deux gros succès commerciaux que furent *The Dead Zone* et *La Mouche*, Cronenberg a préféré mettre en scène *Vidéodrome*, production canadienne au contenu beaucoup plus subversif. *Vidéodrome*, bien avant d'acquérir le statut de film culte, a été un échec cuisant pour le réalisateur puisqu'il ne rapporta que 2 120 000 au box-office d'Amérique du Nord pour un budget de 5 900 000 dollars. Les films de commandes de Cronenberg, s'ils ont, sans doute, permis au cinéaste de financer avec plus d'aisance des projets plus radicaux, ne répondent pas, comme on a pu s'en rendre compte, aux canons traditionnelles du cinéma hollywoodien. La monstrueuse métamorphose finale de Seth Brundle dans *La Mouche* ou encore le suicide sanglant de l'assassin de *The Dead Zone* font, en effet, partie des scènes les plus marquantes de son œuvre. Avec *Crash*, Cronenberg a visiblement essayé, comme a pu le démontrer Serge Grünberg, de se défaire du cinéma américain traditionnel pour se rapprocher des avant-gardes européennes des années 50-60. Sous plusieurs aspects, *Crash* rappelle *Week-end* de Godard, film à la structure narrative éclatée où se mêlent confessions érotiques et accidents de voitures. *Week-end* est un film absurde, une œuvre décalée et humoristique qui se présente aussi, pour reprendre les propos tenus par Antoine de Baecque, dans son ouvrage *Godard*, comme une véritable critique de la société :

Rarement aussi, un cinéaste aura paru autant haïr la société dans laquelle il vit et être à ce point dégoûté par les personnages qu'il met en scène. Aucun n'en réchappe : les références littéraires (Emily Brontë, Lewis Carroll,

Joseph Balsamo) se promènent certes en chair et en os dans le film mais ce sont des marionnettes ridicules ; la figure historique de Saint-Just déclame dans les champs un vain discours ; le créateur en « mission d'action culturelle en milieu rural » disserte sur Mozart devant les paysans qui ne le comprennent pas ; même la seule force d'opposition est dérisoire, le Front national de la libération de la Seine-et-Oise, incarnée par une tribu hippie dégénérée jouant des airs à la mode, récitant de la poésie sans en comprendre le sens, dévorant les restes des touristes qu'ils ont assassiné, vivant en forêt dans une sorte de retour régressif à la nature, miroir inversé des humains modernes suréquipés et surendettés. *Week-end* est un implacable constat d'échec, une condamnation caustique qui cherche à secouer son spectateur en le confrontant à l'image traumatisante de la société dans laquelle il vit.⁴⁰⁷

S'il est difficile de considérer *Crash* comme une œuvre critique et satirique au même titre que *Week-end*, il est évident que Cronenberg, fidèle au roman de Ballard, met en scène ici la déshumanisation de l'homme au sein d'une société ultramoderne. Les spectateurs cinéphiles les plus avertis auront, quant à eux, fait le rapprochement entre la séquence de l'accident de *Crash* et celle de l'embouteillage de *Week-end*. Dans le film de Godard, un long travelling latéral de plus de sept minutes expose, aux yeux des spectateurs, des files de voitures arrêtées sur la voie de droite d'une route de campagne tandis que le véhicule de Jean Yanne et de Mireille Darc, seul sur la voie de gauche, continue doucement d'avancer. À la fin du travelling, la caméra s'arrête assez brièvement sur les cadavres d'une femme et de deux enfants ainsi que sur les longues traînées de sang que leurs corps ont laissés sur le bitume. Un peu plus loin, on apercevra également les cadavres de deux adultes ainsi que la carcasse d'une voiture écrasée contre un arbre. Dans *Crash*, la séquence fantasmatique au cours de laquelle Vaughan et le couple Ballard s'arrêtent, sur les lieux d'un accident de voiture, pour prendre des photographies, apparaît comme une véritable reprise de la scène de l'embouteillage du film de Godard. Les personnages ne se contentent plus d'apercevoir les corps meurtris, ils s'arrêtent désormais pour les contempler. Le long travelling de *Crash* dissèque

407 Antoine de Baecque, *Godard*, Paris, Grasset, 2010, p. 322.

aussi, contrairement à celui de *Week-end*, les carcasses des voitures endommagées. Cette fascination des personnages pour la tôle froissée s'exprime à travers une série de plans serrés qui, bien qu'ils n'épousent jamais leur regard, sont significatifs de leur obsession :

477. Plan serré, ras du sol. Un pompier à genoux devant le toit se relève. Un autre arrive pour lui donner un coup de main.

478. Plan serré sur la pince coupante. Il sectionne le montant du pare-brise.

479. Plan rapproché taille en légère contre-plongée. Les pompiers se sont saisis du toit de la voiture. Ils essayent de le retirer.

480. Plan rapproché poitrine de trois quart dos. Vaughan se baisse et porte son appareil photo à son œil. Il est prêt (Recadrage bas).

481. Plan serré. Ils déboîtent le toit de la berline. On y distingue un corps. C'est celui de Seagrave habillé en Jayne Mansfield. Sa veste rose s'est ouverte sur son bustier.

482. Plan serré. Sur le toit intérieur de la voiture que les pompiers (hors champ) retirent comme s'ils ouvraient une huitre. La perruque blonde que portaient Seagrave est restée comme suspendue dans l'air, collée par le sang coagulé au revêtement intérieur.⁴⁰⁸

D'une certaine manière, *Crash* développe ce que *Week-end* ne faisait que survoler. Les voitures accidentées et les cadavres, bien plus nombreux chez Godard que chez Cronenberg, ne sont rien d'autre que de simples éléments de décor. Ils ne fascinent ni n'excitent les différents personnages en présence. Tandis que, dans le film de Godard, la scène de la confession érotique de Mireille Darc à son mari, inspiré d'*Histoire de l'œil* de Bataille puisqu'il y est question de jeux sexuels avec des œufs, était parasité par une musique assourdissante, dans *Crash*, le dialogue des amants Ballard ne fait l'objet d'aucune forme de censure. Alors que Godard jouait, non sans ironie, de la frustration du spectateur, Cronenberg expose, avec crudité, les désirs sexuels de ses

408 David Cronenberg, *Crash-Scénario du film, op.cit.*

personnages. Dans les deux cas, une distance s'installe. Dans *Week-end*, l'érotisme de la situation est annihilé par un procédé sonore d'autant plus rebutant que la scène s'éternise alors que dans *Crash*, le caractère médical des mots employés par Catherine Ballard n'est, comme on pu le voir précédemment, en rien excitant. Avec *Crash*, Cronenberg, comme Godard en son temps, transgresse les lois de la représentation du désir au cinéma. Il joue avec le langage devenu inapte à représenter une sexualité mécanique et sans affect. Le goût du réalisateur de *Crash* pour les avants-gardes et le cinéma expérimental, pour des auteurs tels que Kenneth Anger, Jean-Luc Godard ou encore Luis Buñuel, se plie difficilement avec les exigences du cinéma hollywoodien dont il finira assez rapidement par se détacher. La plupart des longs-métrages qui succéderont à *La Mouche*, si l'on excepte les cas particuliers d'*A History of Violence* et des *Promesses de l'ombre*, seront d'ailleurs majoritairement des productions canado-européennes. Bien qu'il y ait dans l'œuvre du cinéaste, notamment d'un point de vue thématique, une certaine singularité, sa manière de jouer avec les genres, en déstabilisant perpétuellement les attentes des différents publics auxquels il s'adresse, peut être perçu comme un acte transgressif au sein d'une industrie corrompue. Contrairement à un grand nombre de réalisateurs étrangers qui, en acceptant de tourner pour Hollywood, ont perdu une part de leur indépendance, Cronenberg a su passer d'un projet d'une ampleur considérable, comme *La Mouche*, à des productions plus intimistes, telles que *Faux-Semblants* ou *M. Butterfly*, sans jamais céder à la pression du système. Il est évident que des films comme *A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* et *The Dead Zone* sont destinés à une plus large audience que *Stereo*, *Crash* ou encore *Cosmopolis*. Néanmoins, Cronenberg, en exposant, dans ses films plus grand public, la violence de la manière la plus crue qui soit (les visages explosés d'*A History of Violence*, la scène du sauna des *Promesses de l'ombre* ou encore le suicide de l'assassin de *The Dead Zone* en sont les exemples les plus probants), subvertit, comme on a pu le voir précédemment, l'industrie du

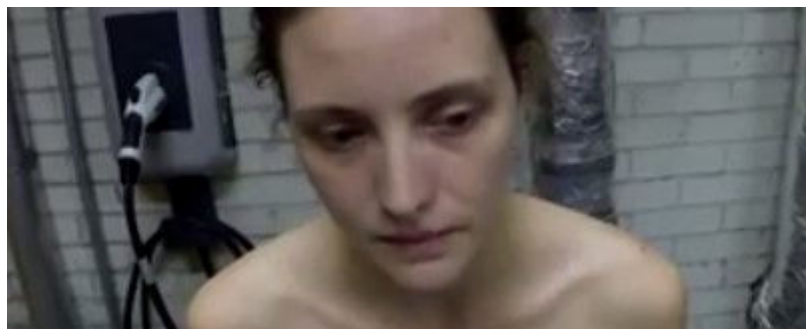
divertissement hollywoodien. Mais, paradoxalement, c'est sur un format moins long, celui du court-métrage et de la publicité, que le réalisateur semble avoir le plus de liberté. Délivré de l'emprise de son propre cinéma, il livre des œuvres déstabilisantes même pour un public d'habitues.

-Cronenberg et le format court

En 2007, Cronenberg réalise, pour *Chacun son cinéma*, film anniversaire des soixante ans du festival de Cannes, un étrange court-métrage de trois minutes intitulé *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde*. Le réalisateur y interprète le rôle d'un homme qui cherche à se suicider dans les décombres des toilettes d'un cinéma en ruines. Bien que la mort du personnage ne soit pas montrée à l'écran, le titre du film est totalement programmatique. Cronenberg, qui interprète le rôle dernier juif du monde, s'apprête à se suicider en se tirant une balle dans la tête tandis que deux journalistes, en voix *off*, commentent le moindre de ses faits et gestes. Filmé, comme *The Nest* le sera sept ans plus tard, en un seul plan-séquence, *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde* met en scène l'agonie du septième art. Dix ans avant le scandale autour de Netflix, Cronenberg livre ses craintes quant à l'avenir du cinéma appelé ici à disparaître au profit de sordides programmes de télé-réalité. La voix-*off* des commentateurs vient rappeler que les juifs ont inventé le cinéma (ou plutôt Hollywood) et que ses créations, beaucoup trop coûteuses, devaient cesser. Cronenberg, étant lui même d'origine juive, instaure, à travers ce discours antisémite, une certaine forme d'humour noir à son film. Les clichés présentés sont si excessifs qu'ils viennent, en quelque sorte, désamorcer le caractère anxigène de ce qui est représenté. Le suicide du juif, retransmis à la télévision, fait écho aux programmes sordides de *Vidéodrome* mais si Max Renn, contaminé par le signal du mystérieux programme, avait la possibilité d'incarner la Nouvelle Chair, le personnage du court-métrage de Cronenberg n'est pas appelé à renaître. La mort du juif devient donc ici l'incarnation de la mort de l'art. Les

spectateurs, qui connaissent le travail du cinéaste ont été, pour la plupart, désarçonnés par ce court-métrage austère et dépouillé. Si le film peut faire écho à une autre œuvre du réalisateur, c'est sans doute *From the drain* qui, comme l'a souligné David Balzer, dans son article « Cronenberg : une icône canadienne », se déroulait dans des toilettes similaires et dont l'ambiance claustrophobique rappelait le théâtre de Beckett⁴⁰⁹. À travers le court-métrage, Cronenberg montre une volonté de se démarquer de ce qui a fait la renommée de son cinéma. Il n'est plus question de métamorphose et d'hybridation mais du rapport qui lie l'auteur à sa propre création. Cette thématique, déjà au centre d'*Existenz*, prend dans les courts-métrages de Cronenberg une tonalité encore plus sombre et désespérée. *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde* préfigure la fin du cinéma de Cronenberg pour qui il est devenu difficile, aujourd'hui, de faire des films. On trouvait déjà en, 2000, dans *Camera*, court-métrage de six minutes réalisé dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire du festival de Toronto, ce même type de questionnement quant à l'avenir du septième art. Un vieil acteur, incarné par Leslie Carlson, vu dans *Vidéodrome*, *The Dead Zone* et *La Mouche*, livrait, face caméra, ses craintes quant à l'avenir du cinéma tandis qu'un groupe d'enfants, venant de récupérer une caméra 35 mn, transformait la demeure de l'acteur en plateau de tournage. Filmé en gros plans, voire très gros plans, le visage de Leslie Carlson accapare l'espace, conférant au court-métrage, un caractère claustrophobique proche de ce que l'on retrouvera, quelques années plus tard, dans *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde* et *The Nest*.

409 David Balzer, « Cronenberg : une icône canadienne », art.cité.



Dans *Camera*, *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde* et *The Nest*, l'espace, déjà fort dépouillé, disparaît progressivement tandis que la caméra se rapproche au plus près des visages des personnages. Ce dispositif permet au cinéaste de créer un effet d'enfermement particulièrement anxiogène.

Dans *Camera*, l'acteur, au centre de l'image, paraphrase les propos de Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, en affirmant que la photographie est la mort avant de citer la célèbre phrase de Cocteau reprise par Godard : " le cinéma c'est filmer la mort au travail". Cronenberg, à travers l'utilisation de ces deux références, perpétue les réflexions de Godard autour de l'art cinématographique qui, contrairement à la peinture, saisit la vie et le côté mortel de la vie. Bien que Carlson, véritable miroir du cinéaste, évoque le vieillissement de son corps qui ne pourra plus jamais être le même à l'écran, le film est, au final, beaucoup moins pessimiste que les autres courts-métrages du cinéaste. *Camera*, contrairement au *Suicide du dernier juif du monde dans le dernier*

cinéma du monde et *The Nest*, ne se réduit d'ailleurs pas à un seul plan fixe. Les enfants, qui prennent, au fur et à mesure de l'avancée du récit, de plus en plus de place à l'image, s'approprient les pièces de la maison et finissent par sortir le vieux comédien cynique de sa torpeur en le filmant. Dans les derniers plans du film, le visage de Leslie Carlson s'apaise. L'acteur ému, sourit face à la caméra des enfants tandis qu'une musique, plutôt sirupeuse bien qu'elle ait été composée par Howard Shore, vient s'ajouter aux images. Il est difficile de retrouver, dans ce film, la patte du cinéaste qui après une première partie plutôt sombre, au cours de laquelle Carlson évoque sa peur de vieillir et de mourir, conclut sa réflexion sur l'évolution du cinéma par un "*happy end*" que n'aurait pas renié Steven Spielberg. Le topos du vieil homme aigri qui retrouve, grâce aux enfants, foi dans la vie est d'une naïveté aux antipodes des univers graves et torturés auxquels nous avait habitués le cinéaste. *Camera*, plus encore que *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde*, marque une véritable rupture avec le reste de l'œuvre de Cronenberg. C'est une méditation mélancolique sur les propres angoisses du cinéaste, sa peur de vieillir et de disparaître, mais aussi un message d'espoir, les enfants, apprentis réalisateurs, incarnant le devenir du cinéma. Avec *Camera*, Cronenberg s'amuse à déstabiliser le spectateur en mêlant réflexions métacinématographiques, à travers des emprunts explicites à Barthes et Godard, et conte enfantin, la fin du film, montrant Carlson, entouré d'enfants, sourire à la caméra, évoquant davantage un récit de Dickens qu'une œuvre de William Burroughs. *Camera* et *Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde* appartiennent à la veine la plus autoréflexive de l'œuvre de Cronenberg. Le cinéma devient l'objet d'une interrogation sur le cinéma appelé à disparaître au profit d'autres formes de médias, tels que les *snuff* télévisuels de *Vidéodrome* ou les jeux-vidéos d'*Existenz*, où à perdre une part de sa matière, à l'image des suites et *remake* hollywoodiens de piètre qualité évoqués dans *Maps to the stars*. Dans cette perspective, on peut interroger la fin de

Camera qui apparaîtrait comme ce que le cinéma, de plus en plus formaté, est désormais en mesure de donner aux spectateurs. Cronenberg a toujours, même au sein de ses films les plus conventionnels, chercher à bousculer les certitudes du public. Les quelques publicités qu'il a réalisées, pour Nike, Ontario Hydro ou encore la barre chocolatée Caramilk, participent à cette démarche, le réalisateur réussissant, en l'espace de quelques secondes, et tout en délivrant un message commercial, à créer de véritables œuvres cinématographiques. Ces publicités, datant toutes les trois de 1990, ont sans doute permis au cinéaste, quelques années après le succès de *La Mouche*, de financer des projets plus personnels tels que *Le Festin Nu* et *M.Butterfly*. En tout cas, le réalisateur de *Vidéodrome* a créé ici des œuvres hybrides qui surprennent par leur radicalité formelle et narrative. Dans la publicité « Transformations », pour les nouvelles Nike Air 180, on peut apercevoir les pattes d'une créature-insecte qui, à l'intérieur d'une gousse géante de forme ovoïde, se transforme, par la magie d'une chaussure Nike, en être humain. L'ambiance post-apocalyptique de la vidéo diffère des représentations visuelles que l'on trouve habituellement chez Cronenberg. Le cinéaste, bien qu'il traite comme dans *La Mouche*, d'hybridation entre l'homme et l'insecte, crée ici un univers à la fois sombre et aride qui n'est pas sans rappeler certains romans de science-fiction de Richard Matheson ou de Franck Herbert. S'il est question, dans la publicité pour Nike, d'hybridations corporelles, dans celle pour les barres chocolatées Caramilk, ce sont les genres qui, cette fois-ci, fusionnent. Le récit d'espionnage rencontre la science-fiction dans une ambiance vaporeuse qui évoque le cinéma de David Lynch. Dans ce mini-film, d'une trentaine de secondes, un homme et une femme, véritables archétypes du *play-boy* et de la femme fatale, discutent de l'un des plus grands mystères de l'univers : la manière dont on remplit de caramel les barres Caramilk. L'aspect volontairement ridicule du dialogue contraste fortement avec l'étrangeté de l'atmosphère créé par le réalisateur de *Crash*. Cette publicité intitulée « Bistro » apparaît, dès lors, comme un

fantasme de cinéaste qui n'a jamais pu se réaliser.



Les formes ovoïdes des gousses géantes de la publicité Nike évoque aussi les cocons des créatures monstrueuses d'*Alien* de Ridley Scott. Dans « Bistro » (image n°2), la lumière met en valeur, dans une ambiance légèrement ouatée, le visage de la femme fatale. Dans ces deux vidéos, Cronenberg expérimente d'autres modes esthétiques et narratifs.

Alors que « Transformations » et « Bistro » peuvent être perçus comme de véritables hommages à des genres cinématographiques que le cinéaste n'avait, jusqu'alors, pas encore traités dans son œuvre, il est beaucoup plus difficile de considérer « Cleaners », sa publicité, pour l'entreprise Ontario Hydro, sur la conservation de l'énergie, de la même manière. Totalement dépouillée, la mise en scène semble chercher l'effet de réel. Ainsi, dans ce court film publicitaire, un homme de ménage dispute l'un de ses jeunes collègues parce qu'il n'a pas éteint les lumières avant de lui expliquer qu'il ne faut pas gaspiller l'électricité. Le message est simple et sans ambiguïté. Il est surprenant que l'on ait fait appel à Cronenberg pour réaliser un film aussi classique. En effet, au niveau esthétique comme thématique « Cleaners » se trouve aux antipodes des autres publicités tournés par le cinéaste. Le décor est un bureau d'entreprise, deux personnages, des hommes, passent l'aspirateur et font le ménage sans qu'il y ait, dans leur comportement, une quelconque étrangeté. Les objets visibles à l'écran (photocopieuse, lampe de bureau) n'ont rien en commun avec

les pods d'*Existenz* ou les machines-insectes du *Festin Nu*. Ils appartiennent au réel et non au fantasme. Peut-être que cette publicité, au demeurant très conventionnelle, illustre le goût, souvent insoupçonné, du réalisateur pour les films dits réalistes ?

Il semble d'ailleurs intéressant de rappeler que Cronenberg était président du Jury du Festival de Cannes, l'année du sacre de *Rosetta* des frères Dardenne. Cette Palme d'or, qui a été très vivement critiquée, a d'autant plus surpris qu'elle venait récompenser un cinéma du réel, quasiment documentaire, à mille lieues des œuvres fantasmatiques du réalisateur de *Vidéodrome*. Cronenberg était très favorable à la Palme d'or des frères Dardenne tout comme au prix d'interprétation des deux acteurs non-professionnels de *L'Humanité* de Bruno Dumont. En préférant aux habitués de la croisette, Almodovar et Lynch entre autres, des auteurs, encore méconnus, le réalisateur de *La Mouche* a montré qu'il pouvait être là où on ne l'attendait pas. Le Palmarès de Cronenberg restera, dans les annales du festival, comme celui de la contestation -pratiquement unanime- de tous les professionnels du cinéma. Le cinéaste a toujours assumé ces choix qu'il ne revendique d'ailleurs pas comme un acte de contestation vis-à-vis du système cinématographique traditionnel. À travers ses courts-métrages et ses publicités, il a aussi démontré que son œuvre pouvait prendre des formes nouvelles, appelés d'autres modèles et d'autres références. Si la cinéphilie de Cronenberg est palpable dans l'ensemble de sa filmographie (court-métrage et publicité comprises) à travers des références explicites à des films, à des genres mais aussi à des auteurs reconnus (Barthes et Godard dans *Camera*), il ne faudrait pas nier l'importance que le cinéaste, au-delà de la question de l'adaptation cinématographique, laisse à la littérature et à la philosophie dans l'ensemble de son œuvre. C'est à un public cinéphile, mais aussi lettré, que Cronenberg s'adresse démontrant, par la même occasion, que le cinéma de genre peut avoir d'autres ambitions que de simplement divertir.

-Références littéraires et philosophiques

Il y a, dans l'œuvre cronenbergienne, une vraie volonté d'abolir les frontières entre culture populaire et culture élitiste. Le film gore devient porteur d'une vraie réflexion philosophique sur le rapport de l'homme à son propre corps mais aussi à celui des autres. Si, comme on a pu le voir précédemment, le cinéaste n'a jamais caché son intérêt pour les écrits de Hobbes, d'Heidegger et de Sartre, on trouve aussi, dans son œuvre, d'autres références philosophiques tout aussi importantes. Dans la plupart des films de Cronenberg, les personnages appréhendent le monde par le toucher. Ils acquièrent la connaissance au travers de la sensation. Ce sont toujours leurs sens qui les conduisent à agir au détriment de leur raison. Ainsi, dans *Existenz*, Allegra et Pikul, pris de violentes pulsions sexuelles, dues au jeu-vidéo dans lequel ils évoluent, se jettent l'un sur l'autre tandis que dans *Le Festin Nu*, c'est le contact avec la machine à écrire organique qui pousse Bill et Joan à s'étreindre violemment. Chez Cronenberg, le désir est conditionné par la sensation. Il répond à une impulsion irraisonnée comme celle dont sont victimes les pensionnaires contaminés de la résidence de *Frissons*. Doctrine fortement influencée par l'empirisme de John Locke et théorisée par Condillac, en 1754, dans son *Traité des sensations*, le sensualisme affirme qu'il n'y a ni idées innées, ni capacités mentales innées. Pour les philosophes sensualistes, toute connaissance, toute réflexion, tout jugement et tout acte d'imagination n'est, en dernier analyse, qu'une sensation mémorisée, modifiée, associée ou comparée avec d'autres sensations. Ainsi, dans son ouvrage *De l'esprit*, publié en 1758, Claude Adrien-Helvétius ira même jusqu'à affirmer que : "penser c'est sentir". Cette citation aurait pu se trouver en exergue d'un grand nombre de films de Cronenberg notamment de *Spider* qui interroge, à travers l'image de la toile d'araignée, les rapports sensuels qui peuvent lier un enfant à sa mère. Tout au long du film, le petit Dennis tisse, à partir de morceaux de ficelle, de grandes toiles qui apparaissent comme la métaphore de son attachement à une figure maternelle

présentée comme aimante mais avec laquelle le contact charnel n'existe pas. En effet, à aucun moment dans le film, la jeune femme ne touche son enfant. Elle ne le serre pas plus dans ses bras qu'elle ne l'embrasse. Elle lui interdit son corps comme elle s'interdit le sien. Or cette mère est aussi, paradoxalement, séductrice comme l'atteste la scène au cours de laquelle elle se maquille devant Dennis avant de rejoindre son mari. Le petit garçon aura accès, à ce seul moment du film, à sa chevelure qu'il peignera avec une brosse. Cronenberg filme ce geste, *a priori* anodin, avec une grande retenue comme s'il s'agissait d'un acte transgressif. On ne voit ainsi que le visage de Miranda Richardson tandis que Dennis et sa brosse, n'apparaissent que furtivement en arrière-plan. En refusant de filmer le peignage des cheveux de la mère, Cronenberg réinvestit le topos de la chevelure féminine comme instrument de séduction et d'asservissement des hommes. Le hors-champ confère aux cheveux un caractère interdit comme si Dennis avait accès, par son intermédiaire, à la sexualité de sa mère. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le petit garçon, découvre, suite à cette expérience, que sa mère a une vie sexuelle. Le père mettra cependant rapidement fin à cette séance de coiffure pour entraîner sa femme dehors avant de l'embrasser brutalement devant le portail. Penché devant sa fenêtre, Dennis assiste à l'étreinte, sans doute fantasmée, de ses parents. Le premier plan en plongée, qui peut être considéré comme le point de vue de l'enfant, laisse place à des plans rapprochés taille, en vue frontale, qui soulignent le caractère obsédant de ce que voit le personnage. C'est bien une sensation, liée au toucher ou au non-toucher du corps maternel, qui crée ici le trouble. *Spider* peut donc être perçu comme un film sensualiste bien que le corps, plus particulièrement celui de Dennis adulte, caché sous d'épaisses couches de vêtements, ne puisse entrer en contact avec celui des autres. Contrairement au héros de *Spider*, les personnages de *Crash* cherchent le contact physique dans son immédiateté sans réfléchir aux causes ou aux conséquences que cela peut engendrer. Les sensations dirigent leurs actions comme le

montre la première scène d'accident de voiture au cours de laquelle Helen Remington, expose l'un de ses seins au regard de James Ballard. Dans le scénario de son film, Cronenberg met en avant l'irrépressible pulsion de la jeune femme qui vient pourtant de voir son mari mourir sous ses yeux. Ce sont des corps animés par des sensations mais dénués de sentiments que le cinéaste met en scène ici. La mort est traitée comme un non-événement dans le monde froid et déshumanisé de *Crash* :

48- Contrechamp. Plan rapproché poitrine. Par l'ouverture du pare-brise, nous découvrons une femme, c'est le docteur Helen Remington (Holly Hunter). Elle le regarde, hébétée, les yeux grands ouverts. Elle tente avec force de décrocher sa ceinture de sécurité mais son mouvement entraîne accidentellement le revers de sa veste, dénudant ainsi son sein gauche qu'elle offre au regard de James. La marque de sa ceinture a rougi le haut de sa poitrine. Le froid de la nuit a durci son téton. Elle le laisse exposer au regard de James comme en signe de provocation. Elle n'arrive pas à décrocher sa ceinture malgré ses efforts (Démarrage de la musique) le revers de la veste retombe sur sa veste. ⁴¹⁰

Comme le docteur Remington, Vaughan n'est pas attristé par la mort de ses proches. Lorsqu'il découvre le cadavre de Seagrave, il regrette juste que celui-ci ne l'ait pas attendu pour reproduire l'accident de voiture de Jayne Mansfield. Selon William Beard, Cronenberg, en exposant des comportements jugés immoraux, illustrerait l'un des échecs de l'existentialisme, soit l'impossibilité de conserver, au sein d'un système qui rejette les croyances sociales, une certaine éthique :

Cronenberg's work also illustrates rather startlingly one difficulty of existentialist philosophy- namely the disappearance of ethics. Nietzsche explains quite convincingly that if the whole structure and tradition of European Christianity is essentially fictional then its ethical system must be no less so than its mythology. Subsequent existentialists have tended to try to work around the question to some extent, since it is potentially an embarrassment to them. How is it possible to rescue ethical values and moral behaviour if every other aspect of social belief must be rejected? Recall the saying I Sabbah, quoted with approval by Nietzsche and Burroughs

410 David Cronenberg, *Crash-Scénario du film, op.cit.*, p. 12.

and used by Cronenberg as an epigraph to *Naked Lunch* 'Nothing is true, everything is permitted.' (In *Existenz* this axiom is literally true in the context of the virtual game world.) For Cronenberg this idea has a powerful and sinister charisma,[...] the 'radical' throwing-off of received truth, creative breakthrough, is absolutely ok with transgressivity. Whereas the existentialist philosophers are often simply silent on responsibility to others of the individual pursuing existential transformation. Cronenberg's existentialist practitioners are repeatedly depicted as dangerous to others. The liberations and transformations they produce seem positively to require some degree of moral degradation, even if it only Seth Brundle's food and sex binging or René Gallimard's cigarette-smoking.⁴¹¹

La plupart des héros cronenbergiens sont des personnages foncièrement mauvais. Ils n'ont ni valeurs morales ni compassion. Ils ne pensent qu'à satisfaire leurs envies quitte, pour cela, à nuire aux autres. Si certains d'entre eux, à l'image de Rose dans *Rage* ou Seth Brundle dans *La Mouche*, deviennent ainsi suite à une contamination, d'autres comme Darryl Revok dans *Scanners* ou Havana Segrand dans *Maps to the stars*, apparaissent d'emblée comme des êtres cruels et immoraux. Pour William Beard, Cronenberg utiliserait la référence à l'existentialisme pour mieux la remettre en question. Il ferait donc office de moraliste en dénonçant, à travers les comportements extrêmes de ses personnages, un certain type de fanatisme, non pas religieux, mais philosophique. Cette

411 William Beard, *The Artist as Monster : the Cinema of David Cronenberg*, *op.cit.*, p. 434.

" L'œuvre de Cronenberg illustre aussi, de façon assez surprenante, l'une des difficultés de la philosophie existentialiste, à savoir la disparition de l'éthique. Nietzsche explique de manière assez convaincante que si toute la structure et la tradition du christianisme européen est essentiellement fictionnelle, alors son système éthique ne doit pas l'être moins que sa mythologie. Etant donné l'embarras que c'est pour eux, les existentialistes suivants ont tenté, dans une certaine mesure, de contourner la question. Comment est-il possible de sauver les valeurs éthiques et la morale si tous les autres aspects de la croyance sociale doivent être rejetés? Rappelez-vous les mots de I Sabbah, cités avec l'approbation de Nietzsche et Burroughs et utilisés par Cronenberg comme une épigraphe à *Naked Lunch* «Rien n'est vrai, tout est permis » (Dans *Existenz*, cet axiome est littéralement vrai dans le contexte du jeu virtuel). Pour Cronenberg, cette idée possède un charme puissant et sinistre. Le rejet «radical» de la vérité reçue, cette percée créative, va de paire avec la transgression. Alors que les philosophes existentialistes gardent simplement le silence quant à la responsabilité de l'individu, qui poursuit sa transformation existentielle envers les autres ; les praticiens existentialistes de Cronenberg sont décrits, à plusieurs reprises, comme dangereux pour autrui. Les libérations et les transformations qu'ils produisent semblent positivement requérir un certain degré de dégradation morale, même s'il ne s'agit que des orgies de nourriture, de sexe et d'alcool de Seth Brundle ou du tabagisme de René Gallimard."

interprétation semble néanmoins quelque peu restrictive, Cronenberg ayant réaffirmé, lors d'une interview pour *Le Figaro.fr*, son intérêt pour la doctrine existentialiste et les écrits de Sartre et Beauvoir :

Et je me considère comme un existentialiste. Cette philosophie si populaire, si « chic » dans les années 1950, a semblé passée de mode par la suite, et elle a été très contestée, y compris par ceux dont elle se revendiquait, comme Heidegger, mais pour moi elle décrit avec exactitude notre condition - je pense à « L'existentialisme est un humanisme », qui est d'ailleurs mentionné dans *Consumés*. Nous sommes nés dans un monde extrêmement complexe, avec une espérance de vie limitée ; il est très difficile de comprendre qui nous sommes, pourquoi nous sommes là, et comment nous devrions vivre. Des structures sociales tentent de nous le dire, ou plutôt de nous l'imposer, mais si nous prenons un peu de recul, nous nous rendons compte qu'il s'agit seulement d'institutions élaborées par d'autres êtres humains et non d'absolus. Nous sommes, comme le dit Sartre, « condamnés à être libres ». Nous possédons la liberté, mais nous y renonçons car elle nous effraie ; nous la sacrifions volontairement à un système politique, à une idéologie ou à une religion. Je me reconnais dans l'athéisme professé par l'existentialisme ; pour moi, il n'y a pas de Dieu, ni de vie après la mort, et cette donnée fait partie intégrante de cette liberté si lourde à porter, et qui rend plus intense et plus dur le défi de vivre. ⁴¹²

Les personnages cronenbergiens disposent de cette liberté à laquelle l'homme se refuse. Ils transgressent les normes sociales en laissant libre cours à leurs désirs. Cet apport de la philosophie existentialiste confère à l'œuvre cronenbergienne une ambiguïté pour le moins déconcertante pour un spectateur peu habitué à ce type de représentation. Il n'y a, en effet, aucune forme de manichéisme dans le cinéma de Cronenberg. Ainsi dans *Existenz*, Allegra et Pikul, présentés comme les héros du jeu dans lequel ils évoluent, se métamorphosent en dangereux terroristes tandis que Max Renn, le héros de *Vidéodrome*, se retrouve obligé de combattre un système qui paradoxalement

412 Minh Tran Huy, David Cronenberg, « Interview de David Cronenberg », dans *Le Figaro.fr*, le 30 Janvier 2016, (<http://madame.lefigaro.fr/celebrities/david-cronenberg-grace-a-ce-roman-jai-pu-parler-de-sujets-tabous-au-cinema-250116-112032>).

le fascine. Cronenberg transgresse les horizons d'attentes du spectateur en présentant des personnages pétris de complexité. Si la plupart des films de genre (le fantastique comme le polar) joue sur la simple opposition entre le Bien et le Mal, le réalisateur de *Crash* propose une vraie réflexion sur la nature profonde de l'être humain. Capable d'aimer sa famille mais de tuer de sang froid, comme l'ancien assassin d'*A History of Violence* ou les mafieux des *Promesses de l'ombre*, d'aimer sa progéniture mais aussi de la détruire, à l'image de Nola dans *Chromosome 3* ou des parents d'Agatha et Benjie dans *Maps to the stars*, le héros cronenbergien rappelle aussi les personnages torturés de Dostoïevski. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que son roman *Les Démons* soit la référence littéraire principale des *Promesses de l'ombre*. Stavroguine, le héros de l'ouvrage de Dostoïevski apparaît comme un homme sensible et mélancolique or il est aussi, comme il le confessa lui-même à un prêtre, un violeur d'enfant qui a poussé une fillette à se suicider. Cette noirceur sous-jacente du personnage dostoïevskien, apte à faire le bien comme à commettre le pire des crimes est aussi propre aux héros des *Promesses de l'ombre*. Ainsi Kirill, le fils de Semyon, le parrain de la mafia, s'apprête à tuer un bébé pour protéger son père tandis que Nikolai, l'agent infiltré, finit par prendre la place du patriarche sans que le spectateur sache réellement quelles seront désormais ses véritables intentions. Dans une interview pour *Les Inrockuptibles*, publiée lors de la sortie au cinéma des *Promesses de l'ombre*, Cronenberg était revenu sur l'influence de l'œuvre de Dostoïevski sur son film :

Les Promesses de l'ombre, ce serait un film de mafia mâtiné de Dostoïevski ?

D. C. – Absolument ! Dostoïevski a écrit sur les criminels. Après la période soviétique, il signe son grand come-back ! Le crime, c'est cinématographiquement intéressant, parce que les criminels vivent dans un état transgressif constant. Ils sont littéralement hors la loi, hors éthique, hors morale. Les gens "normaux" sont à la fois effrayés et fascinés par ça. Il y a quelque chose de séduisant dans l'idée de transgression, de se dire que l'on peut décider un jour de ne plus obéir aux lois, aux règles et aux mœurs de la société dans laquelle on vit.

La subversion peut faire peur mais elle est sexy, attirante.⁴¹³

Contrairement aux personnages de Dostoïevski, les héros cronenbergiens ne veulent pas à racheter leurs crimes. Ils n'éprouvent quasiment jamais de remords et ne sont pas toujours punis pour leurs méfaits. L'idée de transgression est donc plus séduisante chez le cinéaste que chez l'auteur de *Crime et châtiment*. Cronenberg pervertit la référence à Dostoïevski qu'il expurge de sa religiosité. Dans ses œuvres de jeunesse, le réalisateur de *Vidéodrome* avait recours à des intertextes moins classiques. *Stereo* et *Crimes of the future*, ses deux premiers longs-métrages, se présentent ainsi comme des films de science-fiction expérimentaux fortement influencés par l'œuvre de Philip K. Dick. On y retrouvait, en effet, quelques-uns des thèmes de prédilection de l'auteur de *Blade Runner* : la paranoïa, la télépathie, la folie, la drogue et la conspiration. Chez K. Dick, la question de la réalité est toujours sujette à de multiples questionnements, les personnages évoluant dans des univers sur lesquels ils semblent n'avoir aucune emprise. Considérés comme obscurs, voire totalement incompréhensibles, certains de ses romans pourraient difficilement être adaptés au cinéma, c'est notamment le cas de *Ubik* et de *Le Dieu venu du centaure* qui jouent de la perpétuelle confusion entre "réalité et hallucination". Cronenberg, s'il n'a jamais adapté K. Dick, bien qu'il ait travaillé durant un an sur la conception d'un scénario de *Total Recall*, lui a toujours voué une grande admiration. D'ailleurs, il n'est pas anodin que *Scanners*, qui est le deuxième film de Cronenberg après *Stereo*, à traiter de la question de la télépathie, joue sur cette angoisse, omniprésente dans l'œuvre de K. Dick, d'être dépossédé de son propre esprit. Le film rappelle, par certains aspects, *Ubik*, roman paru la même année que *Stereo*, qui traitait des dangers de la télépathie, à travers le personnage de Joe Chip, un traqueur de télépathes :

413 Serge Kaganski, Julien Gester, David Cronenberg, Viggo Mortensen, « Entretien David Cronenberg et Viggo Mortensen - "Les Promesses de l'ombre" », dans *les Inrockuptibles*, le 07/11/2007, (<http://www.lesinrocks.com/2007/11/07/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenberg-viggo-mortensen-les-promesses-de-lombre-1107-1160720/>).

Mettez-fin à votre anxiété ; contactez le plus proche organisme de protection qui vous fera savoir si vous êtes ou non victimes d'intrusions psychiques interdites et qui, sur vos instructions, les neutralisera- ceci pour un prix modéré. « Organisme de protection. »

Herbert aimait bien le terme ; il avait de la dignité et correspondait à la réalité. Il en avait fait personnellement l'expérience ; deux ans plus tôt un télépathe s'était introduit parmi les employés pour des raisons qui n'avaient jamais été élucidées. Sans doute pour capter les confidences échangées entre les semi-vivants et leurs visiteurs, ou peut-être celle d'un semi-vivant particulier.⁴¹⁴

Alors que *Scanners*, malgré l'ambiguïté de sa fin, est, du point de vue de sa structure narrative, beaucoup plus classiques que *Ubik*, d'autres films du cinéaste, notamment *Vidéodrome* et *Existenz*, cherchent au contraire, à perdre les personnages, et donc les spectateurs, à l'intérieur d'univers fluctuants dont la réalité ne cesse d'être remise en question. Cronenberg aborde ses thématiques chères à l'auteur de *Blade Runner* sans tenter, si l'on excepte le cas particulier de *Scanners*, de les simplifier. Le spectateur de *Vidéodrome* et d'*Existenz* doit se retrouver dans le même état que le lecteur de K.Dick, c'est-à-dire dans l'incapacité d'expliquer clairement les événements qui lui sont présentés. Le dérèglement de ce que l'on pense être le réel passe, dans ces deux films, par le contact puis la fusion de l'homme avec l'objet ou plutôt l'univers qu'il représente et qui finit par se substituer au sien. Dans *Ubik*, c'est une fois arrivée sur la lune que l'équipe d'anti-psi menée par Joe commence à vivre des dérèglements de la réalité. À la fin du roman, le lecteur, découvre que le personnage de Joe, décédé dans un attentat auquel il pensait avoir survécu, est manipulé par une instance supérieure qui fait de lui le personnage de sa propre fiction. La complexité de cet ouvrage, quasiment impossible à résumer, ainsi que sa dimension existentielle en font la référence majeure d'*Existenz* que Cronenberg considère lui-même comme son film le plus dickien. En transgressant à la fois les représentations traditionnelles des mondes virtuelles que l'on peut trouver dans des films contemporains comme *Matrix* des Wachowski et celles du récit de

414 Philip K. Dick, *Ubik* (1969), Paris, 10/18, 1999, p. 14-15.

science-fiction traditionnelle, Cronenberg joue aussi avec les codes du cyberpunk. Alors que dans les dystopies cyberpunk classiques, comme celles de William Gibson, la société est présentée comme technologiquement très avancée, dans *Existenz*, on ne trouve ni ordinateur ni machine élaborée. Les objets technologiques sont des morceaux de chair tandis que les décors, pour le moins rudimentaires, ne renvoient pas à une quelconque ambiance futuriste. La fascination du cinéaste pour cette question de l'hybridation entre la chair et l'objet technologique, au centre, comme on a pu le voir précédemment, d'*Existenz*, mais aussi de *Vidéodrome* et du *Festin Nu*, se retrouve également dans l'œuvre de Philip K. Dick comme l'atteste dans *Ubik*, la représentation d'organes artificiels qui viennent se greffer à l'organisme du personnage de Runciter :

Le corps de Runciter contenait sans doute une bonne douzaine de greffors, des organes artificiels greffés dans son organisme à mesure qu'avaient lâché ceux d'origine. ⁴¹⁵

Il est intéressant de voir qu'*Existenz*, fortement inspiré de l'œuvre de K. Dick, ait fait l'objet d'une novélisation de la part de Christopher Priest, l'auteur de *La Machine à explorer l'espace*. Cinéaste, devenu romancier, grand admirateur de Kafka, et notamment de *La Métamorphose* dont *La Mouche* est, en quelque sorte, l'avatar, Cronenberg, comme il a pu l'exprimer dans une interview pour le magazine *Le Temps*, a toujours considéré son entrée dans le cinéma comme une sorte d'accident dans son parcours personnel :

Le cinéma m'est arrivé par accident. J'ai toujours pensé que je serais écrivain. Mon père était journaliste, spécialiste en affaires criminelles. La maison croulait sous les livres. Comme moi, il écrivait la nuit. Mon enfance a été bercée par le bruit de sa machine à écrire. La littérature m'est venue comme une évidence. Je me suis intéressé au cinéma parce que j'étais un passionné de technologies, un vrai *geek*, curieux des processus de fabrication. C'était l'époque de Kenneth Anger et de l'underground new-yorkais. Le cinéma sortait enfin du pur divertissement pour devenir un art à part entière. Pour l'étudiant que j'étais, c'était très attirant. Je ne

415 *Ibid.*, p. 16.

pensais pas me laisser kidnapper par le cinéma mais c'est ce qui est arrivé.⁴¹⁶

La force du cinéma cronenbergien réside dans sa volonté de mettre en images ce que seule la littérature semble être en mesure d'exposer. Le réalisateur crée le malaise en intégrant, au sein d'œuvres de science-fiction, au premier abord classiques, des obsessions sexuelles pour le moins dérangeantes. On retrouve ainsi des films comme *La Mouche* et *Existenz*, des thématiques autour de l'érotisation des corps, ou des parties de corps modifiées, qui évoquent fortement *Le Sein* de Philip Roth. Publié en 1973, ce court roman raconte l'histoire d'un homme, professeur de littérature comparée spécialiste de Kafka, qui se métamorphose en une énorme glande mammaire. Le héros du *Sein*, comme Seth Brundle dans *La Mouche*, voit son appétit sexuel se décupler au fur et à mesure que son corps évolue :

-A quoi pensez-vous, Professeur Kepesh ?

- Je voudrais vous baiser avec mon tétin.

-Je ne vous entends pas, Professeur.

-Je suis tellement excité que je voudrais vous baiser. Je voudrais que vous vous asseyiez sur mon tétin, avec votre con.⁴¹⁷

Le game pod d'*Existenz* apparaît comme une extension de la glande mammaire du roman de Roth. Cet objet qui a la forme d'un rein qu'on connecte en appuyant sur une protubérance ressemblant à un téton est traité comme un être humain par Allegra qui le caresse avec amour. Dans *Le Sein*, Claire, la petite-amie du narrateur, est elle-aussi fortement éprise du morceau de corps qu'est devenu l'homme qu'elle aimait :

416 Salomé Kiner, David Cronenberg, « David Cronenberg et les superpouvoirs de la littérature » , dans *Le Temps*, lundi 11 Janvier 2016, (<https://www.letemps.ch/culture/2016/01/11/david-cronenberg-superpouvoirs-litterature>).

417 Philip Roth, *Le Sein* (1973), Paris, Gallimard, 1984, p. 64.

Claire venait tous les soirs sucer mon tétin et parler avec moi, mon père venait le dimanche me raconter les dernières nouvelles, Mr.Brooks était là tous les matins et m'arrachait du sommeil d'une petite tape juste au bord de mon aréole. Du moins, il me semblait qu'il m'éveillait en touchant le bord de mon aréole. ⁴¹⁸

Contrairement aux créatures d'*Existenz*, dénuées de parole, le héros devenue glande mammaire du *Sein* exprime verbalement ses sensations. Alors que Cronenberg cherche à humaniser un objet organique en lui conférant si ce n'est une conscience, du moins une certaine sensibilité, Roth réifie le corps de l'homme en le réduisant à un seul sein féminin. Le professeur Kepesh peut, en cela, être considéré comme le double inversée de Rose dans *Rage* qui se retrouvait, quant à elle, pourvue d'un pénis dissimulé sous son aisselle :

Mon tétin est rose vif- comme était la tache que j'avais découvert à la base de mon pénis la nuit tout où cela m'est arrivé. Comme les orifices de mon tétin me servent à quelque chose rappelant les fonctions d'une bouche et d'oreilles atrophiées- du moins me semble-t-il que je suis capable de me faire entendre par mon tétin et d'entendre vaguement à travers lui ce qui se passe autour de moi-, j'avais d'abord supposé que c'était ma tête qui était devenue tétin. ⁴¹⁹

Chez Roth comme chez Cronenberg, le sexe biologique est sujet à d'innombrables variations. L'homme dont le pénis laisse place à une glande mammaire dans *Le Sein* fait donc écho à la machine à écrire hermaphrodite du *Festin Nu* et à l'espion travesti de *M. Butterfly*. Le réalisateur n'a jamais mentionné l'ouvrage de Roth comme l'une de ses références principales or autant dans leurs thématiques (la métamorphose, l'érotisation du monstrueux) que dans leur manière de mettre en scène un corps au sexe indéfinissable, les deux œuvres se ressemblent énormément. Cette volonté de transgresser, bien avant l'émergence de la théorie *Queer*, les modalités de représentations classiques et binaires des genres est propre à ces deux auteurs. Il est aussi possible de voir, derrière les interrogations cronenbergiennes autour de la question du genre, une reprise de certains mythes

418 *Ibid.*, p. 84.

419 *Ibid.*, p. 37.

grecs notamment ceux d'Hermaphrodite et de Tirésias. Alors que selon Ovide, Tirésias, changé en femme après avoir voulu séparer deux serpents, aurait connu des plaisirs sexuels à la fois masculins et féminins, Hermaphrodite, fils d'Hermès et d'Aphrodite, a fini par partager son corps avec la naïade Salmacis. Le désir de Salmacis était d'unir son corps à celui d'Hermaphrodite au point que leurs deux êtres n'habitent plus qu'une seule enveloppe charnelle. Devenu bisexué, Hermaphrodite décide donc que tout homme se baignant dans le lac de la nymphe sera, lui aussi, pourvu d'organes sexuels féminins. Ce mythe fait écho à la transformation de la machine à écrire du *Festin Nu* et au souhait final de Brundlefly de partager son corps avec celui de Véronica. Les hybridations intersexes fantasmées des films de Cronenberg, bien qu'elles renvoient directement à un certain type de récits mythologiques, ont sans doute inspiré Chuck Palahniuk, l'auteur de *Fight Club* qui, dans *Snuff*, paru aux États-Unis, en 2008, narrait l'histoire d'une actrice pornographique décidant d'achever sa carrière sur un gang-bang avec six-cents hommes. À la fin de son roman, Palahniuk met en scène, les corps calcinés et collants d'un homme et d'une femme qui finissent par s'unir pour ne faire plus qu'un :

Le défibrillateur a soudé Bacardi et Miss Wright en un X humain. Leurs chairs mariées à l'asphalte, brûlées ensemble plus profondément qu'aucun mariage ne l'aurait fait. Conjointes. Cautérisés. [...] L'odeur âcre de la chatte et des couilles cramées provient de la décharge en kilowatts qui a presque tué Miss Wright- mais qui a ressuscité Branch Bacardi. Le choc qui a fondu leurs parties ensemble. Les a scellées. [...] Greffés ensemble par quelques couches de peau grillée, ou un spasme musculaire, ou leurs parties tendres cuites en un pain de viande commun. [...] De la vapeur monte en spirale de leurs chairs fusionnées. Leurs nouveaux tétons et cœurs marqués au fer rouge.⁴²⁰

Les personnages de *Snuff* réussissent, bien que cela ne soit pas leur but, à fusionner ensemble, à réaliser le fantasme d'hybridation des frères Mantle de *Faux-Semblants*. Le caractère

420 Chuck Palahniuk, *Snuff*, Paris, Points, 2013, p. 211.

mythologique de l'œuvre cronenbergienne ne se réduit cependant pas aux seules références antiques. En effet, dans *Maps to the stars*, c'est à une autre forme de mythologie qui intéresse le cinéaste, celle construite autour du culte de la star. C'est l'envers du décor qui, comme on a pu le voir précédemment, intéresse le cinéaste. Cronenberg filme ce que Kenneth Anger dénonçait dans son ouvrage *Hollywood Babylone*. Publié, pour la première fois, en 1959, le livre, scandaleux et longtemps censuré du réalisateur de *Scorpio Rising*, révélait la face cachée des célébrités d'Hollywood, déconstruisait leur mythologie en dénonçant leurs pires travers. Ainsi Anger évoquait, en plus de la nympholeptie de Charlie Chaplin, les accusations de viols à l'encontre d'Errol Flynn ou encore les mœurs sexuelles très libres de Clara Bow. Certaines situations de *Maps to the stars* apparaissent, dès lors, comme de véritables transpositions de certains récits rapportés dans *Hollywood Babylone*. Le thérapeute de célébrités, interprété par John Cusack, dont les méthodes de travail consistent à s'appuyer sur le corps partiellement dénudé de ses clientes, évoque, par exemple, sous un mode moins ouvertement sexuel, le comportement du Docteur William Earl Pearson qui a entretenu, dans les années vingt, une liaison avec l'une de ses patientes, la célèbre Clara Bow :

L'idylle au « baume d'amour » de Clara et les lecteurs avides apprirent que sa longue « thérapie » suivie pour « angoisse » et « insomnie » aux bons soins du médecin le plus cher et le plus fringant du milieu mondain hollywoodien, le très prévenant Dr William Earl Pearson, consista en l'application répétée du savoir-faire du Dr Pearson sur le corps nu de l'actrice étendue sur le ventre. ⁴²¹

Cronenberg qui a avoué, dans plusieurs interviews, avoir relu *Hollywood Babylone* durant le tournage de *Maps to the stars*, interroge aussi, comme on a pu le voir précédemment à travers les exemples des films de Mankiewicz, Wilder et Aldrich, cette angoisse du déclin qui finit par toucher toutes les actrices américaines vieillissantes. Havana Segrand, qui tente de retrouver sa gloire d'antan, fait donc écho aux actrices de muet évoquées dans l'ouvrage de Kenneth Anger :

421 Kenneth Anger, *Hollywood Babylone* (1959), Auch, Tristram, 2013, p. 147.

Les temps étaient également durs pour les déesses du muet : Billie Dove, Colleen Moore, Corinne Griffith et Norma Talmadge étaient sur le déclin. Certaines, comme Talmadge, firent semblant d'être « trop riche pour s'en soucier ». ⁴²²

L'avènement du cinéma parlant a poussé les actrices du muet à mettre fin à leur carrière. Même si la plupart d'entre elles étaient encore relativement jeunes, elles n'avaient plus leur place dans ce système en perpétuelle mutation. Benjie, dans *Maps to the stars*, connaît un problème similaire. Bien qu'il ne soit âgé que de treize ans, sa carrière touche déjà à sa fin, de jeunes enfants s'accaparant la place qui lui était autrefois dédiée. *Maps to the stars* est un constat d'échec interprété par des acteurs issus, pour la plupart, du système hollywoodien classique. Or Cronenberg, en utilisant, dans ses films, des acteurs provenant du cinéma *mainstream*, ne transgresse-t-il pas aussi les attentes d'un certain type de public ?

2- 2 La transgression des attentes du spectateur

-Le choix des interprètes

Cronenberg tient une place à part dans le cinéma américain. Réalisateur de grosses productions à succès, comme *The Dead Zone* et *La Mouche*, il est aussi, comme on a pu s'en rendre compte, l'auteur d'une œuvre beaucoup moins grand public. Du cinéma expérimental au gore en passant par le drame psychologique et le thriller, l'auteur de *Vidéodrome* a démontré qu'il pouvait aussi, au cœur d'un même film, passer d'un genre à l'autre. Ainsi, *Chromosome 3* et *La Mouche* peuvent être considérés à la fois comme des films d'horreur et des mélodrames puisque le surnaturel apparaît, surtout, comme une métaphore des problèmes rencontrés par les personnages. Des films comme *Faux-Semblants*, *M.Butterfly* ou *A dangerous method*, en s'éloignant totalement de ses

⁴²² *Ibid.*, p. 159.

genres de prédilection, ont néanmoins créé une véritable scission, tant thématique qu'esthétique, dans sa filmographie. Il semble évident qu'en abandonnant, partiellement, le "*Body Horror*", le cinéaste ait voulu gagner une certaine respectabilité au sein d'un public cinéphile qui l'a trop souvent cantonné au seul genre de la série B. En choisissant, pour interpréter le rôle des frères Mantle, l'acteur britannique Jeremy Irons, comédien de théâtre renommé ayant, jusqu'alors, uniquement tourné pour des cinéastes indépendants tels que Volker Schlöndorff, Jerzy Skolimowski ou encore Karel Reisz, Cronenberg se démarque du cinéma commercial hollywoodien qui, depuis le succès de *La Mouche*, cherche à le métamorphoser en simple "faiseur de films". Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que Cronenberg n'était pas le premier choix des producteurs de *La Mouche* et que c'est par un tragique concours de circonstances qu'il a pu tourner ce film qui fit de ses deux acteurs principaux, Jeff Goldblum et Geena Davies, les nouvelles coqueluches d'Hollywood :

Ils avaient eu un metteur en scène dont j'ai oublié le nom, mais qui a travaillé depuis. Il était prêt à faire le film quand sa fille est morte. Je crois qu'elle s'est fait renverser par un camion ; quelque chose d'horrible. Il ne voulait plus rien faire et c'est ainsi qu'on a pris contact avec moi. Mais j'ai tout de suite précisé : « Je veux faire le film à ma façon et je veux tourner à Toronto. » Ils ont tout accepté. Sauf que Mel voulait Pierce Brosnan dans le rôle principal et moi pas. ⁴²³

En préférant à la vedette de la série *Remington Steele*, Jeff Goldblum, acteur de seconds rôles vu chez Robert Altman et Philip Kaufman, Cronenberg démontrait qu'il était possible, même aux commandes d'un film de studios, de rester maître de ses choix. Suite au succès de *La Mouche*, Goldblum se tournera davantage vers le cinéma commercial que vers le film d'auteur. Il deviendra grâce aux immenses succès de *Jurassic Park* et d'*Independence Day*, l'un des acteurs les *plus bankable* du cinéma américain. Malgré ses collaborations avec Wes Anderson sur *La vie aquatique* et *The Grand Budapest Hotel*, Goldblum abandonnera progressivement le cinéma indépendant pour

423 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit, p. 89.

tourner, presque exclusivement, dans des grosses productions ou des séries télévisées à succès telles que *Friends*, *Glee*, *New York, section criminelle* ou encore *Will et Grace*. Les acteurs de *La Mouche* ont été corrompus par le système hollywoodien. Geena Davies qui a connu, dans les années 90, son heure de gloire en tournant pour des cinéastes aussi reconnus que Tim Burton, Ridley Scott et Stephen Frears, a également vu sa carrière prendre un mauvais tournant. Réduite à des rôles de mère de famille stéréotypés dans des productions aseptisées comme la trilogie des *Stuart Little* et le show télévisé *La Famille de mes rêves*, elle n'incarne, depuis le début des années 2000, que des seconds rôles pour la télévision américaine. Le succès, à la fois public et critique, de *La Mouche* serait-il la cause de cet échec ? Bien que le film ait été défendu par la presse et soit reconnu, aujourd'hui, comme un chef d'œuvre de la science-fiction, il reste associé au film de genre, ce qui n'a, sans doute, pas permis à ces deux acteurs vedettes de se faire une vraie place dans le cinéma indépendant. La posture de Cronenberg vis-à-vis du cinéma hollywoodien a toujours été ambiguë. S'il reconnaît que l'usine à rêves a révélé d'immenses cinéastes, il regrette, comme il a pu l'exposer dans *Maps to the stars*, son uniformisation. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, le cinéaste était d'ailleurs revenu sur la difficulté d'innover au sein d'un système clos sur lui-même :

Même à Hollywood il arrive qu'un film se termine par autre chose qu'un happy end ; ça n'en sonne pas moins complètement faux. Hollywood sait aujourd'hui donner une fin qui n'est pas heureuse, mais qui n'est quand même pas la façon dont ça marche. Le Godzilla hollywoodien parcourt le monde en écrasant tout sur son passage, je crois qu'il n'a jamais été aussi dominant qu'aujourd'hui.⁴²⁴

Selon Cronenberg, les films produits par Hollywood ne peuvent réellement fonctionner s'il n'y a pas de "happy end". Leur structure appelle une fin heureuse qui, faite pour plaire aux exigences d'un public familial, assurera leur succès en salles. Avec *La Mouche*, Cronenberg a

424 *Ibid.*, p. 106.

transgressé l'un des préceptes du cinéma hollywoodien (le "happy end") pour livrer une œuvre profondément organique et charnelle à mille lieues des canons des films de studios. Cette transgression d'un modèle préétabli, bien qu'elle ait été couronnée de succès, explique aussi les raisons qui ont poussé Cronenberg à s'éloigner d'Hollywood. La radicalité de ses futurs projets, notamment de *Crash* et d'*Existenz*, pouvait difficilement se concilier aux exigences des studios. En réalisant *Faux-Semblants* puis *Le Festin Nu*, le cinéaste a montré qu'il avait le désir d'aller plus loin dans l'expérimentation mais aussi de retrouver une plus grande liberté créatrice semblable à celle qu'il connut, au début de sa carrière, lorsqu'il réalisait des films *underground*. Cette liberté s'accompagne cependant d'un plus gros budget, le succès de *La Mouche* ayant permis, comme on a pu le voir précédemment, au réalisateur de *Vidéodrome*, de financer des projets plus audacieux. S'il a choisi Jeremy Irons pour interpréter les héros de *Faux-Semblants* et du *M. Butterfly*, c'est Peter Weller, connu pour son rôle dans *Robocop* de Paul Verhoeven, qui incarne Bill Lee dans la transposition cinématographique du *Festin Nu* de Burroughs. Le choix de Weller n'est en rien un argument commercial ; la série des *Robocop* n'ayant pas fait de l'acteur une star interplanétaire. De plus, le premier *Robocop*, sorti en 1987, apparaissait, à l'instar *La Mouche*, comme une véritable anomalie au cœur d'un cinéma hollywoodien très balisé. Film d'action à la trame narrative simpliste, *Robocop* était, avant tout, une violente diatribe à l'encontre de la politique reaganienne. Avec *Starship Troopers*, Verhoeven, comme l'a démontré Pierre Berthomieu, dans son ouvrage *Le cinéma Hollywoodien : le temps du renouveau*, a été jusqu'à créer, à l'intérieur d'un système cinématographique purement commercial, une forme de cinéma hybride proche des expérimentations génériques de Cronenberg :

En reproduisant pour le distancer le style du film militaire de propagande, Verhoeven livre avec *Starship Troopers* une forme étrange de science-fiction. L'œuvre convoque l'épopée, le space opera, décline les

nombreux motifs du genre (métal et organique, monde technique oppressif) et applique le style visuel explosif attendu. Mais en voulant dénoncer la manipulation par le genre tout entier, Verhoeven joue à caricaturer ses personnages, à défaire le statut du héros en accentuant son invulnérabilité. Le résultat s'affirme comme une synthèse ultime de la science-fiction guerrière et du space opera, et comme son auto-destruction assumée, l'ironie truculente du cinéaste décidant de miner ce qu'il filme.⁴²⁵

Starship Troopers est à la fois un film de science-fiction et une parodie bien que cette dimension ait souvent été occultée par le public américain. Alors que Cronenberg, lors du tournage de *La Mouche*, avait choisi des interprètes relativement peu connus, Verhoeven, dans sa période américaine, a surtout mis en scène des acteurs de séries télévisées à succès. Ainsi, dans *Starship Troopers*, Casper Van Dien et Denise Richards, vus dans *Beverly Hills* et *Melrose Place*, incarnaient des héros archétypaux si héroïques qu'ils en devenaient grotesques tandis que, dans *Showgirls*, Elizabeth Berkley, vedette de la série pour adolescents *Sauvés par le gong*, interprétait le personnage d'une strip-teaseuse prête à tout pour réussir à Las Vegas. Le film de Verhoeven, très mal reçu par la critique à sa sortie, a été un échec retentissant aux box-office américain au point de briser la carrière de la jeune actrice qui ne retrouvera, au cinéma, que quelques seconds rôles chez Woody Allen, Tom DiCillo et Oliver Stone. Satire du milieu du spectacle, *Showgirls* est un film outrancier et provocant qui met en scène les excès d'un certain microcosme. Moins ouvertement sexuel que le long-métrage de Verhoeven, *Maps to the stars* est aussi, comme on a pu le voir précédemment, un film de l'excès. Les personnages y sont hystériques, grossiers et manipulateurs. Ils renvoient aux stars déchus à la une des magazine *people* mais aussi à ses anciennes gloires hollywoodiennes au passé trouble qui ont tant fasciné Kenneth Anger. Cronenberg, contrairement à Verhoeven avec *Showgirls* et *Starship Trooper*, a cependant choisi, pour ce film, des acteurs

425 Pierre Berthomieu, *Le cinéma Hollywoodien : le temps du renouveau*, op.cit..

reconnus à la fois par le public et la critique. Julianne Moore, qui a tourné avec quelques uns des plus grands réalisateurs indépendants américains (Robert Altman, les frères Coen, Todd Haynes ou encore Paul Thomas Anderson), est aussi connue pour ses rôles dans des productions à gros budget comme *Le Monde perdu* de Steven Spielberg, *Evolution* d'Ivan Reitman ou plus récemment la série des *Hunger Games*. L'interprète d' Havana Segrand, malgré ses quelques rôles dans des blockbusters à succès, reste une actrice farouchement attachée au cinéma indépendant. Cronenberg, en la préférant à d'autres comédiennes plus hollywoodiennes telles que Nicole Kidman ou Sandra Bullock, met une véritable distance entre le réel et sa représentation. Julianne Moore, à l'image de Cronenberg, est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du système. En incarnant une actrice prête à tout pour rester célèbre, au détriment de la qualité des rôles qui lui sont désormais proposés, la comédienne, couronnée, pour ce film, du prix d'interprétation féminine au festival de Cannes, interroge, sans doute, le devenir de sa propre carrière. Oscarisée, en 2015, pour son rôle de femme atteinte d'Alzheimer dans *Still Alice*, film mélodramatique à la structure dramatique conventionnelle, Julianne Moore semble s'éloigner, depuis quelques temps, du cinéma d'auteur qui a fait sa renommée. Les acteurs principaux de *Maps to the stars* appartiennent tous à une catégorie de comédiens capables de jongler entre grosses productions et cinéma d'auteur. John Cusack, vu chez des cinéastes tels que Terrence Malick, Woody Allen ou encore Clint Eastwood, a ainsi été l'un des acteurs principaux des *Ailes de l'enfer*, blockbuster à succès produit par Jerry Bruckheimer tandis que Mia Wasikowska, l'héroïne de *Alice au pays des merveilles* de Tim Burton, a tourné avec Gus Van Sant, Park Chan-Wook et Jim Jarmush. Les acteurs de *Maps to the stars*, sans être d'immenses stars, peuvent être considérés comme un argument commercial d'autant plus que Robert Pattinson, le héros de la saga *Twilight*, déjà vu dans *Cosmopolis*, complétait le casting or le film a été un échec cuisant au box-office puisqu'il n'a rapporté que quatre millions de dollars pour un budget de

treize. Si le public n'a pas suivi Cronenberg, c'est sans doute parce que *Maps to the stars* fait suite à l'un des films les plus difficile d'accès du cinéaste, l'expérimental *Cosmopolis*. En faisant de la vedette de *Twilight*, série de films pour adolescents à succès autour du mythe du vampire, le héros de *Cosmopolis*, Cronenberg avait, sans doute, prévu d'attirer, en salles, un autre type de public. Or le bouche à oreille négative, provenant presque exclusivement des fans de Robert Pattinson, a littéralement détruit la carrière du film. *Cosmopolis*, s'il a attiré, dans un premier temps, un public "naïf" admirateur du personnage de vampire romantique que l'acteur déclinera dans des romances aseptisées telles que *Remember me* et *De l'eau pour les éléphants*, n'a rapporté qu'un peu plus de six millions de dollars au box-office mondial pour un budget de vingt. Bien qu'ils aient été de véritables échecs commerciaux, *Cosmopolis* et *Maps to the stars* ont permis à Robert Pattinson de gagner une certaine légitimité en tant qu'acteur. Depuis son expérience avec le réalisateur de *Crash*, l'ancienne star de *Twilight* tourne essentiellement avec des cinéastes indépendants. On peut notamment citer ses récentes collaborations avec Werner Herzog, James Gray ou encore les frères Safdie. En acceptant d'interpréter le rôle d'Eric Packer dans le film de Cronenberg, Robert Pattinson a transgressé les horizons d'attente de son propre public. Ce geste radical l'a considérablement éloigné du cinéma commercial qui l'a fait connaître. Nombreux sont les acteurs, issus de la culture populaire, qui cherchent, aujourd'hui, en collaborant avec des cinéastes indépendants de renommée internationale, à briser leur image. Kristen Stewart, la partenaire de Robert Pattinson dans *Twilight*, a ainsi tourné avec Olivier Assayas et Kelly Reichardt tandis que les anciennes starlettes Disney, Selena Gomez et Vanessa Hudgens ont été les héroïnes de *Spring Breakers* du réalisateur *underground* américain Harmony Korine. Bien avant *Cosmopolis*, Cronenberg s'était déjà amusé à tromper ses spectateurs en utilisant, à contre-emploi, des acteurs reconnus par l'industrie du divertissement hollywoodien. Lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, le cinéaste était revenu,

à travers l'exemple de *Crash*, sur le caractère déstabilisant du choix de ses interprètes :

Je crois, curieusement, que c'est dû à la présence de stars reconnues : il y a James Spader, Holly Hunter, Rosanna Arquette. Ce sont des stars reconnus qu'on a vues dans des films hollywoodiens, ce sont des acteurs que l'industrie reconnaît, même si les dirigeants des studios sont loin de se douter que Spader, Holly Hunter et Rosanna Arquette peuvent être extrêmement radicaux dans leur travail. Le film commence comme un film normal, tout a l'air bien et il y a ces acteurs. Et soudain, ils se mettent à dire et à faire ces choses, ça ne se déroule pas comme dans un film normal, les personnages ne réagissent pas comme dans un film hollywoodien. Je crois que ça explique beaucoup de choses, le public a l'impression qu'il va assister à un film « normal », au sens hollywoodien, et peu à peu il s'aperçoit que ce n'est pas un « vrai » film. C'était une expérience artistique assez bizarre, mais ça continue de ressembler à un film et les acteurs sont toujours là. À la façon dont les gens réagissaient, ils n'arrivaient pas à croire qu'une actrice oscarisée comme Holly Hunter se laisserait aller à... blablabla. Ils se sont donc sentis trahis, piégés et trompés, attirés dans un piège malsain. ⁴²⁶

Si, avant *Crash*, James Spader a tourné dans plusieurs films indépendants dont le palmé *Sexe, mensonge et vidéo* de Steven Soderbergh, il est surtout connu du grand public pour son interprétation du docteur Daniel Jackson dans *Stargate, la porte des étoiles* de Roland Emmerich, *blockbuster* à succès qui a remporté, lors de sa sortie, près de deux cents millions de dollars de recettes dans le monde. Oscar de la meilleur actrice, en 1995, pour *La leçon de piano* de Jane Campion, Holly Hunter était célèbre pour ses rôles dans des films aussi populaires que *Always* de Steven Spielberg et *La firme* de Sidney Pollack tandis que Rosanna Arquette avait connu, quelques années auparavant, son heure de gloire avec *Le grand bleu* de Luc Besson. Couronnée du prix spécial du jury, au festival de Cannes, en 1996, *Crash*, fort de son scandale cannois, a connu un certain succès en France bien que ses recettes au box office mondial se soient avérées, à l'instar de celles de *Cosmopolis* et de *Maps to the stars*, bien inférieures à son budget. Cronenberg ne peut donc complètement tromper les spectateurs qui se rendent très vite compte que son cinéma, malgré

426 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg, op.cit.*, p. 157.

la présence de stars mondialement connues, n'est pas fait pour plaire au plus grand nombre. Or, en 2005, avec *A History of Violence*, le cinéaste a prouvé qu'il était possible de concilier ses propres exigences avec celles d'un public peu sensible à son cinéma. Il semble évident que l'emploi de Viggo Mortensen, que l'on retrouvera, par la suite, dans *Les Promesses de l'ombre* et *A dangerous method*, soit aussi l'un des facteurs qui ait contribué au succès du film. Mortensen venait de tourner dans la trilogie du *Seigneur des anneaux* de Peter Jackson, série de longs-métrages, adaptés des romans de J. R.R. Tolkien, qui ont rapporté près de trois milliards de dollars au box office mondiale. Bien que le succès d'*A History of Violence* reste modeste, en comparaison de celui du *Seigneur des anneaux*, il s'agit néanmoins du film le plus rentable du cinéaste depuis *La Mouche*. *A History of Violence*, contrairement à la plupart des films de Cronenberg, se situe dans un cadre réaliste. La petite ville de l'Indiana, la maison de campagne de Tom ou encore le café dans lequel il travaille se présentent comme des lieux du quotidien à mille lieues des espaces froids et déshumanisés de *Faux-Semblants* ou de *Cosmopolis*. Le cadre du film, la simplicité de la trame narrative, qui n'est pas sans rappeler celle de *Kill Bill* de Quentin Tarantino puisqu'il y est question d'un ancien tueur obligé à reprendre du service, font, à première vue, d'*A History of Violence*, un *revenge movie* classique. Mais, en faisant du héros du *Seigneur des anneaux*, un personnage trouble au comportement ambigu, Cronenberg joue avec les propres perceptions du spectateur. Il transforme son héros en un assassin sadique capable de brutaliser sa propre famille comme le prouve, entre autres, la violente scène de sexe dans l'escalier évoquée précédemment. Même s'il ne s'agit pas d'un viol, la brutalité du coït surprend en comparaison de la première scène d'amour, plutôt tendre, entre Tom et sa femme. À la fin d'*A History of Violence*, le personnage semble pourtant guéri de ses pulsions, comme l'atteste la scène symbolique de la purification par l'eau qui succède au meurtre du mauvais frère tout en précédant le retour au foyer du héros or Cronenberg, comme a pu le

démontrer Bart Beaty, dans son ouvrage *David Cronenberg's A History of Violence*, déconstruit, à travers l'utilisation de ces clichés, l'idée que la famille peut permettre à un homme de se repentir :

A History of Violence, it seems, is a film not about the moral redemption of Tom Stall, but about the moral downfall of his family. More specifically, it asks us to consider the cost that must be paid to maintain the family as the moral centre of America. ⁴²⁷

On peut interroger le succès d'*A History of Violence* qui reposerait, peut-être, sur une mauvaise compréhension d'un scénario bien plus complexe qu'il n'y paraît. Le "happy end" final, mensonger puisqu'il ne met pas tant en scène la rédemption de Tom que la corruption de sa propre famille, a sans doute été perçu, par certains spectateurs, comme une fin heureuse, le héros étant en mesure de reprendre sa vie d'avant au sein d'un foyer aimant. Dans un registre proche d'*A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* connut aussi un certain succès en salles au point que Cronenberg pensa, durant un temps, lui donner une suite. Tout aussi ambigu qu'*A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* est cependant moins pessimiste quant à la question de la famille, la sage-femme interprétée par Naomi Watts, l'héroïne de *Mulholland Drive* de David Lynch mais aussi du diptyque horrifique à succès *The Ring*, adoptant l'enfant de la jeune Tatiana pour l'élever avec sa mère et son oncle. Comme à l'époque de *La Mouche*, l'alibi du genre, ici le polar, permet au cinéaste de distiller, à l'intérieur de son œuvre, des idées pour le moins subversives. Il est ainsi difficile de savoir si la plupart des spectateurs des *Promesses de l'ombre* auront perçu la dimension homosexuelle du film de Cronenberg. L'intrigue autour de l'agent infiltré, interprété par Viggo Mortensen, masque, en effet, les thématiques sous-jacentes d'une œuvre qui, comme on a pu le voir précédemment, met en scène de véritables simulacres de relations sadomasochistes. Plus

427 Bart Beaty, *David Cronenberg's A History of Violence*, *op.cit.*

"*A History of Violence* n'est pas, semble-t-il, un film sur la rédemption morale de Tom Stall mais sur la déchéance morale de sa famille. Plus précisément, il nous demande de considérer le prix qui doit être payé pour maintenir la famille en tant que centre moral de l'Amérique."

explicite que *Les Promesses de l'ombre*, quant à la question du sadomasochisme, *A dangerous method* est néanmoins l'un des films les plus sages du cinéaste. En préférant, à la représentation frontale des corps, la romance entre Jung et sa jeune patiente, Cronenberg joue avec les codes du film en costumes romanesque qui, quelques années auparavant, firent de Keira Knightley, l'interprète de Sabina Spielrein, une véritable star. Héroïne d'*Orgueils et préjugés*, l'adaptation du roman de Jane Austen qui rapporta, en 2005, plus de cent millions de dollars de recettes au box office mondial, Keira Knightley semble être, à l'instar de Viggo Mortensen dans *A History of Violence*, un argument commercial évident. Bien qu'il ne puisse être considéré, contrairement à *Cosmopolis* et *Maps to the stars*, comme un échec commercial, *A dangerous method* est loin d'avoir connu le même succès que les deux précédents films du cinéaste. Jugé par bon nombre de spectateurs comme un film bavard et dénué de sensualité, il marqua aussi une véritable rupture entre Cronenberg et son propre public. Cette évolution n'est cependant pas une fin en soi. Le réalisateur de *Crash* a, en effet, prouvé, avec *Cosmopolis* et son roman *Consumés*, qu'il était toujours attaché à des formes de cinéma plus marginales. Fort de sa tête d'affiche prestigieuse, Michael Fassbender, à la fois égérie du cinéma de Steve McQueen et acteurs de blockbusters vu dans *300* et *X-men : Le Commencement*, faisant également parti du casting, *A dangerous method* ne peut néanmoins, en vue de la complexité et du traitement de son sujet, être perçu comme un film commercial. Aussi protéiformes qu'insaisissables, les films de Cronenberg constituent, dans leur ensemble, une sorte d'œuvre totale. Du gore au drame, en passant par le fantastique, le polar, l'expérimental et même la comédie, le cinéma cronenbergien est transgressif dans sa volonté d'abolir, parfois dans un même film, les frontières entre les genres. Cette volonté de transgression est aussi palpable dans le travail d'acteur du cinéaste qui, en parallèle de sa carrière de réalisateur, a joué dans plus d'une dizaine de longs-métrages ainsi que dans de nombreuses séries télévisées à succès.

-Cronenberg acteur

Le premier film dans lequel Cronenberg est apparu, en tant qu'acteur, est *Série noire pour une nuit blanche* de John Landis. Le réalisateur y interprétait, dans une très courte scène, le patron du personnage d'Ed Okin, interprété par Jeff Goldblum, le futur héros de *La Mouche*. Cronenberg, comme d'autres amis cinéastes de Landis (Jack Arnold, Roger Vadim, Don Siegel ou encore Jonathan Demme) a accepté de faire une apparition dans un film bien moins conventionnel que ce que son intrigue pouvait laisser présager. *Série noire pour une nuit blanche* raconte l'histoire d'un homme insomniaque qui, alors qu'il erre, en pleine nuit, sur le parking d'un aéroport, rencontre une mystérieuse jeune femme blonde, interprétée par Michelle Pfeiffer, qui cherche à échapper à quatre tueurs iraniens. Il s'ensuit une course-poursuite dans les rues de Los Angeles plus amusante qu'anxiogène bien que Landis détourne progressivement le genre de la comédie policière pour mettre en scène des meurtres d'une rare violence dans le cadre d'un film de divertissement. Les personnages des tueurs iraniens, pourtant traités comme des figures burlesques et parodiques, font preuve d'une cruauté qui n'a rien à envier à celle des mafieux des films de Coppola et De Palma. Landis les filme, à plusieurs reprises, en train d'exécuter froidement des témoins gênants, sans rien occulter de l'obscénité de la violence et de sa représentation au cinéma. *Série noire pour une nuit blanche* est un film hybride qui utilise le procédé de la mise en abyme pour malmener la perception du spectateur. Ainsi, une prise d'otage fictive passe, le temps d'un plan, pour un élément de la narration. L'étrangeté du film de Landis fait écho au cinéma de Cronenberg qui, comme on a pu le voir précédemment, mêle souvent à l'horreur de la représentation organique une forme d'humour quasiment rabelaisienne. Le caractère subversive de *Série noire pour une nuit blanche* a, sans doute, plu au réalisateur de *Crash* qui débutera une carrière d'acteur plus sérieuse, quelques années plus tard, en interprétant le personnage du docteur Philip K. Decker dans *Cabal* de Clive

Barker. Sorti en 1990, *Cabal* est, après *Hellraiser*, la seconde réalisation de l'écrivain Clive Barker. L'œuvre de Barker entretient de nombreuses similitudes avec celle de Cronenberg. En effet, l'auteur du *Maître des illusions* utilise le genre de la science-fiction pour mettre en scène une sexualité transgressive entièrement tournée autour du culte de la douleur. Comme les Cénobites de *Hellraiser*, les créatures qui habitent la cité du Midian dans *Cabal* se livrent à des actes de mutilation d'une rare violence dans le seul but d'éprouver du plaisir. Barker, comme Cronenberg, érotise le monstrueux. Les mutants de *Cabal*, à l'image des personnages de *Crash*, modifient leurs corps afin de pouvoir connaître de nouvelles jouissances. Si, chez Cronenberg, les modifications corporelles passent essentiellement par la mécanisation des corps, dans le monde cauchemardesque de Clive Barker, la peau s'étire, se craque et s'arrache pour laisser place à une chair à vif semblable à celle de la machine à écrire frémissante du *Festin Nu*. Romancier avant d'être cinéaste, Clive Barker est le créateur d'un imaginaire monstrueux où tous les possibles sexuels (inceste, zoophilie, BDSM) ont la possibilité de s'incarner. Les œuvres de Cronenberg, bien que moins explicites dans leur manière de représenter l'innommable, mettent également en scène un grand éventail de pratiques sexuelles considérées comme déviantes.



Dans *Cabal*, comme dans *Hellraiser* son précédent film, Clive Barker expose des êtres monstrueux qui prennent plaisir à mutiler leurs chairs

Que l'on songe aux pulsions pédophiles de Adrian Tripod dans *Crimes of the future*, aux *snuff movies* de *Vidéodrome* ou encore aux désirs de mort de *Crash*, le réalisateur de *Rage* n'a jamais cessé d'explorer les fantasmes les plus inavouables de ses contemporains. En interprétant, dans *Cabal*, le rôle d'un psychiatre tueur en série, Cronenberg semble rendre hommage aux personnages de ses propres œuvres de jeunesse. En effet, le médecin incarné par le cinéaste apparaît comme un manipulateur psychique, au même titre que les chercheurs de *Stereo* et les télépathes de *Scanners*, puisqu'il tente de faire endosser ses propres crimes à son patient. C'est lors d'une rencontre, à Toronto, pour la parution de son roman *Le Royaume des devins* que Barker a proposé à Cronenberg d'incarner celui qui se dépeint lui-même comme la mort. Froid et inquiétant le docteur Philip K. Decker, dont le nom fait clairement référence à Philip K. Dick, se présente comme un pur personnage cronenbergien. En acceptant de jouer le rôle d'un monstrueux assassin dans un film, qui bien que produit par une major, subvertit les codes du film fantastique traditionnel, Cronenberg perpétue, sous un autre mode, ce qui a fait sa renommée. Or Barker, contrairement au réalisateur de *La Mouche*, a été violemment censuré. Il a dû couper près de vingt minutes de son film et retourner certaines scènes jugées trop violentes par les producteurs. *Cabal*, malgré l'utilisation d'une imagerie *splatterpunk* BDSM, est un film curieusement sage même si son esthétique et ses thèmes l'éloignent des films de genres aseptisés que les studios produisent, à cette époque, par dizaines. Cronenberg ne retrouvera pas, dans la suite de sa carrière d'acteur, de rôle aussi marquant. À partir de 1994, le cinéaste fera de brèves apparitions dans plusieurs films de commandes qui ne rencontreront pas, pour la plupart, de grand succès en salle. Dans *Trial by jury* de Heywood Gould, Cronenberg incarne le rôle d'un réalisateur qui rêve de tourner un film sur la vie du mafieux Rusty Jones tandis que dans *Mesure d'urgence* de Michael Apted, il incarne l'avocat de l'hôpital Gramercy. Alors que *Série noire pour une nuit blanche* et *Cabal* étaient doués d'une certaine ambition artistique, *Trial by*

jury et *Mesure d'urgence* ne transgressent en rien les préceptes du cinéma hollywoodien. Ils se plient aux codes du film de genre sans jamais essayer de les dépasser. Si *Trial by jury* est un film de tribunaux classique, *Mesure d'urgence* se présente comme un thriller médical au sujet proche de certaines préoccupations du cinéaste puisqu'il y est question d'expérimentations scientifiques sur des SDF devenus cobayes au sein d'un grand hôpital new-yorkais. De *Stereo* à *Scanners*, en passant par *Rage* et *Frissons*, Cronenberg a souvent interrogé, à travers ses personnages de savants fous, les dérives de la science. *Mesure d'urgence*, bien qu'il fasse écho à certaines thématiques cronenbergiennes, reste néanmoins un film totalement aseptisé qui ne met jamais à mal les certitudes du spectateur. Voir Cronenberg, à l'affiche d'un film de ce genre, peut néanmoins paraître surprenant. Le cinéaste revendique-t-il, à travers cette apparition, son goût pour un cinéma commercial classique dénué de toute inventivité ?

En 1999, soit trois ans après sa participation à *Mesure d'urgence*, Cronenberg interprète un second rôle dans *Résurrection* de Russell Mulcahy, un thriller dans lequel un inspecteur de police, interprété par Christophe Lambert, traque un *serial killer* qui ampute ses victimes dans le seul but de reconstituer le corps du Christ. Très mal reçu par la presse, le film de Mulcahy est une déclinaison du *Seven* de David Fincher qui connut, quelques années auparavant, un certain succès public comme critique. Cronenberg y incarne un prêtre qui encourage Christophe Lambert à retrouver sa foi. Si le cinéaste n'apparaît que quelques minutes à l'écran, son nom se trouve tout en haut de l'affiche du film au côté de celui de la star d'*Highlander*. Il est possible que Mulcahy se soit appuyé sur la renommée du maître du "*Body Horror*" pour attirer un public, amateur de films de genre, en salles. Cronenberg a avoué, dans plusieurs interviews, avoir trouvé le scénario du film de Mulcahy excellent. Le réalisateur de *La Mouche* aurait même été tenté de l'adapter au cinéma. Ses aveux paraissent surprenants tant *Resurrection* est un plagiat du film de Fincher qui utilisait

également une certaine imagerie religieuse à travers la thématique des sept péchés capitaux. Esthétiquement, *Resurrection*, avec ses trop nombreux zooms, ressemble à un clip-vidéo (Mulcahy, comme Fincher, par ailleurs, était, au départ, réalisateur de clips musicaux) tandis que l'atmosphère, sale et poisseuse de certaines séquences est totalement calquée sur *Seven*. La présence de Cronenberg, dans ce piètre film de série B, a choqué bon nombre de critiques qui y voyaient une forme de trahison du cinéaste vis-à-vis du genre qui l'a fait connaître. Ainsi, le critique Vincent Ostria, du journal *L'Humanité*, montrera son incompréhension quant à la présence du réalisateur de *La Mouche* dans le film de Mulcahy :

[...] que le grand cinéaste David Cronenberg, qui joue ici un tout petit rôle, cautionne par son nom, mis en tête d'affiche, ce nanar singeant *Seven* et *X-Files*, cela reste incompréhensible.⁴²⁸

Cronenberg était-il conscient que *Résurrection* était appelé à être un tel échec artistique ? La question reste ouverte d'autant plus que Mulcahy avait une réputation de tâcheron au sein de l'industrie hollywoodienne. Remercié par les producteurs de *Rambo 3* qui le renvoyèrent pour divergences artistiques, le réalisateur d'*Highlander* n'a cessé, depuis le début des années 90, de multiplier les bides aux box office. *Highlander II*, *Ricochet* et *Blue Ice*, en plus d'être des échecs en salles, ont été considérés par la presse comme d'affligeants nanars. Cronenberg ne pouvait pas ne pas connaître le travail de Mulcahy. Sa présence à l'écran pose donc ici plusieurs questions :

- Le réalisateur de *Crash* apprécie-t-il les mauvais films ?
- Cherche-t-il à s'affranchir d'une certaine forme d'intellectualisme auquel son cinéma, depuis *Faux-Semblants*, semble attaché ?

428 Vincent Ostria, « Critique de *Résurrection* », dans *L'Humanité*, 12 Janvier 2000, (http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=22162.html).

- S'amuse-t-il sciemment à provoquer son public ?
- L'argent gagné, pour son apparition dans le film, lui permet-il de financer des projets plus personnels ?

Il est possible que le cinéaste, en défendant le film de Mulcahy, fasse preuve d'ironie. Alors que son cinéma n'a cessé, au cours des années 90, de se radicaliser, Cronenberg, en choisissant d'apparaître dans des films commerciaux de seconde zone, à mille lieues des réussites artistiques de *The Dead Zone* et *La Mouche*, transgresse les horizons d'attentes de son public qui aurait, sans doute, préféré le voir dans d'autres longs-métrages de Clive Barker ou chez des cinéastes de genre reconnus tels que John Carpenter ou Tobe Hooper. Si les thématiques de *Résurrection* peuvent entrer en relation avec certaines obsessions cronenbergiennes, le réalisateur de *Vidéodrome* a cependant tenté, tout au long de sa carrière d'acteur, de varier les genres cinématographiques. Ainsi, il tournera dans diverses comédies : *Prête à tout* de Gus Van Sant, *Blood and Donuts* de Holly Dale, *The Stupids* de John Landy et *Le monde de Barney* de Richard J. Lewis, dans le film d'anticipation *Last Night* de Don McKellar ainsi que dans les drames *Henry et Verlin* de Gary Ledbetter, *The Grace of God* de Gérard L'Ecuyer et *Boozecan* de son ami Nicholas Campbell, acteur vu dans *Fast Company*, *Chromosome 3*, *The Dead Zone* et *Le Festin Nu*. Don McKellar et Gary Ledbetter, à l'inverse de Cronenberg, sont d'anciens acteurs devenus réalisateurs. Le cinéaste les a d'ailleurs employés, à l'instar de Nicholas Campbell, dans certains de ses films. Seconds rôles dans *Faux-Semblants* et *Existenz*, Ledbetter et McKellar sont aussi d'origine canadienne. Cronenberg, en acceptant de jouer dans les films de ses compatriotes, a sans doute voulu aider à promouvoir le cinéma indépendant torontois. Avoir le réalisateur de *La Mouche*, comme second rôle, dans l'un de ses films aurait pu être considéré comme une sorte de gage de qualité si le cinéaste ne s'amusait pas autant à brouiller les pistes en passant d'un pur film de commande hollywoodien, comme *Mesure*

d'urgence ou *Résurrection*, à des projets beaucoup moins grand public. Dans *Henry et Verlin*, mélodrame autour d'un enfant autiste et de son oncle handicapé mental, Cronenberg joue un personnage de docteur aux antipodes de ceux qu'il a pu interpréter dans *La Mouche* et *Cabal*. Le mélodrame, assez conventionnel voire parfois lacrymal, de *Ledbetter* nous fait découvrir une autre facette du cinéaste. Cronenberg prouve qu'il est capable, en tant qu'acteur comme en tant que metteur en scène, de changer de registre et même d'interpréter un personnage doux et aimant. Dans *Last Night*, film apocalyptique dans lequel les personnages attendent la fin du monde, le réalisateur de *Vidéodrome* incarne le personnage de Duncan, un véritable héros beckettien qui travaille dans une usine de gaz et passe la quasi intégralité de son temps à téléphoner à ses clients pour leur annoncer que leur gaz continuera de fonctionner jusqu'à la dernière seconde. Le caractère absurde de la situation n'est pas sans rappeler les premiers courts métrages du cinéaste notamment *From the drain* qui mettait en scène les deux survivants d'une mystérieuse guerre bactériologique, à l'intérieur d'une baignoire. L'action de *Last Night*, se déroule la veille de l'an 2000, alors que le monde touche à sa fin. Or, à mille lieues des films catastrophes à gros budget du type *2012* de Roland Emmerich, McKellar livre une œuvre intimiste qui suit les dernières heures de vie d'une série de personnages résignés à mourir. *Last Night* fait partie d'un projet cinématographique collectif intitulé *2000 vu par...* qui proposait à dix cinéastes venant de dix pays différents de réaliser un film dont l'action devait se situer à la veille du nouveau millénaire. Au côté de McKellar, figuraient quelques grands noms du cinéma indépendant international tels que Abderrahmane Sissako, Walter Salles et Tsai Ming-Liang. Cronenberg, en acceptant un rôle dans le film de McKellar, ne rend pas seulement service à un ami, il montre son attachement à un cinéma capable d'utiliser les thèmes les plus rebattus du cinéma catastrophe pour en proposer une interprétation radicalement différente. Le film de Don McKellar se moque des conventions du cinéma hollywoodien, il partage, avec l'œuvre de

Cronenberg, un même désir d'abolir les frontières entre cinéma d'auteur et cinéma commercial. *Last Night* restera néanmoins un film assez confidentiel au même titre que les autres longs-métrages canadiens dans lesquels Cronenberg a tourné au cours des années 90. Dans *Blood and Donuts* de Holly Dale, comédie horrifique autour du réveil d'un vampire endormi depuis vingt-cinq ans, le cinéaste interprète le rôle d'un chef du crime qui semble annoncer les personnages de truands d'*A History of Violence* et des *Promesses de l'ombre*. Il se tisserait donc, en filigrane, un véritable réseau de correspondances entre les films tournés par Cronenberg et ceux dans lesquels il a joué. *Blood and Donuts* est un film de série B canadien, sorti au même moment qu'*Un Vampire à New York* de Wes Craven et *Dracula, mort et heureux de l'être* de Mel Brooks, qui, contrairement à ses homologues américains, reste relativement méconnu du grand public. Proche de l'esprit des films de John Landis et de la comédie culte des années 80 *Vampire, vous avez dit vampire ?* de Tom Holland, *Blood and Donuts* n'a, a priori, rien en commun avec les longs-métrages réalisés par le maître du "Body Horror" si ce n'est, peut-être, la thématique du vampirisme abordée, d'une manière différente, dans *Rage*. Cronenberg, s'il a toujours utilisé l'humour avec parcimonie dans son œuvre cinématographique, apprécie énormément les comédies populaires comme l'atteste d'ailleurs son apparition dans le film familial *Les Stupides* de son ami John Landis. Certains cinéastes pour lesquels a tourné Cronenberg ont également la particularité de passer du cinéma indépendant au film de studio tout en gardant, à l'instar du réalisateur de *Crash*, une certaine singularité. C'est notamment le cas de Gus Van Sant qui, en 1995, dans *Prête à tout*, son premier film produit par une grande firme, contait l'histoire d'une présentatrice de météo, interprétée par Nicole Kidman, cherchant à se débarrasser de toutes les personnes voulant l'empêcher de devenir célèbre. Le succès de cette comédie satirique a permis à Van Sant d'alterner films de commande (*Will Hunting*, *À la rencontre de Forrester*) et productions indépendantes (*Elephant*, *Las Days*, *Gerry*) bien que le

réalisateur de *Mala Noche*, à l'image de Cronenberg, ait assez rapidement délaissé l'industrie du divertissement pour se concentrer sur des projets plus personnels. Cronenberg, en acceptant d'interpréter, dans *Prête à tout*, un petit rôle de tueur à gage, a, en quelque sorte, adoubé le jeune cinéaste. Sans doute se retrouvait-il dans sa capacité à passer de l'*underground* au *mainstream* tout en restant fidèle à certaines de ses obsessions. Van Sant, si l'on excepte son remake plan par plan de *Psychose*, ne s'est cependant jamais intéressé au genre horrifique. Son cinéma souvent tourné autour de la question de l'adolescence se trouve aux antipodes de celui de Cronenberg. Or il semble moins surprenant de retrouver le réalisateur de *Vidéodrome* dans *Prête à tout* que dans des films de seconde zone tels que *Trial by jury*, *Blood and Donuts* ou encore *Résurrection*. En effet, Cronenberg a parfois jugé avec une certaine dureté les œuvres de ses contemporains, allant même jusqu'à qualifier des succès critiques et publics, tels que *Dark City* d'Alex Proyas et *Matrix* des Wachowski, de mauvais films :

Beaucoup de gens me parlaient de The Matrix, c'était un film génial, les scènes de bagarres étaient fantastiques... J'en avais tellement entendu parler que lorsque je l'ai vu sur ce téléviseur en Dolby... par satellite- j'ai été très surpris : le film est mauvais, son look atroce, c'est infantile, on a l'impression que ça a été fait pour des gosses de huit ans.⁴²⁹

Il est intéressant de voir que ce que Cronenberg reproche à *Matrix* pourrait être largement reproché aux films dans lesquels il a joué. Ces propos apparaissent donc ici comme un paradoxe d'autant plus que le cinéaste était assez longuement revenu, lors de ses entretiens avec Serge Grünberg, sur son inquiétude face à un système qui privilégie le savoir-faire du réalisateur à sa personnalité :

Ce qui est intéressant c'est qu'il y a une conception typiquement hollywoodienne du cinéaste de talent, vous savez. Si nous parlions de littérature, nous pourrions employer un terme comme « plumitif », mais pour eux

429 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 173.

c'est quelqu'un qui peut mettre en scène n'importe quel film, un bon professionnel. C'est la théorie du non-auteur ! C'est faire de l'absence de personnalité une vertu ; pour eux, l'idéal c'est d'être un bon manoeuvre qui peut tout faire, de la comédie aux films d'action, en passant par les westerns.⁴³⁰

Cette affirmation doit néanmoins être nuancée, beaucoup de grands cinéastes, issus des studios, ayant réussi à faire des films de genres très différents tout en gardant une certaine singularité artistique. Cronenberg ne s'intéresse cependant pas à cette problématique, il préfère dénoncer, toujours à travers l'exemple de *Matrix*, le caractère profondément anti-intellectuel de la culture américaine :

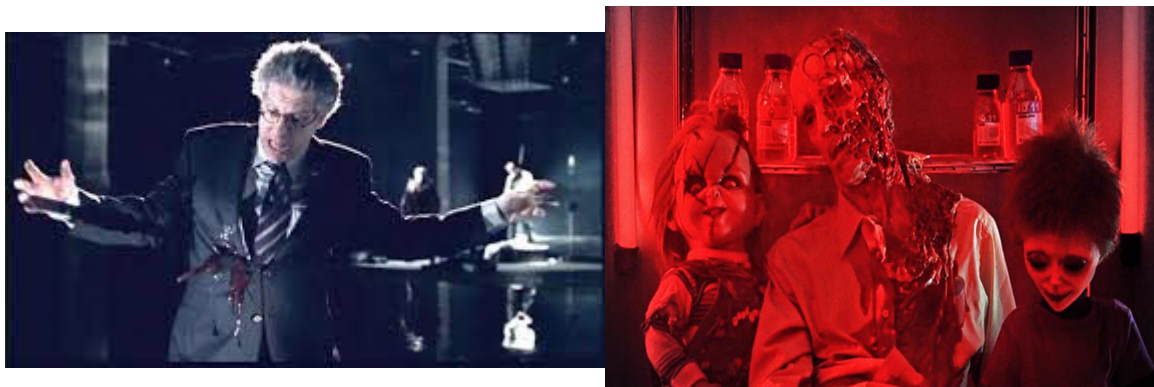
Mais les frères Wachowski ont dit : « Nous n'étions pas sûrs que le monde fût prêt à accepter un film d'action intellectuel. » J'ai vu le film et j'ai pensé : « Je ne vois pas l'action et je vois rien d'intellectuel » . Vraiment pas ! Ce n'est quand même pas parce qu'ils font une référence aux classiques de la littérature et au Lapin Blanc de Lewis Carroll ! Ils doivent penser que pour être intellectuel, il faut mettre quelques références dans son film, des trucs intellectuels. C'est très américain, car l'Amérique est une culture fondamentalement anti-intellectuelle et sa conception de l'intellect, celle de l'Américain moyen, est très infantile : ça se limite à lire des livres, à connaître ses classiques, et hop ! On est un intellectuel !⁴³¹

Cronenberg apprécie néanmoins cette culture anti-intellectuelle comme le prouve notamment sa participation, en 2001, au *slasher* de science-fiction parodique *Jason X* de James Isaac. James Isaac était principalement connu pour son travail sur les effets spéciaux de *La Mouche*, du *Festin Nu* et d'*Existenz*, il avait aussi élaboré certaines des créatures du *Retour du Jedi* et des *Gremlins*. *Jason X* était sa deuxième réalisation, douze ans après le film d'horreur *House 3*. Isaac était un ami de Cronenberg qui a accepté, non sans ironie, d'interpréter un petit rôle dans le dixième volet de la série des *Vendredi 13* à la seule condition d'avoir la mort la plus atroce du film

430 *Ibid.*, p. 113.

431 *Ibid.*, p. 173.

voire de la saga. Le docteur Wimmer, son personnage, sera transpercé par une barre en métal au tout début du film. L'apparition de Cronenberg dans le long-métrage de James Isaac évoque la participation de John Waters au cinquième épisode de la série des Chucky. Dans *Le fils de Chucky* de Don Mancini, le réalisateur de *Pink Flamingos* connaît, lui aussi, une mort terrible. Littéralement défiguré à l'acide, le personnage de Waters semble souffrir beaucoup plus que celui de Cronenberg dans *Jason X*. Sorti trois ans après le long-métrage de James Isaac, *Le fils de Chucky* est aussi un film d'horreur parodique. Ces maîtres de l'*underground* que sont, dans des registres différents, David Cronenberg et John Waters rendent hommage, à travers ces cameos, à un certain cinéma de genre qui, bien que produits par de grands studios, n'en demeure pas moins assez subversif dans sa manière d'allier l'horreur au mauvais goût



Les morts sanglantes de David Cronenberg dans *Jason X* et de John Waters dans *Le fils de Chucky*.

Jason X est une série Z avec un budget de série B. C'est un film qui mêle le gore au comique et dont le seul but est de divertir le spectateur. Le public de Cronenberg aura, sans doute, perçu l'ironie du cinéaste qui a, quant à lui, toujours cherché à associer, au sein de son œuvre cinématographique, film de genre et réflexion philosophique. Cronenberg acteur serait donc une déclinaison "grand public" de Cronenberg réalisateur. En choisissant de jouer, presque

exclusivement, dans des films commerciaux, souvent de piètre qualité, le cinéaste s'éloigne de son public qui, à l'instar du critique de *L'Humanité*, évoqué précédemment, ne comprendra, sans doute, pas la nature de certains de ses choix artistiques. Cronenberg transgresse les préceptes de son propre cinéma en acceptant de faire des apparitions dans des films qui n'ont, d'autres ambitions, que leur seule rentabilité. Or il paraît aussi évident que Cronenberg, dont aucun des films, entre *La Mouche* et *A History of Violence*, n'a engendré plus de dix millions de dollars de recettes au box-office américain, avait besoin de compléter ses revenus avant de s'atteler à de nouveaux projets. Plus que vers le cinéma, c'est vers la télévision que le cinéaste s'est tourné en acceptant de jouer dans des téléfilms et des séries télévisées à succès tels que *Alias* et *Rewind*. Cronenberg n'a cependant joué que dans le pilote de *Rewind*. Il y interprétait le rôle d'un brillant scientifique, inventeur d'une nouvelle technologie permettant de voyager dans le temps, tandis qu'il a incarné, dans deux épisodes de la troisième saison de la série d'espionnage *Alias*, le personnage du Docteur Brezzel, un neurochirurgien ayant développé une nouvelle thérapie pour traiter l'amnésie. Cronenberg qui a récemment tourné, pour Netflix, dans la série historique *Alias Grace*, a quasiment toujours interprété le même type de rôles que ce soit au cinéma comme à la télévision. Savant fou dans *Jason X*, médecin de famille dans *Henry et Verlin* ou encore psychiatre dans le court-métrage *The Grace of god*, Cronenberg, qui avait pour projet de réaliser le pilote d'une série TV intitulée *Knifeman* sur la vie d'un chirurgien du XVIII^{ème} siècle aux méthodes contestées, a toujours été fasciné par l'univers de la médecine. Ses rôles, en tant qu'acteur, font écho à ses propres obsessions. On trouve, d'ailleurs, dans quasiment tous ses films un personnage de médecin. Si celui-ci est, la plupart du temps, présenté comme un être dangereux ou appelé à le devenir, il arrive aussi qu'il y ait certaines exceptions, à l'image d'Anna, la sage-femme des *Promesses de l'ombre*. En interprétant, à la fois, des rôles de bons et de mauvais docteurs, Cronenberg intègre l'ambiguïté de son cinéma à

son propre travail d'acteur. Il est légitime de se demander si le réalisateur de *Vidéodrome* a conscience de transgresser les préceptes de son cinéma en acceptant des rôles dans des œuvres qui se situent parfois à mille lieues, esthétiquement, thématiquement ou commercialement, de son travail d'auteur. Si l'on utilise la métaphore du corps humain pour évoquer la filmographie de Cronenberg, on peut affirmer que certains des films dans lesquels il a joué sont de véritables anomalies. Ils contaminent l'image que les spectateurs peuvent avoir de son œuvre. L'évolution de son cinéma va de paire avec celle de son travail d'acteur comme s'il y avait, derrière toute transgression, formelle comme générique, l'insatiable désir de toujours raconter la même chose. Alors que certains réalisateurs comme Jerzy Skolimowski, grand nom du cinéma polonais des années soixante, vu dans *Les Promesses de l'ombre* mais aussi dans le film de super-héros *Avengers* de Joss Whedon, cherchent, en s'amusant du décalage entre leur œuvre filmique et les longs-métrages dans lesquels ils jouent, à s'affranchir de leur propre création, Cronenberg instaure une part de son identité de cinéaste dans les films des autres. Tour à tour réalisateur, acteur et écrivain, Cronenberg n'a jamais cessé de s'intéresser au corps dans toute l'étendue de sa complexité. De l'intérieur à l'extérieur, du physique au psychique, il a toujours exposé, dans une œuvre pourtant en constante mutation, les mêmes obsessions.

Conclusion

Depuis *Maps to the stars*, présenté au festival de Cannes 2014, David Cronenberg n'a pas sorti de film. Si le cinéaste n'a pas annoncé, pour autant, qu'il cesserait de faire du cinéma, ce retrait, après trois films tournés, assez rapidement, à la suite (*A dangerous method*, en 2011, *Cosmopolis* en 2013 puis *Maps to the stars*) semble marquer une profonde lassitude. Le réalisateur de *Vidéodrome* s'est d'ailleurs confié, à plusieurs reprises, lors de la sortie de son roman *Consumés*, sur son désir de se consacrer plus spécifiquement à la littérature. Dans une entrevue pour la web revue *Numéro*, Cronenberg avait notamment abordé le thème de l'écriture en opposant scénario et roman, démontrant, par là-même, qu'il est devenu difficile aujourd'hui, face à la pression constante des studios et des modes de financements, d'écrire un scénario de qualité :

Bien que j'aie écrit beaucoup de scénarios, ma conversion au roman a été un très long processus. L'écriture scénaristique est très différente de l'écriture romanesque. Le scénario est une manière d'écrire hybride, bizarre. Personne ne vous complimentera s'il y a du style, au contraire, on vous fera le reproche d'être trop littéraire en vous traitant de romancier frustré qui ignore les règles élémentaires du scénario. Dans un scénario, pourquoi dépeindre le protagoniste en long et en large puisque de toute façon on castera Tom Cruise ou une autre star qui ne collera pas avec la description de votre personnage. Pour un bon scénario, il faut de bons dialogues et un certain sens de la dramaturgie. Pour le reste, oubliez la musique des mots, les belles phrases. Plein de scénaristes réputés sont totalement nuls en grammaire ou stylistiquement, cela ne les empêche pas d'être de grands scénaristes. Le scénario subit, du reste, une pression de plus en plus forte. C'est le duel "commercial" contre "art et essai". Les choses ne vont pas en s'arrangeant. Je crois qu'aujourd'hui, à cause du financement, il est très difficile de réaliser un film original ou subversif. C'est une contrainte supplémentaire dont doit tenir compte le scénariste.⁴³²

Dans l'industrie du cinéma, il est aujourd'hui impossible, selon Cronenberg, de produire des

432 Sean J. Rose, David Cronenberg, « Les confidences de David Cronenberg sur son premier roman "*Consumés*" », dans *Numéro*, le 8 Mars 2016, (<http://www.numero.com/en/node/1400>).

films originaux au contenu transgressif. Seuls certains cinéastes *underground*, totalement fauchés, peuvent se permettre de faire un cinéma libre bien que celui-ci ne connaisse une visibilité que très limitée. Or un auteur comme Cronenberg a besoin de moyens plus conséquents pour faire des films. Avec un budget trop limité, des œuvres comme *La Mouche* ou encore *Vidéodrome* auraient pu devenir de simples séries Z lorgnant, malgré elles, du côté de la parodie horrifique au côté de longs-métrages tels que *L'attaque des tomates tueuses* de John De Bello ou *Bad Taste* de Peter Jackson. Si certains effets spéciaux paraissent, de nos jours, un peu dépassés, il n'en demeure pas moins que, dans sa représentation de l'horreur, Cronenberg a toujours privilégié la qualité des effets à leur quantité. En apportant un soin tout particulier au maquillage et aux décors, le cinéaste a toujours abordé le genre horrifique avec un grand sérieux. Bien que l'humour ne soit pas, comme on a pu le voir précédemment, totalement absente de son œuvre (certaines scènes de *Frissons* sont même volontairement grotesques), Cronenberg a toujours mis en scène des histoires graves autour de thématiques aussi lourdes que la maladie, la dépression ou encore l'infanticide et l'inceste. Dans le genre balisé du gore auquel il a longtemps été rattaché, le réalisateur de *Rage* fait figure d'exception. Cronenberg dépasse les limites du genre en lui donnant une véritable profondeur. Si, contrairement aux longs-métrages de Romero et de Carpenter, ses œuvres n'ont pas toujours de visée politique, elles se démarquent des films de série traditionnels en développant, au sein du genre dans lequel elles se trouvent, des réflexions d'ordre philosophique. Cronenberg transgresse les limites du genre, influençant par là-même certains auteurs tels que Hisayasu Sato, Jörg Buttgeiret ou encore, plus récemment, Bertrand Mandico, auteurs de courts et de moyens métrages expérimentaux à l'esthétique résolument surréaliste. En 2015, dans *Notre-Dame des hormones*, court-métrage de trente minutes issu du film à sketch *Hormona*, Mandico raconte la passion qui anime deux femmes venant de découvrir, en plein milieu de la forêt, un étrange morceau de chair.

Cette entité organique, dotée d'un substitut phallique, que les héroïnes prennent d'ailleurs plaisir à sucer et à caresser, n'est pas sans évoquer la machine ultra-sexuée du *Festin Nu* ou encore les pods d'*Existenz*. Alors que chez Cronenberg, la sexualisation de la matière apparaît comme une thématique sous-jacente (dans *Vidédrome*, *Le Festin Nu* ou *Existenz*, la réalité de ces nouvelles créatures est même sujette à caution puisqu'elles semblent n'exister qu'à l'intérieur de réalités présentées comme virtuelles ou alternatives), elle est ici le motif autour duquel est érigée l'intégralité du récit. Le court-métrage de Mandico, dont l'univers esthétique très *kitsch* et suranné rappelle le travail de Guy Maddin, est néanmoins tourné, à l'instar de certains films de Cronenberg, autour de la question de la tératophilie. Le monstrueux, chez les deux cinéastes, perd son caractère effrayant pour se muer en un objet érotique hautement désirable.



Notre-Dame des Hormones de Bertrand Mandico

Dans le cinéma français contemporain, Bertrand Mandico est un véritable ovni. Ses films, qui restent néanmoins assez confidentiels, mêlent visions surréalistes et gore, érotisme et métaphysique dans des ambiances ouatées et oniriques évoquant autant Jean Rollin et Jesus Franco que Jean Cocteau. Bien que Cronenberg, comme on a pu le voir précédemment, se soit inspiré du Surréalisme, son cinéma, à quelques exceptions près, est loin d'être aussi radical. Les visions

fantasmées de *Vidéodrome* ou d'*Existenz* ne sont pas détachées d'un scénario que le spectateur, du moins dans un premier temps, n'a pas de peine à suivre et à comprendre. Même *Le Festin Nu* qui se présente, avant tout comme un récit d'hallucinations, est doté d'un semblant d'intrigue. En refusant de se détacher de la narration, Cronenberg se démarque des modèles qu'il convoque. Son cinéma, dans sa volonté de concilier l'expérimental au *mainstream*, se trouve dans une véritable aporie. Cronenberg est, en cela, inqualifiable. Chacun de ses films semble marquer à la fois le début et la fin d'un système. Si *Frissons* et *Rage*, films gores aux contenus subversifs, marquaient la fin d'un cycle expérimental (du court-métrage *Transfer* jusqu'au téléfilm *The Italian Machine*), *Crash* et *Cosmopolis* apparaissent, au sein de sa filmographie, comme de véritables résurgences de ses œuvres de jeunesse. Dynsarratifs, froids et tendant vers l'abstraction, ces deux films ne peuvent néanmoins pas être considérés, à l'instar de *Stereo* ou de *Crimes of the future*, comme de véritables films *underground*. *Crash* et *Cosmopolis* ont un budget beaucoup plus conséquent que les premières œuvres de Cronenberg, on y trouve des acteurs populaires (James Spader, Holly Hunter ou encore Robert Pattinson) et leur présentation, en compétition, au Festival de Cannes, leur confère une visibilité que les films dits expérimentaux ou *underground* n'ont pas. Le succès commercial de longs-métrages comme *Scanners*, *The Dead Zone*, *La Mouche* ou encore *A History of Violence*, ont permis au réalisateur de *Vidéodrome* d'aller vers d'autres formes de cinéma plus radicales tout en ayant les moyens d'offrir, à ses spectateurs, autre chose que des films fauchés interprétés par de parfaits inconnus. La véritable transgression serait ici de donner l'impression aux spectateurs, ne connaissant pas ou peu Cronenberg, d'avoir affaire à un film *mainstream* (la présence d'acteurs *bankable* participant, comme on a pu le voir précédemment, à la supercherie) tout en écartant de son œuvre un public plus enclin à ce type de cinéma. Ni les fans de *Stargate* et de *Twilight*, ni les amateurs de cinéma *underground* ne semblent, pourtant, y avoir trouvé leur compte. L'échec public

de *Cosmopolis* souligne donc l'impossibilité pour le cinéaste de mêler deux systèmes cinématographiques aux antipodes l'un de l'autre. Si la plupart des œuvres de Cronenberg sont marquées par une certaine forme d'abstraction, le réalisateur de *La Mouche* n'a, pourtant, jamais voulu refaire des films comme *Stereo* et *Crimes of the future*. Il est, en effet, devenu difficile voire impossible, pour lui, de vivre du cinéma sans faire certaines concessions :

Après deux films comme ceux-là, Louis Marcorelles m'a dit-je l'avais rencontré et il m'a écrit de très gentils papiers dans *Le Monde*- qu'il était très surpris de me revoir. Il pensait que c'était fini. Que j'avais réalisé deux films parfaits dans leur genre et que je n'en referai jamais. J'ai compris ce qu'il voulait dire parce que, pour ma part, j'avais le sentiment que je n'avais pas besoin d'en tourner un autre. Le premier était en noir et blanc et le second en couleur ; c'est déjà plus compliqué. C'est seulement alors que j'ai dû m'intéresser à l'industrie du cinéma ; l'idée que j'allais gagner ma vie comme réalisateur, ça impliquait un tout autre niveau d'engagement et d'investissement personnel. Et ça a tout changé. Tout !⁴³³

Cronenberg a progressivement abandonné le cinéma expérimental de ses débuts au profit de formes moins libres et de structures narratives plus conventionnelles. Plus abordables, d'un point de vue strictement structurel, que ses précédents films, *Frissons* et *Rage*, malgré le succès public qu'ils ont connu, à leurs sorties, au Canada, ne peuvent être considérés comme des films purement commerciaux. Cronenberg voulait vivre de son art sans pour autant se plier à la pression des studios. C'est d'ailleurs sa passion pour les films d'horreur, notamment les productions au budget limité, qui l'a poussé à devenir celui que l'on a longtemps surnommé le maître du "Body Horror" :

Tout à coup tout ce qui m'intéressait se limitait aux films à petit budget, donc bien sûr les films d'horreur puisque, de toute façon, j'avais toujours été passionné par les films d'horreur ; j'allais donc voir les films d'horreur les plus obscurs, dont les budgets étaient généralement minuscules, et qui venaient presque tous d'Angleterre, dès que j'en avais l'occasion. Il y en avait beaucoup : beaucoup de salles de cinéma, à l'époque,

433 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 25.

passaient un double programme dont les films d'horreur constituaient la deuxième partie.⁴³⁴

Les programmes de type *Grindhouse*, auxquels Quentin Tarantino et Robert Rodriguez ont rendu hommage, en 2007, avec le diptyque *Boulevard de la mort* et *Planet Terror*, ont toujours fasciné le réalisateur de *Vidéodrome*. Néanmoins, à partir des années 80, et notamment à cause de l'avènement du marché vidéo, ce type de films de seconde zone disparut totalement des écrans américains. Cronenberg, bien qu'il ait, après plusieurs films expérimentaux, fait ses armes dans le genre de la série B, n'a jamais participé à un programme *Grindhouse*. Ses premiers films d'horreur, dotés de budgets des plus modestes, se démarquent du tout venant de la production commerciale de cette époque. En cherchant, au même titre que des cinéastes comme John Carpenter ou Georges A. Romero, a donné ses lettres de noblesses à un genre souvent mal considéré, Cronenberg a commencé à opérer, à l'intérieur de sa propre filmographie, un véritable processus de transgression générique. À la fois film d'horreur et mélodrame, des films comme *Chromosome 3* et *La Mouche* participent à cette idée de décroisement des genres s'opposant, par là-même, au partage entre films gres comiques et films fantastiques sérieux évoqué par Raphaëlle Moine dans son ouvrage *Les genres au cinéma* :

Il existe une horreur risible et une horreur non risible. J'ai interrogé certains participants au Fantafestival à ce propos. Après le dépouillement du questionnaire, on peut conclure que la principale différence entre horreur risible et horreur non risible tient dans le rapport qu'entretient l'horreur avec la réalité ou la fiction. C'est pourquoi plus le genre fantastique s'éloigne de la vraisemblance et plus il devient risible. Parmi les genres cinématographiques que j'ai proposés dans ce questionnaire, c'est le « gore » qui est retenu comme le plus risible, suivi de la « science-fiction », de l'« horreur » et du « pulp ». [...] Les films que le public interrogé trouve les plus drôles sont « *Braindead* » (NZ) film gore par excellence, « *Army of Darkness* » (USA) et « *Anthropophagus* » (I). Ces films font rire essentiellement pour leur absurdité et leur improbabilité, et par le paradoxe amusement/ écœurement que produit l'effet gore. En revanche, parmi les films fantastiques qui ne

434 *Ibid.*, p. 26.

font pas rire on retrouve « *Sixth Sens* » (USA), « *Shining* » (USA) et « *The Exorcist* » (USA). Il s'agit de films qui jouent sur des effets « invisibles ». Dans presque tous les cas, l'ennemi ne se voit pas, on ne peut donc pas le combattre directement, que cet adversaire soit un fantôme, la folie ou le démon. L'ennemi invisible est trop réel, il réveille les angoisses de chacun.⁴³⁵

Au sein même du genre horrifique, des films comme *La Mouche* et *Chromosome 3* sont particulièrement difficiles à classer. Si les effets spéciaux et les maquillages assez outranciers peuvent les rendre amusants, le traitement des personnages et des situations renvoie à ce sous-genre du fantastique sérieux évoqué par Raphaëlle Moine. En effet, dans ces deux films, l'ennemi est également invisible puisqu'il renvoie à un concept ou à une idée abstraite. Dans *Chromosome 3*, les angoisses de Nola s'incarnent donc à l'intérieur de monstres aux visages caoutchouteux tandis que, dans *La Mouche*, la transformation inéluctable de Seth Brundle est traitée, avec grand sérieux, comme s'il s'agissait d'une sorte de constat scientifique. L'ironie, encore fortement présente dans *Rage* et *Frissons*, s'est peu à peu dissipée bien que Cronenberg ait continué d'utiliser certains codes du gore dans la plupart de ses films. Ainsi, les créatures grotesques du *Festin Nu* ou d'*Existenz* semblent provenir d'un film de série Z alors que certains personnages stéréotypés, tels que les savants fous de *Scanners* et de *La Mouche*, évoquent fortement l'univers du *Pulp*. Ce mélange d'influences diverses et variées, de métaphysique et de mauvais goût, a permis à Cronenberg de devenir, au fil du temps, un cinéaste culte. Son détachement progressif du cinéma fantastique (au sens large de son acception) lui a aussi permis d'affirmer son identité d'auteur par-delà la question du genre. Si la plupart des réalisateurs de films d'horreur et de science-fiction restent enfermés, à tout jamais, dans le même registre (Dario Argento, John Carpenter ou encore Tobe Hooper en sont les exemples les plus probants), Cronenberg a réussi, à partir de *Faux-Semblants*, à se détacher du genre horrifique sans cesser, pour autant, de traiter des mêmes thématiques. Dans *Le cinéma*

435 Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma, op.cit*, p. 340.

hollywoodien : le temps du renouveau, Pierre Berthomieu était revenu sur le caractère conceptuel du cinéma cronenbergien et notamment sur sa volonté de s'affranchir des codes génériques qu'il convoque :

Cronenberg est un praticien de l'horreur qui évite le cinéma de genre. Quand il le pratique c'est pour le vider de sa tradition (*La Mouche*) ou de son potentiel spectaculaire (*Dead Zone*, 1983). A l'instar de Kubrick, Cronenberg fait un cinéma-concept. On ressent chez les deux cinéastes, un désir de produire des images inédites et sans imitation, justement parce qu'elles choisissent d'éviter toute tradition iconographique, et décident de filmer l'idée. L'horreur selon Cronenberg s'installe dans des lieux vides, des chambres tristes, des arrières-cuisines et des garages désaffectés. Plus que la métamorphose du corps, il traque la nature organique du corps humain.⁴³⁶

S'il semble excessif, pour ne pas dire faux, d'affirmer que Cronenberg évite toute tradition iconographique, il est vrai que le réalisateur de *Crash* a toujours cherché à vider le cinéma de genre de sa tradition ou de son potentiel spectaculaire. Dans *The Dead Zone*, les scènes catastrophes sont particulièrement elliptiques, le cinéaste préférant se concentrer sur la psychologie de son personnage principal plutôt que sur les scènes d'action. La dernière séquence du film, au cours de laquelle Johnny Smith tente de tirer sur Greg Stillson, lors de l'un de ses meetings politiques, ne dure d'ailleurs qu'à peine quelques minutes bien qu'elle s'achève sur le décès du héros. Cronenberg refuse ici toute forme de dramatisation excessive. La mort de Johnny, contrairement à celle de Seth Brundle, dans *La Mouche*, peut difficilement toucher le spectateur. Alors que le monstre en lambeaux qu'est devenu Seth Brundle demandait, dans une dernière séquence d'une rare puissance dramatique, à Véronica de le tuer, les adieux de Johnny à Sarah, dans *The Dead Zone*, sont des plus expéditifs. Cronenberg contourne, même dans des films aussi grand public que *The Dead Zone*, certains procédés narratifs pour le moins conventionnels. Le générique du film impose, d'ailleurs,

436 Pierre Berthomieu, *Le cinéma hollywoodien : le temps du renouveau*, op.cit., p. 45.

un questionnement sur sa propre structure. Il expose ainsi, comme a pu le démontrer Laurence Moinereau, dans *Le générique du film : De la lettre à la figure*, deux systèmes narratifs aux antipodes l'un de l'autre :

La démonstration est plus explicite dans le générique de *Dead Zone*, de David Cronenberg (1983), où l'enchevêtrement de la figure et du fond, du texte et de l'image, est plus complexe encore, et où le déchiffrement s'exerce d'abord sur ce que l'on croit être de l'image, pour se convertir en une véritable lecture. En effet, tandis que se succèdent en fondu des images fixes de paysages, dans un camaïeu de bruns et de gris, apparaissent tour à tour des formes noires, comme les fragments d'une vitre brisée, qui s'y surimpriment. D'abord, elles constituent un nouveau système de figures, abstraites, dont les photographies sont les fonds. Puis elles déterminent une attente, celle que suscite un puzzle en cours de composition. Or l'identification de la forme noire cède finalement la place à la reconnaissance des lettres du titre qui se dessinent en transparence, en très gros caractère, quand le noir, amassé dans les interstices, masque l'image tout autour de leur contour. Le rapport figure/fond se renverse alors dans le dispositif des figures « par défaut », découpées dans le fond. Puis il se renverse à nouveau, ou du moins vacille une dernière fois, lorsque la taille des lettres diminue peu à peu, jusqu'à ce que l'arrière-plan ne soit plus perceptible comme tel, et n'apparaisse que comme une graduation chromatique de leur surface.⁴³⁷

Le titre du film, présenté sous une forme fragmentaire, met déjà en scène un véritable dédoublement narratif. *The Dead Zone* est un film ambigu puisque la réalité de ce que perçoit Johnny Smith peut, comme a pu le démontrer Cronenberg lui-même, être sujette à caution. Cette hypothétique schizophrénie du personnage est dédoublée par celle des images du générique qui peuvent aussi, dans une certaine mesure, être perçues comme une véritable métaphore de l'œuvre cronenbergienne qui a toujours, comme on a pu le voir au cours de nos analyses, préféré la mesure à l'excès. Le refus de la surexposition de la violence, dans des films comme *The Dead Zone* ou *Scanners*, rend donc d'autant plus brutales les quelques images choc exposées subrepticement aux

437 Laurence Moinereau, *Le générique du film : De la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 53.

yeux des spectateurs. La transgression dans le cinéma de Cronenberg réside aussi dans l'idée de faire survenir la violence la plus extrême au sein d'œuvres "grand public". La tête explosée de *Scanners* ou le suicide de l'assassin de *The Dead Zone* (ainsi qu'une scène d'agression sexuelle des plus dérangeantes) viennent parasiter des films qui, au premier abord, ne se présentent pas comme subversifs. En effet, on se trouve ici à mille lieues des univers malsains de *Chromosome 3* ou de *Vidéodrome* qui traitent, en multipliant les scènes de violence frontale, de thématiques aussi dérangeantes que l'infanticide ou le *snuff porn*. *The Dead Zone*, d'une manière encore plus marquée que *Scanners*, est un film de la rupture. La sobriété de la mise en scène, ainsi que la non-présence de créatures monstrueuses ou de chairs en décomposition, préfigurent ces œuvres davantage cérébrales qu'organiques que sont *M.Butterfly*, *Spider*, *A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* ou encore *A dangerous method*.



Dans le générique de *The Dead Zone*, les lettres du titre fragmentent peu à peu l'image. Il est possible de voir, derrière ces images perpétuellement changeantes, une forme d'illustration métaphorique de l'œuvre cronenbergienne.

Considéré comme l'un des films les plus classiques du cinéaste, tant sur le plan narratif qu'esthétique, *The Dead Zone* annoncerait également les expérimentations génériques de ses futurs longs-métrages. La fragmentation des images du générique renverrait à celle d'un cinéma aux

influences multiples. Il est, effet, difficile, comme on a pu le voir précédemment, de faire entrer dans un genre particulier des films aussi abstraits que *Crash* et *Cosmopolis*. Alors que les premiers films expérimentaux du cinéaste, *Stereo*, *Crimes of the future* ou encore *Secret Weapons*, se rattachaient au genre de la science-fiction, *Crash* et *Cosmopolis* sont marqués par une étrangeté qui ne semble pas directement liée aux cadres spatio-temporels exposés. Les lieux n'ont, en effet, pas le caractère atemporel des espaces clos de *Stereo* et de *Crimes of the future*, ils ne renvoient pas, non plus, à un passé, réel ou fantasmé, comme la pension de Madame Wilkinson dans *Spider*. Ce sont principalement les situations et les dialogues qui créent le trouble, mettent à distance le spectateur qui peut difficilement adhérer à ce qu'il voit. Pour le grand public ne connaissant de Cronenberg que ses quelques films à succès (*The Dead Zone*, *La Mouche* ou encore *A History of Violence*), *Crash* et *Cosmopolis* apparaissent comme de véritables trahisons. S'ils marquent une forme de continuité avec les premiers longs-métrages expérimentaux du cinéaste, ils se présentent, notamment à cause de la présence, à l'écran, d'acteurs *bankable*, comme des sortes d'anomalies au sein d'une œuvre qui serait faite pour plaire au plus grand nombre. Or si Cronenberg, comme on a pu le voir tout au long de nos analyses, est connu du grand public, pour une poignée de films produits par les studios hollywoodiens, son cinéma reste assez confidentiel. Présentés en compétition officielle au festival de Cannes, des films comme *Spider*, *Cosmopolis* et *Maps to the stars* n'ont pas, malgré la présence d'acteurs aussi célèbres que Ralph Fiennes, Robert Pattinson ou encore Julianne Moore et John Cusack, connu le succès escompté. Si, depuis *Les Promesses de l'ombre*, le réalisateur de *Crash* ne fait plus du tout recette, c'est peut-être, en partie, à cause du caractère volontairement figé de son cinéma. Le langage a fini par supplanter l'action comme l'attestent les longs tunnels dialogués d'*A dangerous method* et de *Cosmopolis*. Les amateurs d'hémoglobine, de chairs meurtries et de mutations génétiques ne se sont, sans doute, pas retrouvés dans ce "nouveau" Cronenberg qui a,

depuis la sortie d'*Existenz*, totalement délaissé le domaine de l'horreur organique. Or cette perpétuelle transgression des attentes du public, que celui-ci soit ou non amateur de cinéma de genre et de Cronenberg, mène parfois à une certaine forme d'incompréhension. Dans *Les visages de l'horreur*, Philippe Ross était notamment revenu sur l'accusation de puritanisme dont furent victimes les premiers films du cinéaste :

Les films de Cronenberg se détachent ainsi facilement de la production courante par l'originalité de leurs sujets, le soin méticuleux apporté à leur réalisation et, surtout, leur aspect clinique, à la limite du didactisme scientifique, dans le traitement d'un thème totalement absurde et délirant. Certains ont cru voir dans cet univers de décomposition un puritanisme sous-jacent, symbolisé par ces protubérances monstrueuses qui poussent sur ou dans le corps des victimes. Ces parasites s'apparenteraient vraisemblablement aux perversions et à la décadence de nos civilisations occidentales par trop permissives aux yeux de l'auteur. D'autres n'y voient au contraire que les transcriptions imaginaires des fantasmes d'un artiste visionnaire.⁴³⁸

Contrairement à ce qui a pu être avancé par certains critiques, des œuvres comme *Frissons* *Rage* ou encore *Vidéodrome* ne dénoncent pas des comportements déviants. Ce qui peut être jugé mauvais et destructeur, par bon nombre d'individus, a aussi la possibilité d'être libérateur. Comme nous l'avons vu, au cours de nos analyses, les parasites de *Frissons*, tout comme les programmes télévisés de *Vidéodrome*, sont pétris d'ambiguïté. Ils sont d'autant plus transgressifs qu'il est difficile de les juger entièrement néfastes. Les virus ne sont cependant pas les seuls à défier les lois de la représentation. Les personnages féminins, souvent considérés, par certaines associations féministes, comme de pauvres victimes masochistes peuvent aussi, pour reprendre les propos tenus par Christophe Audraud, dans son article « Aujourd'hui dans l'Eden. Figures de femmes chez Cronenberg », être perçues comme le sexe fort :

Elles se tiennent solidement campées dans le monde, sans minauderie et sans indulgences ; ici, quelque sens

438 Philippe Ross, *Les visages de l'horreur*, op.cit., p. 153.

qu'on lui donne, l'égalité sexuelle est absolument accomplie. Mieux même : Cronenberg, étant doublement moderne en ce qu'il enregistre très vite les modifications véritables et durables de notre vie sociale, et en ce qu'il joue- et avec quelle allègre maestria!- de tous les signes de la représentation, choisit systématiquement de faire de la femme le sexe fort (les hommes suivent, enfantinement ou maladivement passifs...) ⁴³⁹

Nicki dans *Vidéodrome*, Véronica dans *La Mouche* ou encore Allegra dans *Existenz*, les femmes qui peuplent l'œuvre de Cronenberg sont fortes et indociles. Totalement indépendantes, elles ont des postes ou des fonctions importantes et assument, sans tabou, leurs désirs sexuels les plus transgressifs. Masochistes mais jamais victimes, à l'image de Claire dans *Faux Semblants*, de Nicki dans *Vidéodrome* ou encore de Sabina dans *A dangerous method*, elles contraignent les hommes à les servir quitte, pour cela, à tendre vers une certaine forme de caricature. En effet, en 1983, dans *The Shape of Rage*, le premier ouvrage consacré à l'œuvre de Cronenberg, Robin Wood accusait le cinéaste d'être un réactionnaire en ce qui concerne la représentation de la sexualité. Tous ses films, de *Stereo* à *Vidéodrome*, seraient motivés et fondés sur un certain dégoût sexuel, plus spécifiquement en ce qui concerne l'image de la femme qui reprendrait, selon lui, le caractère actif et agressif que la société patriarcale réserve aux hommes. Ainsi Rose, dans *Rage*, est une sorte de violeuse en série qui agresse, à l'aide de son excroissance phallique, tous les hommes qui croisent son chemin tandis que Nola, dans *Chromosome 3*, est une mère violente qui prend plaisir à faire souffrir ses proches, notamment son mari et sa fille. Les propos de Robin Hood font écho à ceux de Barbara Creed qui, en 1979, dans son ouvrage *The Monstrous-feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, considérait *Chromosome 3* comme une extension des *a priori* misogynes de Freud sur le caractère monstrueux de l'utérus féminin. Selon Barbara Creed, Nola, l'héroïne du film de Cronenberg serait perçue comme un élément destructeur même envers ses propres enfants. Longtemps critiqué pour sa misogynie, le réalisateur de *Crash* revendiquerait, peut-être, et ce ne

439 Christophe Audraud, « Aujourd'hui dans l'Eden. Figures de femmes chez Cronenberg », dans *Positif*, n°51, Novembre 2002, p. 100.

serait pas là le moindre de ses paradoxes, le droit, pour les femmes, de jouir des mêmes prérogatives que leurs homologues masculins. Cronenberg libérerait donc la femme, lui redonnant un pouvoir qu'elle aurait perdu depuis bien longtemps. Dans son article, intitulé non sans ironie, « Léchage de fœtus et bite sous le bras : le féminisme selon Cronenberg », Clément, auteur d'articles et de critiques pour la web-revue *Le Vidéodrome*, était revenu, plus en détails, sur cette conception du féminin comme puissance refoulée par une société patriarcale :

Heureusement depuis ces critiques ont disparu en même temps que progressait la carrière d'un Cronenberg se détachant progressivement du cadre des films de genre pour révéler l'immense complexité d'une œuvre unique et essentielle. Ce qui a eut pour conséquence une attention critique accrue (et même intense) qui en est arrivée à comprendre que la vision d'*a priori* misogynes dans ses premières œuvres était surtout la conséquence des propres *a priori* politiques et sociaux de certains penseurs, et que loin de la vision supposément misogyne de Cronenberg se cache au contraire un point de vue clinique sur la femme comme puissance organique refoulée par la société. Parce qu'on s'est entre temps rendu compte que Cronenberg n'est fondamentalement pas un réalisateur porteur d'une vision politique, et encore moins d'une vision conservatrice. Bien au contraire, il se montre en réalité très peu attaché à l'organisation sociale mise à mal par la prise de pouvoir de l'individualité féministe via la pleine maîtrise de leur corps, quelque chose qu'il met en scène dans ses films et qui est à ses yeux un assainissement de l'existence humaine. C'est un réalisateur intellectualisant une vision fondamentalement matérialiste et scientifique du monde pour justement réfléchir à ses conséquences sociales, philosophiques, technologiques, politiques... Cette vision, comme tout le monde le sait, est profondément ancrée dans la figure du corps. C'est le corps vu comme la réalité première et absolue de l'Homme (dont l'aspect mental n'est pas quelque chose d'opposé au corps, mais qui en est une simple extension) qui va venir déterminer absolument tout dans le monde et pour tout le monde. Hors c'est le refoulement de cet aspect de l'existence pour permettre la vie en société qui est selon lui source de crise, tandis que la réconciliation des individus (des femmes pour ce qui nous intéresse) avec la puissance de leurs corps est une nécessité.⁴⁴⁰

440 Clément, « Léchage de fœtus et bite sous le bras : le féminisme selon Cronenberg », dans *Le vidéodrome*, 4 Mai 2016, (<https://levideodrome.wordpress.com/2016/05/04/lechage-de-foetus-et-bite-sous-le-bras-le-feminisme-selon->

La libération du corps, notamment de celui de la femme, serait finalement plus salvateur que destructeur. Si Rose et Nola sont condamnées à mourir, leur puissance étant néfaste, tant pour elles que pour autrui, d'autres personnages féminins réussissent à s'affranchir du regard que portent les hommes sur leur corps et leur sexualité. C'est notamment le cas de Sabina, dans *A dangerous method*, et de Claire, dans *Faux-Semblants*, qui finissent par faire une véritable force de leurs différences. Si l'une assume pleinement ses désirs masochistes et incestueux, l'autre utilise son utérus trifide comme un véritable objet d'asservissement sexuel. Consciente de la fascination de son amant gynécologue pour sa particularité anatomique, elle devient, bien qu'elle souhaite être maltraitée, la personnalité dominante du couple qu'elle forme avec Beverly Mantle. Cronenberg transgresse les codes de la représentations des genres et de la sexualité, rendant impossible toute forme d'interprétation univoque. Ainsi dans *Crash*, les femmes sont à la fois des poupées érotiques malléables et des figures initiatrices. C'est d'ailleurs Helen Remington qui, suite à son accident avec James Ballard, fera découvrir à celui-ci le monde secret des accidentés de la route tandis que Gabrielle, en lui présentant des orifices pour le moins insolites, lui fera explorer de nouvelles possibilités sexuelles. Affirmer que l'homme, chez Cronenberg, est dominé par la femme semble néanmoins quelque peu restrictif. Catherine Ballard, dans *Crash*, est l'objet sexuel de Vaughan qui lui laissera de nombreuses ecchymoses sur le corps après l'avoir étreint dans sa voiture, durant la scène du *car-wash*, alors qu'Edie Stall, dans *History of Violence*, sera prise de force par son mari dans l'escalier de sa maison. Les scènes de sexe brutales dans ces films apparaissent comme de véritables agressions sexuelles. Il est difficile de savoir si les personnages féminins consentent ou non à avoir ce type de rapports. Si elles cherchent, dans un premier temps, à se débattre, les femmes finissent néanmoins toujours par se laisser faire. Ces scènes de contraintes illustreraient-elles un type de fantasme particulièrement misogyne ou dénonceraient-elles, au contraire, la domination du

[cronenberg-12/](#)).

Masculin au sein de notre société ? En refusant de guider l'interprétation de ses spectateurs, Cronenberg se présente, avant tout, comme un observateur des mœurs. Il expose des comportements humains pétris d'ambiguïtés sur lesquels il refuse pourtant de porter un quelconque jugement. Les hommes violents et dominateurs ont, dès lors, la possibilité de devenir, eux-aussi, en l'espace d'un instant, de dociles objets de désirs. Vaughan, dans *Crash*, après avoir violenté Catherine, se fera sodomiser par James tandis que le golden-boy, amateurs de femmes, incarné par Robert Pattinson, dans *Cosmopolis*, prendra plaisir à se faire inspecter la prostate dans une scène qui, comme nous avons pu le voir précédemment, s'apparente à un pastiche de *fist-fucking*. Cronenberg est transgressif à différents degrés, l'ambiguïté des situations et des personnages représentés se trouvant confrontée à une grande variété de spectateurs. Pour les amateurs de la première heure, ceux du gore organique de *Vidéodrome* et de *La Mouche*, des films tels que *A History of Violence* ou *Les Promesses de l'ombre* représentent une forme de transgression vis-à-vis d'un cinéma de genre auquel le réalisateur du *Festin Nu* a trop longtemps été lié. Bien qu'ils ne puissent pas être directement rattachés aux genres fantastique ou horrifique, l'étrangeté de films comme *Faux-Semblants*, *M.Butterfly* ou encore *Crash* est absente de ces œuvres résolument plus classiques, tant sur le plan scénaristique que sur celui de la représentation du réel, que sont *A History of Violence*, *Les Promesses de l'ombre* ou encore *A dangerous method*. Cronenberg transgresse donc les attentes de son premier public, celui qui a eu tendance à l'enfermer dans la catégorie des grands auteurs de cinéma de genre au côté de John Carpenter, Georges A. Romero, Wes Craven ou encore Tobe Hooper. Si l'œuvre du cinéaste reste, malgré tout, aussi singulière, c'est, sans doute, parce qu'elle n'a jamais cessé de traiter des mêmes thématiques sans avoir recours à aucune forme de manichéisme. Grand admirateur de Robert Bresson et de Jean-Luc Godard, le réalisateur de *Vidéodrome* aime jouer sur le décalage entre la forme et le fond, rendant parfois

impossible pour le spectateur l'adhésion aux univers qui lui sont exposés. La temporalité problématique de l'espace dans *Spider* en est l'un des exemples les plus probants puisque Dennis reste, malgré lui, coincé dans les années soixante. Dans *Faux-Semblants*, le drame, inspiré d'un fait divers, est comme parasité par l'apparition d'instruments gynécologiques terrifiants sortis, comme a pu l'expliquer Serge Grünberg, dans son livre d'entretiens avec le cinéaste, de synopsis d'épouvante écrits par Cronenberg lui-même au cours des années soixante-dix :

Il est certains que beaucoup ont pu croire que cette histoire de frères jumeaux était un « drame psychologique » voire une étude de caractère... Mais lorsqu'on cherche les sources de l'œuvre , une fois de plus, on découvre qu'elles remontent à la jeunesse de Cronenberg, à des synopsis des années soixante-dix tels que Roger Pagan, *Gynecologist* ou *Pierce*, où l'on trouvera les « instruments à opérer les mutantes » entre les mains d'un tueur en série, ou l'idée d'un gynécologue fou. ⁴⁴¹

Il n'y pas de frontière chez Cronenberg. Le temps, à l'image du genre, est extensible. Les reconstitutions historiques caricaturales et artificielles de *M. Butterfly* et du *Festin Nu* viennent comme rappeler l'impossibilité du cinéma à rendre compte de la réalité. Elles sont aussi imputables à des personnages tourmentés incapables de percevoir le monde tel qu'il est réellement. À travers le prisme de subjectivités altérées, Cronenberg joue avec la question de la perception. Il déconstruit des schémas préétablis tout en utilisant, à foison, et à l'instar de cinéastes tels qu'Alain Robbe-grillet ou David Lynch, toutes sortes d'imageries populaires. Dans *Le Festin Nu*, Tanger est perçu comme une ville fantasmatique, proche dans son artificialité de l'Orient en carton-pâte des romans et des films de Robbe-Grillet, notamment de *La Maison de rendez-vous* et de *C'est Gradiva qui vous appelle*. On y trouve, en effet, tous les clichés du roman de série, des espions agents secrets (les machines à écrire insectoïdes) à la femme fatale (Joan, tour à tour fragile et provocante) en passant par la découverte d'un trafic de drogue (le sperme de Mugwump). Pervertis par des éléments

441 Serge Grünberg, David Cronenberg, *Entretiens avec David Cronenberg*, op.cit., p. 102.

insolites, ces ingrédients traditionnels des fictions de type *Pulp* perdent une part de leur consistance. Dans l'incapacité de constituer un récit d'espionnage convaincant, ils métamorphosent progressivement le récit filmique en une hallucination que le spectateur, par dépit, ne peut qu'imputer au personnage principal et à sa dépendance à la drogue. Or ce type d'interprétation reste, à bien des égards, totalement restrictive. Cronenberg en mêlant, au sein du même film, les textes et la biographie de Burroughs constitue une œuvre- monstre, une chimère qui semble totalement lui échapper. C'est comme si son film, pour reprendre les propos tenus par Maurice Blanchot, dans *L'Entretien infini*, à propos de l'œuvre de Mallarmé, prenait conscience de lui-même et se destinait à l'impossibilité :

Avec Mallarmé, l'Œuvre prend conscience d'elle-même et par là se saisit comme ce qui coïnciderait avec l'absence d'œuvre, celle-ci la détournant alors de ne jamais coïncider avec elle-même et la destinant à l'impossibilité. Mouvement de détour où l'œuvre disparaît dans l'absence d'œuvre, mais où l'absence d'œuvre échappe toujours davantage en se réduisant à n'être que l'Œuvre toujours disparue.⁴⁴²

Cette même problématique pourrait s'appliquer à *Vidéodrome*, à *Existenz* mais aussi à *Crash* et même à *Cosmopolis*, c'est-à-dire à des films qui sortent le spectateur de sa zone de confort soit en multipliant les apories soit en refusant inlassablement de raconter une histoire. C'est suite au succès de longs-métrages comme *Scanners*, *The Dead Zone* et *La Mouche* que Cronenberg est devenu transgressif aux yeux des spectateurs. Lorsqu'il tournait, au début des années soixante-dix, des films expérimentaux fauchés, le réalisateur des *Promesses de l'ombre* (dont une suite, réalisée par Cronenberg et interprétée par Viggo Mortensen et Vincent Cassel, intitulée *Eastern Promises 2 : Body Cross* serait encore à l'état de projet), n'avait pas pour but d'être connu. Son cinéma était confidentiel et ne s'adressait qu'à un public de connaisseurs férus de culture *underground* et

442 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 620.

préférant le travail de Jonas Mekas ou de Kenneth Anger aux grosses productions américaines. Revenir après des films plus commerciaux et donc plus convenus, notamment sur le plan narratif, à des œuvres aussi étranges et abstraites que *Faux-Semblants* et *Crash* apparaît comme une manière, pour Cronenberg, de revendiquer son identité de cinéaste. En refusant de s'astreindre à la fois à la question du genre et à celle de la narration, le réalisateur de *Vidéodrome* a créé une œuvre chimérique qui, semblable aux corps monstrueux surexposés dans ses films, n'a jamais cessé de se métamorphoser. En passant de *La Mouche* à *Faux-Semblants* ou encore d'*A dangerous method* à *Cosmopolis*, Cronenberg transgresse perpétuellement les horizons d'attente de son public. S'il est loin d'être le seul cinéaste à changer perpétuellement de genre, le réalisateur de *La Mouche* le fait d'une manière particulièrement marquée en allant parfois jusqu'à changer radicalement d'esthétique. Alors que dans sa veine expérimentale, comprenant *Stereo*, *Crimes of the future*, *Secret Weapons* ou encore, plus récemment, *Crash* et *Cosmopolis*, les angles de prise de vue confinent à l'abstraction, la multiplications des surcadrages participant à la création d'un effet d'enfermement particulièrement marqué, dans des œuvres, plus *mainstream*, tels que *A History of Violence* ou *La Mouche*, l'échelle des plans est, au contraire, beaucoup plus classique. La mise en scène de Cronenberg épouserait donc, par mimétisme, le sujet même de ses œuvres. Dans *Stereo*, Cronenberg s'amusait déjà à déplacer le regard du spectateur en cherchant à cadrer, lors d'une scène de nature érotique, un arrière-plan pourtant plongé dans le noir. L'utilisation du panoramique permet ici au cinéaste de délaissé le couple, au centre de l'image, pour se concentrer sur des zones d'ombres qui font miroir au caractère insaisissable de l'histoire qui est contée. L'impossibilité narrative est métaphorisée par ce plan étrange qui, à travers l'utilisation de lumières qui évoquent des projecteurs, met aussi en abyme le processus même de création cinématographique.



Dans *Stereo*, la perception du spectateur est guidée vers des éléments insignifiants. Cronenberg déleste progressivement la scène de son caractère érotique en se concentrant sur un décor aussi sombre que vide.

Dans *Crash* et *Cosmopolis*, Cronenberg multiplie les longs travellings langoureux sur des objets devenus, en l'espace d'un instant, le centre optique de l'image. L'objet, où plutôt la voiture dans le cas de ces deux films, se confond avec les personnages qui, tels des automates, n'expriment plus aucune émotion. Les images particulièrement léchées de *Crash*, mais aussi de *Cosmopolis*, évoquent d'ailleurs un certain type d'imaginaire érotique qui, comme a pu le démontrer David Cronenberg, dans une interview pour la web revue *LaSpirale.org*, appartient au domaine de la pornographie filmique :

Vous vouliez un début à *Crash* ? Vous attendez encore le générique ? En fait, vous êtes happés dès le premier plan par une scène de rapport sexuel qui reprend tous les codes de la pornographie. Je me suis inspiré de l'esthétisme de réalisateurs américains X, qui gardent à la fois une image très léchée, des lumières parfaitement minutieuses et une certaine mise en scène de la décadence qui rappelle les orgies romaines. ⁴⁴³

Les plans ultra-stylisés de *Crash* et de *Cosmopolis* rappellent aussi les photographies de

⁴⁴³ Jérôme Schmidt, Émilie Notéris, David Cronenberg, « David Cronenberg "Mécanique du désir" », dans *LaSpirale.org*, 29/03/2013, (<https://laspirale.org/texte-212-david-cronenberg-mecanique-du-desir.html>).

mode ou de charme d'artistes tels qu'Helmut Newton et Eric Kroll. L'esthétique glacée de ces deux longs-métrages instaure d'emblée une distance avec le spectateur. Il ne peut d'ailleurs y avoir d'illusion réaliste si l'image, elle-même, est présentée comme un artifice. *Crash*, même s'il ne contient aucun élément surnaturel, est donc, à certains égards, un film fantastique. Dans *L'aventure de l'éclipse : Impressions cinématographiques*, Olivier Dick avait interrogé le caractère fantasmatique du film de Cronenberg :

Malgré sa forme visuelle jouant avec les couleurs et la transparence, cette œuvre est imprégnée d'une immense noirceur où la violence n'est pas purement physique : Ballard subit une dérive qui l'emmène loin de la lumière et le rapproche d'un état mental incertain. Il y a dans ce film un climat malsain, interdit, loin de la morale communément admise, et c'est pour cette raison que *Crash* est avant tout un film surprenant et déstabilisant. Comme dans beaucoup de films de David Cronenberg, la frontière entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas est très mince. *Crash* présente des notions proches du rêve ou du fantasme sous la forme d'une réalité certes tangible mais floue.⁴⁴⁴

Les propos d'Olivier Dick, sur le caractère onirique de l'œuvre cronenbergienne, méritent néanmoins d'être nuancés. Si dans *Vidéodrome* et *Existenz*, le réel est perpétuellement remis en question par les différents personnages en présence, dans *Crash* et *Cosmopolis*, le réalisme diégétique, aussi étrange qu'elle puisse paraître aux yeux des spectateurs, ne fait l'objet d'aucun questionnement. C'est l'artifice esthétique, à travers la projection d'images particulièrement lisses, qui confère à ses deux œuvres une dimension onirique évidente. Cronenberg ne filme pas tant des personnages et des situations qu'il donne vie à de véritables photographies pour magazines de mode. Il instaure du mouvement à des images qui se présentent comme de véritables stéréotypes photographiques. Du porno chic de Helmut Newton aux campagnes de publicité pour certaines

⁴⁴⁴ Olivier Dick, *L'aventure de l'éclipse : Impressions cinématographiques, op.cit.*, p. 110.

grandes marques de luxe, Cronenberg réinvestit des univers populaires qui lui permettent, paradoxalement, de créer une nouvelle forme d'onirisme. Il est ainsi possible de voir derrière le visage lisse et pâle de Robert Pattinson dans *Cosmopolis* et les corps féminins hypersexualisés de *Crash*, les prémices de *The Neon Demon* de Nicolas Winding Refn qui, d'une manière encore plus marquée que Cronenberg, conférait aux images publicitaires les plus archétypales une dimension pour le moins inquiétante. Dans le film de Refn, centré plus spécifiquement sur le monde du mannequinat, les corps n'ont plus d'identité propre. Le maquillage et les vêtements uniformes, la chirurgie esthétique ou encore l'utilisation de *photoshop* ont fini par rendre toutes les mannequins semblables les unes aux autres. Chez Refn, les jeunes femmes, réduites au rang de poupées interchangeables devront se livrer au cannibalisme pour continuer d'exister. En dévorant le corps d'une adolescente à la beauté dépourvue d'artifices, elles auront, peut-être, la possibilité de devenir des icônes éternelles.



Dans *The Neon Demon*(2016) la quête de la perfection passe par la dévoration. Les jeunes femmes veulent, à tout jamais, rester les modèles photographiques qu'elles ont été. Elles souhaitent accéder au rang d'œuvre d'art immuable.

Les interrogations sur l'esthétique, le vieillissement et la décomposition du corps que l'on retrouve dans *The Neon Demon* évoquent fortement le travail de Cronenberg. Le cinéaste, en

cherchant, dans la plupart de ses films, à remettre en question la notion de beauté, va jusqu'à en transgresser les fondements. Depuis l'Antiquité, la beauté repose sur l'idée d'équilibre, d'harmonie mathématique entre le tout et ses parties. Chez Cronenberg, le beau n'est jamais harmonieux. Seth Brundle, dans *La Mouche*, les mutants d'*Existenz* ou encore les créatures reptiliennes du *Festin Nu* sont proprement monstrueux. Or bien que leurs corps soient disproportionnés, ils apparaissent comme de véritables objets de désirs. Cette érotisation du monstrueux, à laquelle nous nous sommes intéressés précédemment, évoque fortement les sculptures tératologiques de Mark Prent. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'en 1987, lors de l'exposition *Crimes against the nature* de Toronto, consacrée à l'œuvre de Cronenberg, les réalisations du cinéaste aient été couplées aux œuvres de Prent. Prent, comme Cronenberg, est fasciné à la fois par la monstruosité et l'intériorité des êtres. Montrer l'intérieur est, pour ces deux artistes, une manière de transgresser l'un des préceptes de la représentation classique du corps dans l'Art. Le corps n'est pas seulement blessé ou vidé de ses organes, il est réifié au point de n'être plus qu'un morceau de chair ou d'intestin. Les boyaux sortant de la télévision de *Vidéodrome* tout comme les blobs organiques du *Festin Nu* et d'*Existenz* pourraient appartenir au terrifiant bestiaire de Mark Prent. Ils sont des entités à part entière mais aussi, comme on a pu le voir précédemment, des créatures au fort potentiel érotique. Cette fascination de nature sexuelle pour les corps monstrueux n'a jamais totalement disparu de l'œuvre du cinéaste. En refusant d'exposer les corps, comme il le faisait par le passé, Cronenberg a, sans doute, perdu une partie de son public. Le *Body Horror* de ses débuts a, en effet, laissé place à des représentations du corps totalement intériorisées. Le langage et le hors-champ ont remplacé l'image directe de la monstruosité comme l'attestent l'examen gynécologique de Claire dans *Faux-Semblants* ou encore l'évocation du corps brûlé d'Agatha dans *Maps to the stars*.



Œuvres de Mark Prent : *Untitled* (1996)



Parasitic Twin (1973)

Le fait que Cronenberg et Prent soient contemporains n'est, sans doute, pas une coïncidence. Les œuvres des deux artistes n'ont, en effet, jamais cessé de se faire écho même si Cronenberg s'est, depuis le début des années 2000, fortement assagi. Face à l'impossibilité de rendre la monstruosité physique aussi palpable que dans les sculptures ultra-réalistes de Prent, Cronenberg a, sans doute, préféré délaisser le "Body Horror" de ses débuts, à moins que cette décision ne provienne de son désir de s'atteler, comme on a pu le voir précédemment, au genre de la littérature. Bien plus violent, obscène, pornographique et organique que l'ensemble de ses films, son roman *Consumés* apparaît, à l'instar des œuvres de William Burroughs, comme totalement inadaptable. Le projet d'adaptation cinématographique de *Consumés*, par Cronenberg lui-même, a d'ailleurs rapidement été abandonné. Il est possible que le cinéaste craignait de trahir ses propres intentions d'écrivain en donnant une autre forme à son œuvre. La question reste néanmoins en suspens, le réalisateur ayant, comme on a pu s'en rendre compte, adapté de nombreux romans tout au long de sa carrière. En donnant sa propre interprétation des textes de Burroughs, Ballard ou encore Stephen King, l'auteur de *Vidéodrome* a démontré qu'il était possible de faire sienne l'œuvre d'un autre. S'il ne craint pas de réinventer l'œuvre d'autrui, Cronenberg refuse de mettre sur le même plan son travail d'écrivain et

son travail de réalisateur. *Consumés* marque, en cela, une véritable rupture dans sa carrière. Condensé de toutes ses obsessions, ce roman insaisissable se présente, à l'instar de certains de ses films, comme une véritable chimère. Débutant comme une satire des médias, à travers le portrait des personnages principaux du roman, Naomi Seberg et Nathan Math, des journalistes à l'affût des histoires les plus sordides et spectaculaires, le roman se mue peu à peu en enquête policière autour du meurtre mystérieux de Célestine Arosteguy avant de se métamorphoser en un délire gore outrancier mâtiné de philosophie. *Consumés* est autant un retour aux sources qu'une clôture. Alors que dans *Vidéodrome*, *Le Festin Nu* ou encore *Existenz*, la monstruosité, bien que visible à l'écran, n'était jamais surreprésentée, elle est ici décrite avec un rare souci de détails comme si la volonté de Cronenberg était, avant tout, de dégoûter ses lecteurs. Les morceaux de corps thermoplastiques, évoqués dans le roman, ne sont d'ailleurs pas sans lien avec les sculptures ultra-réalistes de Mark Prent :

Se trouvèrent petit à petit exposés des morceaux de corps reproduits thermoplastiquement, un corps féminin mutilé et démembré, étalé dans un ordre indistinct. Ils étaient peints de manière sommaire, mais assez réaliste pour provoquer le dégoût de Nathan, à qui ils rappelèrent une boucherie horrible sur laquelle il était tombé jadis dans une petite bourgade espagnole. Un seul sein, tranché, des morceaux de cuisse et de mollet, des doigts séparés d'une main, un buste coupé en quartiers, une tête étonnée, fendue en deux et béante, avec une langue gonflée protubérante. Presque chaque centimètre carré de surface cutanée observable était criblé de trous, comme après une attaque sauvage par un banc de piranhas, et chaque trou était rendu dans ses moindres détails, avec amour, par une peinture acrylique rouge foncé et nécrotique.⁴⁴⁵

Consumés représente les limites de la cinématographie cronenbergienne. Alors que le cinéma, si l'on excepte le cas de certaines productions *underground* extrêmes, ne peut, sous risque d'être violemment censuré, exposer certains types de déviances ; la littérature, en faisant appel au seul imaginaire de ses lecteurs, donne chair aux mots. Bien que certains écrivains fassent encore

445 David Cronenberg, *Consumés*, *op.cit.*, p. 294.

scandale aujourd'hui, notamment ceux qui traitent crûment de thématiques aussi tabous que l'inceste et la pédophilie, à l'image de Nicolas Jones-Gorlin, auteur en 2002 du scandaleux *Rose bonbon*, la littérature est assez peu, aujourd'hui, exposée à la censure. Cronenberg ne trouvait peut-être plus cette liberté totale de créer dans son travail de cinéaste. Si, comme on a pu le voir précédemment, un film est un corps collectif, le roman reste un acte de création pure n'appartenant à personne d'autre qu'à celui qui l'écrit. Le réalisateur de *Crash* aurait pu garder une plus grande indépendance artistique s'il avait continué à faire des films *underground* comme *Stereo* ou *Crimes of the future* or il aurait été, très difficile, pour lui de vivre correctement de son art. Cette schizophrénie du cinéma cronenbergien, si elle est liée, en partie, à des questions d'ordre financière, n'empêche pas le réalisateur de transgresser, notamment au sein de fictions hollywoodiennes, certaines conventions propres aux genres qu'il invoque. Ainsi *La Mouche* et *A History of Violence* ne peuvent pas, comme on a pu le voir précédemment, être considérés comme de simples films de commande. Cronenberg détourne les stéréotypes, joue avec les horizons d'attentes de ses spectateurs pour proposer une véritable alternative à un cinéma de genre devenue consensuel. En passant d'un film de studio à des projets beaucoup plus indépendants, le cinéaste exprime un perpétuel désir de renouveau. Le fait que le genre, cinématographique comme sexuel d'ailleurs, devienne protéiforme n'est d'ailleurs pas anodin. Les films de Cronenberg, comme les êtres qui les habitent, sont sujet à de multiples transformations. Ainsi *La Mouche* est, comme on a pu le démontrer précédemment, autant un film de science-fiction qu'un mélodrame tandis que, dans *Chromosome 3*, l'horreur organique ne sert qu'à métaphoriser le véritable sujet du film : le délitement de la famille et du couple. Transgressif tant sur le plan thématique qu'esthétique, le cinéma cronenbergien a néanmoins ses limites. Le réalisateur de *Vidéodrome*, pour pouvoir vivre de son art, a du, en effet, faire quelques concessions. Si son cinéma s'est progressivement détaché du genre du "Body Horror", son œuvre littéraire, bien

qu'en construction, prend visiblement le chemin inverse. Il est possible que Cronenberg rejoigne un jour ces grands auteurs transgressifs que furent Sade, Georges Bataille ou encore William Burroughs même si la littérature semble avoir perdu, avec le temps et l'avènement des nouvelles technologies, une grande part de son pouvoir de subversion.

Bibliographie

-Sur David Cronenberg

Baron Denis, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Battestini Paul-Marie, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, Paris, Dreamland, 2002.

Beard William, *The Artist as Monster : the Cinema of David Cronenberg*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Beaty Bart , *David Cronenberg's A History of Violence*, University of Toronto Press, Toronto, 2008.

Belhaj Kacem Medhi , *existenz, lecture d'un film*, Auch, Tristram, 2007,

Browning Mark, *David Cronenberg : Author or film-maker*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

De Lauretis Theresa, *Théorie queer et culture populaire : De Foucault à Cronenberg*, Paris, éditions La Dispute, 2009.

Grünberg Serge, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

Grünberg Serge , Cronenberg David , *Entretiens avec David Cronenberg*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000.

Mathijs Ernest, *The cinema of David Cronenberg from baron of blood to cultural hero*, Londres, Wallflower Press, 2008.

Pompon Géraldine et Véronneau Pierre, *David Cronenberg : La beauté du chaos*, Paris, Editions du Cerf, 2003.

Roche David, *L'imagination malsaine : Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg , Bret Eatson Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Wilson Scott, *The Politics of insects : David's Cronenberg cinema of confrontation*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2011.

- Sur le cinéma

AchemchameJulien, *Entre l'oeil et la réalité: le lieu du cinéma : Mulholland Drive de David Lynch*, Saint-Denis, Publibook, 2010.

Alfonsi Laurent, *Le cinéma du futur : les enjeux des nouvelles technologies de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2014.

Assayas Olivier, *Eloge de Kenneth Anger*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

Aumont Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2015.

Baronian Marie-Aude, *Cinéma et mémoire- Sur Atom Egoyan*, Lausanne, L'âge d'homme, 2013.

Bayon Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Berthomieu Pierre, *Le cinéma Hollywoodien, le temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, 2005.

Bétan Julien, *Extrême ! : quand le cinéma dépasse les bornes*, Montélimar, éditions Moutons électriques, 2012.

Bordage Tinam, *Les dossiers Sadique-Master, dissection du cinéma underground extrême*, Paris, Camion noir, 2017.

Buache Freddy, *Le cinéma anglo-américain : 1984-2000*, Lausanne, éditions l'âge d'homme, 2000.

Chevalier-Chandeigne Olivia, *La philosophie du cinéma d'horreur*, Paris, ellipses, 2014.

Chion Michel, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

Costeix Eric , *Cinéma et pensée visuelle -Regards sur John Carpenter*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Cloarec Nicole, *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Rennes, PU Rennes, 2007.

De Baecque Antoine, *Godard*, Paris, Grasset, 2010.

Delabre Anne et Roth-Bettoni Didier, *Le cinéma français et l'homosexualité*, Paris, éditions Danger Public, 2009.

Deleuze Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Dick Olivier, *L'aventure de l'éclipse :Impressions cinématographiques*, Norderstedt, Book on Demand, 2016.

Douchet Jean, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

Dufour Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006.

Dufour Eric, *David Lynch : matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008.

Durafour Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris, PUF, 2009.

Fevry Sébastien, *La mise en abyme filmique-essai de typologie*, Liège, Cefal, 2007.

Henry Franck, *Le cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009.

Journot Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

Jousse Thierry, *Le livre de David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

Jullier Laurent, *Interdit au moins de 18 ans*, Paris, Armand Colin, 2008.

Kawin Bruce F., *Horror and the Horrofilm*, Londres, Anthem Press, 2012.

Lachance Michaël, *Capture totale : Matrix, mythologie de la cyberculture*, Québec, Presses Université Laval, 2006.

Mellier Dennis, *Les écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Céfal, 2002.

Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013.

Mitry Jean, *Le cinéma expérimental-histoire et perspective*, Paris, Seghers, 1974.

Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

Moinereau Laurence, *Le générique du film : De la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

Montebello Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.

Noguez Dominique, *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain*, Paris, Paris Expérimental, 2002.

Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Prédal René, *Le cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1970.

Provoyeur Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson : De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Rancière Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Editions, 2011.

Roberge Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses Université Laval, 2005.

Roche David, *Making and remaking horror in the 1970's and 2000's, why don't they do it like they used to ?*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.

Ross Philippe, *Les visages de l'horreur*, Paris, édilig, 1985.

Roth-Bettoni Didier, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007.

Rouyer Philippe, *Le cinéma gore-une esthétique du sang*, Paris, Editions du Cerf, 1997.

Scheinfeigel Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008.

Sévéon Julien , *Le cinéma enragé au Japon*, Aix-en-provence, éditions Rouge profond, 2010.

Tarkovski Andrei, *Le Temps scellé* (1986), Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

Thomas Benjamin, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

Tirard Laurent, *Leçon de cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009.

Vanoye Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.

Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2008 .

Vasse David, *Catherine Breillat, un cinéma du rite et de la transgression*, Bruxelles, éditions Complexe, 2004.

Visy Gilles, *Le Fantastique dans la littérature et le cinéma : de la nouvelle à la théorie*, Saint-Denis, Publibook, 2010.

Walter Bruno Marcello, *Stanley Kubrick*, Rome, Gremese, 2005.

Williams Linda, *Screening sex : une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Paris, Capricci, 2014.

Young Paul, *Le cinéma expérimental*, Paris, Taschen, 2009.

-Ouvrages théoriques /essais

[Anon.], *Réflexion autour d'un tabou : l'infanticide*, Paris, Cambourakis, 2015.

André Jacques, *La sexualité masculine*, Paris, PUF, 2013.

Anest Marie-Christine, *Zoophilie, homosexualité, rites de passages et initiation masculine dans la Grèce contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Anger Kenneth, *Hollywood Babylone (1959)*, Auch, Tristram, 2013.

Antier Edwige, *L'enfant de l'autre*, Paris, Robert Laffont, 2003.

Ardenne Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

Bataille Georges , *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957 .

Baudrillard Jean, *Simulacre et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

Belhaj Kacem Mehdi, *Être et sexuation*, Paris, Stock, 2013.

Benjamin Walther, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

Bessard-Banquy Olivier, *Le livre érotique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999.

Blanchot Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Bourcier Sam, *Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005.

Bourcier Sam, *Queer zones 3*, Paris, éditions Amsterdam, 2011.

Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Points, 2014.

Brulotte Gaëtan, *Œuvre de chair : figures du discours érotique*, Québec, Presses Université Laval, 2004.

Butler Judith, *Ces corps qui comptent- De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, éditions Amsterdam, 2009.

Butler Judith, *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam, 2012.

Caillois Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 .

Chouvier Bernard et Roussillon René, *Corps, acte et symbolisation : Psychanalyse aux frontières* , Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2008.

Colli Giorgio, *Écrits sur Nietzsche*, Paris, éditions de l'éclat, 2017.

Crépault Claude, *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, Paris, Odile Jacob, 2011.

Dahlhaus Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Bruxelles, Mardaga, 1995.

Darnton Robert, *De la censure. Essai d'Histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014.

D'Astorg Bertand, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, 1990.

De Chalonge Florence, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

De Gourmont Rémy, *La culture des idées*, Paris, Robert Laffont, 2008.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

Delfour Jean-Jacques, *Télé, bagnole et autres prothèses du sujet moderne*, Toulouse, Erès, 2011.

Delteil Pierre , *Les racines criminelles. Naît-on ou devient-on délinquant ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

D'Humières Catherine, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal , 2008.

Dubost Matthieu, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses Marketing, 2006.

Durand Gilles, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 1993.

Durkheim Emile, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, PUF, 1999.

Eiguer Alberto, *Le Cynisme pervers*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Elbaz Gilbert, *Lire, traduire et écrire la culture. À la croisée des Cultural Studies et des Postcolonial Studies*, Paris, Publibook, 1970.

Foucault Michel, *Préface à la transgression*, Clamecy, Lignes, 1963.

Foucault Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994.

Fouquette Antoine, *Il y a deux sexes. Essai de féminologie*, Paris, Gallimard, 2004.

Freud Sigmund, *Trois essais sur le sexualité* (1905), Paris, Gallimard, 2001.

Freud Sigmund, *Totem et Tabou* (1913), Paris, Payot, 2004.

Freud Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Gallimard, 1993.

Froideveaux-Metterie Camille, *La Révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2015.

Gagnebin Murielle, *Fascination pour la laideur : L'en-deça psychanalytique du laid*, Ceyzérieu, éditions Champ Vallon, 1994.

Génin Christophe, *Images et esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

Gervereau Laurent, *Histoire du visuel du XX^e siècle*, Paris, Point, 2003.

Giard Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon*, Paris, Glénat, 2006.

Grandjeat Yves-Charles, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 1998.

Granger Bernard et Naudin Jean , *La Schizophrénie : idées reçues sur la schizophrénie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2006.

Graves Robert, *Les Mythes Grecs*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

Grimal Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999.

Grünberg Serge, *A la recherche du corps : langage et silence dans l'œuvre de William S.Burroughs, persona non grata*, Paris, Seuil, 1979.

Hadji Jalila, *La quête épistémologique du Nouveau Roman, les objets*, Saint-Denis, Publibook, 2009.

Haesevoets Yves-Hiram, *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2015.

Hobbes Thomas, *Le Léviathan* (1651), dans *Philotra*, (<http://philotra.pagesperso-orange.fr/hob13.htm>)

Humbert Pierre et Palazzolo Jérôme, *Petite histoire de la masturbation*, Paris, Odile Jacob, 2009.

Joignot Frédéric, *Gang bang*, Paris, Seuil, 2007.

Jonckheere Paul, *Passage à l'acte*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 1998.

Jung Carl-Gustav, *Psychologie et religion* (1937), Paris, Buchet/Chastel, 1996.

Krebs Marie-Odile, *Signes précoces de schizophrénie*, Paris, Dunod, 2015.

Laplanche Jean et Pontalis Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.

Ledeber Wolfgang, *La peur des femmes ou gynophobia*, Paris, Payot, 1980.

Locke John, *Traité du gouvernement civil* (1689), Paris, Flammarion, 1999.

Martinez Aurélie, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, 1979.

Nots Christian, *Psychanalyse de l'État et de la mondialisation*, Paris, Publibook, 2007.

Noudelmann François, *Les airs de famille- Une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

Phillips Anita, *Défense du masochisme*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Pierron Agnès, *Le Grand Guignol : le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 2016.

Pommier Gérard, *L'ordre sexuel*, Paris, Flammarion, 1989.

Préciado Paul B. , *Testo Junkie*, Paris, J'ai lu, 2008.

Ramachandran Vilayanur , *Le cerveau fait de l'esprit: Enquête sur les neurones miroirs*, Malakoff, Dunod, 2011.

Ronan-Dubois François, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

Roudinesco Elisabeth et Plon Michel , *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le livre de Poche, 2011.

Russell John, *Francis Bacon*, Paris, Thames & Hudson, 2004.

Sibony Daniel, *Fantasmes d'artiste*, Paris, Odile Jacob, 2014.

Thebert Angélique, *Petite mort*, Vallet, M .editer, 2010.

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1974), Paris, Points, 2015.

Vall de Gomis Estelle, *Le vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe*, Angers, éditions Cheminements, 2005.

Verschoot Odile, *Ils ont tué leurs enfants*, Paris, Imago, 2007.

Vincent Jean-Didier, *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Vion-Dury Juliette et Brunel Pierre, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoge, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003.

- Romans et scénarios

Ballard James Graham, *La foire aux atrocités* (1970), Auch, Tristram, 2014.

Ballard James Graham, *Crash !* (1973), Paris, Gallimard, 2007.

Burroughs William, *Le Festin Nu*, Paris, Gallimard, 1964.

Burroughs William, *Les garçons sauvages* (1971), Paris, 10/18, 2003.

Cronenberg David, *Le scénario du « festin nu »*, Paris, Christian Bourgeois, 2007.

Cronenberg David, *Crash-Scénario du film*, Paris, Presses Electroniques de France, 2013.

Cronenberg David, *Consumés*, Paris, Gallimard, 2016.

DeLillo Don, *Body Art*, Paris, Actes Sud, 2001.

DeLillo Don, *Cosmopolis*, Paris, Acte Sud, 2012.

Eatson Ellis Bret, *Glamorama*, Paris, 10/18, 1998.

Huxley Aldoux, *Le Meilleur des mondes* (1946), Paris, Pocket, 2006.

K. Dick Philip, *Ubik* (1969), Paris, 10/18, 1999.

Palahniuk Chuck, *Snuff*, Paris, Points, 2013.

Poloni Philippe, *Des truites à la tomate*, Québec, Les Éditions Québec Amérique , 2013.

Robbe-Grillet Alain, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.

Roth Philip, *Le Sein* (1973), Paris, Gallimard, 1984.

Rushdie Salman, *Les versets sataniques*, Paris, Gallimard, 1988.

Sade, *Les 120 journées de Sodome* (1789) , Paris, 10/18, 2014.

Simon Claude, *La Corde Raide*, Paris, Minuit, 1947.

-Articles et actes de colloques

- Articles et entretiens avec David Cronenberg

Aubert Magali, Cronenberg David, « Interview-David Cronenberg », dans *Voici*, 22/01/2016, (<http://www.voici.fr/news-people/actu-people/interview-david-cronenberg-je-mets-de-la-violence-dans-les-films-pour-qu-elle-n-atteigne-pas-ma-vie-581675>.)

Audraud Christophe, « Aujourd'hui dans l'Eden. Figures de femmes chez Cronenberg », *Positif*, n°51, Novembre 2002, p. 100-101.

Boillat Alain, « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », *Décadrage*, n°16-17, 2010, (<https://decadrages.revues.org/236>).

Balzer David, « Cronenberg : une icône canadienne », *David Cronenberg : exposition virtuelle*, 2014, (<http://cronenbergmuseum.tiff.net/cronenberg-fra.html>).

Beard William, « L'esprit viscéral : les films majeurs de David Cronenberg », dans Handling Piers et Véronneau Pierre (dir.), *L'horreur intérieure* ,Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 57-136.

Bellan Lucile, Cronenberg David, « Interview de David Cronenberg », *Artistik rezo*, le 20 Mai 2014, (<http://www.artistikrezo.com/cinema/interview-de-david-cronenberg-maps-to-the-stars.html>).

Besse Caroline, Cronenberg David , « Interview de David Cronenberg », *Télérama*, le 18 Mai 2014, (<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/david-cronenberg-hollywood-est-incestueuse-il-n-y-a-pas-de-sang-frais-pas-d-idees-neuves,112153.php>).

Bisson Frédéric, « Revoir *Spider* ou la toile du virtuel », *Éclipses - revue de cinéma*, 15/07/2014, (<http://www.revue-eclipses.com/imprimer-article-spider-ou-la-toile-du-virtuel-122.html>).

Bonnaud Frédéric, Cronenberg David, « Entretien David Cronenberg-*Existenz* », *les Inrockuptibles*, Avril 1999, (<http://www.lesinrocks.com/1999/04/14/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenberg-existenz-0499-11229911/>).

Blumenfeld Samuel, Cronenberg David, « Les obsessions d'un entomologiste nommé David Cronenberg », *Le Monde*, 13 Mai 1999, p. 9.

Brunet-Georges Jacques, « Entre l'angoisse et la pulsion : intensités tactiles dans *eXistenZ* (David Cronenberg) », *Revue Proteus- cahiers des théories de l'art*, Numéro Zéro, Avril 2010, p. 9-17.

Boulègue Franck, « L'ombre d'un doute », *éclipses*, le 20 Janvier 2011, (<http://www.revue-eclipses.com/a-history-of-violence/revoir/l-ombre-d-un-doute-53.html>).

Ciment Michel, Cronenberg David , « Entretiens avec David Cronenberg », *Positif*, n° 337, Mars 1989, p. 33-43.

Ciment Michel, Niogret Hubert et Cronenberg David , « Entretiens avec David Cronenberg », *Positif*, n°537, Novembre 2005, p. 96-98.

Clément, « Léchage de fœtus et bite sous le bras : le féminisme selon Cronenberg », *Le vidéodrome*, 4 Mai 2016, (<https://levideodrome.wordpress.com/2016/05/04/lechage-de-foetus-et-bite-sous-le-bras-le-feminisme-seloncronenberg-12/>).

Cowan Noah, « La science de Cronenberg », *David Cronenberg : exposition virtuelle*, 2014, (http://cronenbergmuseum.tiff.net/science_m-fra.html).

Cronenberg David, « Entretiens », dans Handling Piers et Véronneau Pierre (dir.), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 20.

Droin Angeline et Legault Martin , « eXistenZ. Le corps comme espace technologique », *Postures*, n°7, 2005, (<http://revuepostures.com/fr/articles/drouin-legault-7>).

Dvorak Marta, « Un cinéma de déviance 'écartelé entre deux extrémités' : Cronenberg, Egoyan, Rozema et les autres », dans Dvorak Marta(dir.), *Cinéma/Canada*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 83-95.

Frodon Jean-Michel, Cronenberg David, « Entretiens avec David Cronenberg », *Slate.fr*; 27 Mai / 2012, (<http://www.slate.fr/story/56743/cronenberg-entretien-cosmopolis-pattinson-dialogues-don-delillo>).

Grugeau Gérard, « L'homme flambé », *24 images*, n°158, septembre 2012, p. 63.

Grünberg Serge , Cronenberg David , « David Cronenberg : Spider c'est moi », *Les Cahiers du cinéma* , n°568, Mai 2006, p. 16-22.

Grünberg Serge, Cronenberg David, « Dossier de presse de *Maps to the star* », (http://www.lepublicsystemecinema.fr/wp-content/uploads/2014/05/MAPS-TO-THE-STARS_DOSSIER-DE-PRESSE_OK.pdf) .

Humphries Reynold, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », *Cycnos*, Volume 13, n°1, *Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain*, *revel.unice* (<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1527>).

Jean Marcel, « Existenz de David Cronenberg. L'A-réalité virtuelle », *24 images*, numéro 97, été 99 , (<https://www.erudit.org/en/journals/images/1999-n97-images1102234/24985ac.pdf>).

Kaganski Serge, Gester Julien , Cronenberg David, Mortensen Viggo, « Entretien David Cronenberg et Viggo Mortensen -"Les Promesses de l'ombre" », *les Inrockuptibles*, le 7 Novembre

2017, (<http://www.lesinrocks.com/2007/11/07/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenbergviggo-mortensen-lespromesses-de-lombre-1107-1160720/>).

Kiner Salomé, Cronenberg David, « David Cronenberg et les superpouvoirs de la littérature », *Le Temps*, lundi 11 Janvier 2016, (<https://www.letemps.ch/culture/2016/01/11/david-cronenberg-superpouvoirs-litterature>).

La Rochelle Réal, Cronenberg David , « Salut ! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne *Crash* », *24 images*, n°99, printemps 1998, (<https://www.erudit.org/fr/revues/images/1998-n91-images1104015/23654ac.pdf>).

Lebfevre Simon, « Voyage dans *Cosmopolis* ou la naissance d'Eric Packer », *Zinzolin* , Juin 2012, (<http://www.revuezinzolin.com/>).

Lemercier Marie, « Canadianité et américanité dans le cinéma de David Cronenberg », *Etudes canadiennes en Europe*, vol.9, Toronto, le Réseau européen d'études canadiennes, 2010, p. 103-116.

Marsolais Gilles, « Les apparences sont parfois trompeuses », *24 images*, n°123, 2005, p. 64.

Moseley Daniel, « Self-creation, Identity and Authenticity, A study of *A History of Violence* and *Eastern Promises* », dans Riches Simon (dir.), *The Philosophy of David Cronenberg*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2012, p. 125-140.

Morel Geneviève, « Spider [il], clone de la mère ? », *Edipe.org*, 14 Février 2012, (<http://www.oedipe.org/spectacle/cinema/spider>) .

Privet Georges, « Je est un autre », *24 Images*, Numéro 71, Février-Mars 1994 , p. 71.

Richard Robert, « Les trois ironies dans *Une méthode dangereuse* de David Cronenberg », *Liberté*, n°534, 2012, p. 77-83.

Rose Sean J., Cronenberg David , « Les confidences de David Cronenberg sur son premier roman "Consumés" », *Numéro*, le 8 Mars 2016, (<http://www.numero.com/en/node/1400>).

Rouyer Philippe, « M. Butterfly », *Positif*, n°399, Mai 1999, p. 38.

San Martin Caroline, « Doublements et dédoublements », *Hors champ*, 4 Juin 2005, (<https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article184>).

Schmidt Jérôme, Notéris Émilie, Cronenberg David , « David Cronenberg "Mécanique du désir" », *LaSpirale.org*, le 29 Mars 2013, (<https://laspirale.org/texte-212-david-cronenberg-mecanique-du-desir.html>).

Seck Langill Caroline, « Artéfacts cronenbergiens », *David Cronenberg : exposition virtuelle*, 2014, (http://cronenbergmuseum.tiff.net/science_m-fra.html).

Sluka Jean-Gavril, « Critique du film *Chromosome 3* », *DVD Classik*, le 15 Janvier 2013, (<http://www.dvdclassik.com/critique/chromosome-3-cronenberg>).

Tran Huy Minh, Cronenberg David, « Interview de David Cronenberg », *Le Figaro.fr*, le 30 Janvier 2016, (<http://madame.lefigaro.fr/celebrites/david-cronenberg-grace-a-ce-roman-jai-pu-parler-de-sujettabousau-cinema250116-112032>)

Yacowar Maurice, « The Comedy of Cronenberg », dans Handling Piers (dir.), *The Shape of Rage : The Films of David Cronenberg*, New York, Zoetrope, 1983, p. 80-86.

- Autres types d'articles (cinéma, psychanalyse, philosophie, art)

Ardenne Paul, « Irrévérence et dégradation : une mise en perspective culturelle », dans Gagnebin Muriel et Milly Julien (dir.), *Les images honteuses*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 2012, (<http://esse.ca/fr/irreverence-et-degradation-une-mise-en-perspective-culturelle>).

Arkham, Ducournau Julia, « Interview Julia Ducournau pour *Grave* », *Le Blog du cinéma*, 10 Mars 2017, (<https://www.leblogducinema.com/interviews/interview-julia-ducournau-pour-grave-849574/>).

Austen Mircea, « L'avortement vu par le cinéma et les séries télé », *madmoiZelle*, 29 août 2014, (<http://www.madmoizelle.com/avortement-cinema-series-tele-279381>).

Barthes Roland, « Littérature objective » , *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Bosséno Christian, « *Lector in cinéma* », dans Jean-Michel Place (dir.), *Vertigo*, n°17, 1998.

Bozzetto Roger, « Urbi, Orbi et Zarbi : L'horizon urbain et ses mutations chez J.G. Ballard » , dans Menegaldo Hélène, Menegaldo Gilles (dir.), *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 393-400.

Chiland Colette, « Transgression et identité sexuée », dans Bouhsira Jacques, Dreyfus-Asséo Sylvie, Durieux Marie-Claire et Janin Claude (dir.), *Transgression*, PUF, 2013, p. 13-30.

Constance Jean, « Le corps obscène : le cas de la pornographie dans les sociétés contemporaines », *L'Information Psychiatrique*, n°81, 2005, (http://www.jle.com/download/ipe-266213-le_corps_obscene_le_cas_de_la_pornographie_dans_les_societes_contemporaines—WhINzX8AAQEAAFvSJ1sAAAAC-a.pdf).

Eatson Ellis Bret , « Why the Teletubbies are evil! », *Gear magazine*, 1999, (http://gael.martin.free.fr/bret_easton_ellis_why_the_telet.htm).

Estellon Vincent, « Eloge de la transgression » , *Champ psychosomatique n°38*, Paris, L'esprit du temps, 2005, (<https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-2-page-149.htm>).

Freud Sigmund, « Lettre à Wilhem Fliess » (11 février 1897), dans *espace.freud*, (<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psycha/psysem/neurotic.htm>).

Heinich Nathalie, « De la transgression en art contemporain », *Paradoxes de la transgression*, Hastings Michel, Nicolas Loïc, Passard Cédric (dir.), Paris, CNRS Editions, 2012. (<http://books.openedition.org/oep/530?lang=fr#text>).

Hougue Clémentine, « Le cut-up : *ut pictura poesis* au pied de la lettre », *Trans*, n°2, 2006, (<https://traces.revues.org/171>).

Houssier Florian, « Adolescence et phylogenèse : un mythe psychanalytique pour une histoire des origines. Mouvements meurtriers dans le lien père-fils », *Psychologie clinique et projective*, 2009/1 (n° 15), p. 213-236.

Kristeva Julia, « La passion maternelle », *Julia Kristeva- site officiel*, (http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html).

Laguarda Alice, « Post-humain et invention de soi dans la création contemporaine », *Chimères*, n°75, 2011/1, (<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2011-1-page-145.htm>).

Ostria Vincent, « Critique de *Résurrection* », *L'Humanité*, 12 Janvier 2000, (http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=22162.html).

Pevere Geoff, « La nouvelle vague ontarienne. Ontario 1984-1992 », dans Dvorak Marta (dir.), *Cinéma/Canada*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 143-151.

Rigaut Philippe, « Stylistique et unité thématique dans les subcultures *dark* et *fetish*. Observations transversales », *Sociétés*, n°88, 2005/2, p. 125-133.

Ross Richard, « Nietzsche et Epicure : l'idylle héroïque », dans Balaudé Jean-François et Wotling Patrick (dir.), *Lectures de Nietzsche*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 283-350.

Turquier Barbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés*, Septembre 2005 (<https://traces.revues.org/171>).

Vermorel Madeleine, « Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgressions dans les premiers temps de la psychanalyse », dans Bouhsira Jacques, Dreyfus-Asséo Sylvie, Durieux Marie-Claire et Janin Claude (dir.), *Transgression*, Paris, PUF, 2013, p. 175-198.

Zedd Nick, « The Cinema of Transgression Manifesto », *The Underground Film Bulletin*, New York, 1985. (<http://www.psychovision.net/films/dossiers/267-richard-kern>).

Filmographie

(Les fiches techniques et synopsis présentés dans cette filmographie proviennent, en majorité, de l'ouvrage de Serge Grünberg, *Entretiens avec David Cronenberg*)

Cinéma

Transfer (1966)

Réalisation/scénario/photographie/ montage : David Cronenberg

Interprétation : Mort Ritts, Rafe McPherson

Durée : 7 mn.

Un patient suit son analyste de manière compulsive. Le premier film de David Cronenberg ; tourné en extérieurs, l'hiver.

From the drain (1967)

Réalisation/scénario/photographie/ montage : David Cronenberg

Interprétation : Mort Ritts, Stephen Nosko

Durée : 14 mn.

Une étrange forme de vie se cache dans les canalisations et attaque un homme à l'intérieur d'une baignoire.

Stereo (1969)

Production/réalisation/scénario/photographie/montage : David Cronenberg

Narration : Glenn McCauley, Mort Ritts

Interprétation : Ronald Mlodzik, Jack Messinger, Paul Mulholand, Iain Ewing, Arlene Mlodzik, Clara Meyer, Glenn McCauley.

Durée : 63 mn.

Dans un institut scientifique, des cobayes humains font l'objet d'expériences sexuelles en tous genres.

Crimes of the future (1970)

Production/réalisation/scénario/photographie/montage : David Cronenberg

Interprétation : Ronald Mlodzik, Jon Lidolt, Tania Zolty, Paul Mulholand, Jack Messinger, Iain Ewing.

Durée : 63 mn

Suite à une catastrophe, le genre féminin a disparu de la planète ; les survivants cherchent à pallier cette disparition.

Frissons, The Parasite Murders/ Shivers (1975)

Réalisation et scénario : David Cronenberg

Photographie : Robert Saad

Son : Michael Higgs

Montage : Patrick Dodd

Musique : Ivan Reitman

Durée : 87 min

Dans un ensemble résidentiel de Montréal, des parasites artificiellement créés par un médecin se mettent à attaquer les résidents, provoquant une explosion de rage sexuelle généralisée.

Rage, Rabid (1976)

Réalisation et scénario : David Cronenberg

Décors : Claude Marchand

Photographie : René Verzier

Son : Richard Lightstone

Montage/réalisation deuxième équipe : Jean Lafleur

Musique : Ivan Reitman

Producteur : John Dunning

Interprétation : Marilyn Chambers (Rose), Franck Moore (Hart Read), Joe Silver (Murray Cipher),

Howard Ryshpan (Dr. Dan Keloid)

Durée : 91 min

Suite à un accident de moto, on tente sur Rose une greffe de peau qui échoue. Un organe pousse sur son bras, qui doit pomper le sang d'autrui pour satisfaire sa soif. Mais chaque contact contamine la victime. Une nouvelle vision de vampirisme à l'ère des pandémies.

Fast Company (1979)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Phil Savath, Courtney Smith, David Cronenberg, d'après une histoire originale d'Alan Treen.

Décors : Carol Spier

Photographie : Mark Irwin

Son : Bryan Day

Montage : Ronald Sanders

Musique : Fred Mollin

Interprétation : William Smith (Lonnie « Lucky Man »Johnson), Claudia Jennings (Sammy), John Saxon (Phil Adamson), Nicholas Campbell (Chris), Cedric Smith (Gary « The Blacksmith » Black)

Durée : 91 min

Le monde du dragster, ses pilotes, ses femmes, ses courses... Cronenberg témoigne d'une vitalité qu'il explique par sa passion des sports mécaniques.

Chromosome 3, The Brood (1979)

Réalisation/scénario : David Cronenberg

Décors : Carol Spier

Photographie : Mark Irwin

Son : Bryan Day

Montage : Alan Collins

Musique : Howard Shore

Effets spéciaux : Allan Koter

Interprétation : Olivier Reed (Dr. Hal Haglan), Samantha Eggar (Nola Carveth), Art Hindle (Franck Carveth), Cindy Hinds (Candice Carveth)

Durée : 91 min

Dans un institut psychiatrique, on apprend aux patients à somatiser leurs frustrations et leurs rages. Nola y parviendra au-delà de toute espérance. Elle deviendra la matrice d'une race nouvelle et horrible, qui mettra en danger la vie de ses proches. Cronenberg a défini ce film comme son *Kramer contre Kramer*.

Scanners (1980)

Réalisation/scénario: David Cronenberg

Décors : Carol Spier

Photographie : Mark Irwin

Son : Don Cohen

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Effets spéciaux : Gary Zeller

Interprétation : Jennifer O'Neil (Kim Obrist), Stephen Lack (Cameron Vale), Patrick McGoohan (Pr. Ruth), Michael Ironside (Darryl Revok)

Durée : 103 mn

La prise d'un médicament par de futures mères donne naissance à une race de télépathe qui tentent de contrôler le monde. L'inventeur de cette substance, afin de faire disparaître la menace, lance un « scanner » très puissant à l'assaut de ses semblables.

Vidéodrome (1982)

Réalisation/scénario : David Cronenberg

Décors : Carol Spier

Photographie : Mark Irwin

Son : Bryan Day

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Interprétation : James Wood (Max Renn), Sonja Smits (Bianco O'Blivion), Deborrah Hary (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex)

Durée : 87 mn

Le directeur d'une petite chaîne de télévision, toujours à la recherche de programmes susceptibles de faire décoller son audience, tombe sur une émission « snuff » qu'il pirate. Mais l'exposition aux ondes émises « Vidéodrome » le fait passer dans un univers, parallèle plein de bruit et de fureur.

The Dead Zone (1983)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Jeffrey Boam, d'après le roman de Stephen King

Superviseur artistique : Carol Spier

chef décoratrice : Barbara Dunphy

Photographie : Mark Irwin

Son : Bryan Day

Montage : Ronald Sanders

Musique : Michael Kamen

Costumes : Olga Dimitrov

Interprétation : Christopher Walken (Johnny Smith), Brooke Adams (Sarah Bracknell), Tom Skerrit (Bannerman), Martin Sheen (Greg Stillson)

Durée : 103 mn

Johnny Smith a un accident de voiture qui le laisse cinq ans dans le coma. Quand il sort, il se découvre un don prophétique par simple toucher des autres. Devenu une sorte de paria, il trouve l'occasion de « sauver le monde » en tentant d'assassiner un politicien qu'il sait capable de déclencher l'holocauste nucléaire.

La Mouche, The Fly (1986)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Charles Edward Poque, David Cronenberg, d'après la nouvelle de George Langelaan

Décors : Carol Spier

Photographie : Mark Irwin

Son : Bryan Day, Michael Lacroix

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Costumes : Denise Cronenberg

Durée : 96 mn

Seth Brundle a découvert le moyen de « téléporter la matière ». Dans un moment d'abandon, il décide de le tester lui-même ; mais au moment crucial, un diptère s'introduit dans la machine. Il réapparaît, au point B, mais son code génétique a fusionné avec celui de la mouche. Il connaîtra une longue agonie tandis que son être se métamorphose en une monstrueuse créature.

Faux-Semblants, Dead Ringers (1988)

Réalisation : David Cronenberg, Norman Snider d'après le livre *Twins* de Bari Wood et Jack Geasland

Décors : Carol Spier

Photographie : Peter Suschitzky

Son : Bryan Day

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Costumes : Denise Cronenberg

Interprétation : Jeremy Irons (Beverly et Elliot Mantle), Geneviève Bujold (Claire Niveau), Heidi von Pallese (Dr. Cary Weiler), Barbara Gordon (Danuta)

Durée : 115 mn

Deux frères gynécologues partagent tout dans leur vie : le succès, l'argent et les femmes. Lorsque l'un d'eux tombe amoureux d'une patiente, leur complicité n'y survit pas. L'un et l'autre, incapables de vivre de façon autonome, entreprennent dès lors de se détruire systématiquement.

Le Festin Nu, Naked Lunch (1991)

Réalisation: David Cronenberg

Scénario : David Cronenberg, d'après le roman de William S. Burroughs *The Naked Lunch* (*Le Festin Nu*, Gallimard)

Directeur de la photographie et cadre : Peter Suschitzky

Effets spéciaux : Cris Walas

Décors : Carol Spier

Montage : Ronald Sanders

Costumes : Denise Cronenberg

Interprétation : Peter Weller (Bill Lee), Judy Davies (Joan Lee et Joan Frost), Ian Holm (Tom Frost), Julian Sands (Yve Cloquet), Roy Scheider (Dr. Benway), Monique Mécure (Fadela)

Durée : 115 mn

Bill Lee, un exterminateur de cafards, abuse des substances qu'il est censé pulvériser sur les insectes. Après avoir tué accidentellement sa femme Joan, il sombre dans une psychose qui l'emmène au-delà de la folie.

M. Butterfly (1993)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario de David Henry Hwang, d'après sa pièce

Directeur de la photographie : Peter Suschitzky

Montage : Ronald Sanders

Décors : Carol Spier

Costumes : Denise Cronenberg

Musique : Howard Shore

Interprétation : Jeremy Irons (René Callimard), John Lone (Song Liling), Barbara Sukowa (Jeanne Callimard), Ian Richardson (l'Ambassadeur Toulon)

Durée : 101 mn

Un diplomate français tombe amoureux d'une Chinoise en pleine Révolution Culturelle. Leur histoire d'amour et d'espionnage, déjà complexe, s'envenime encore davantage du fait que la bien-aimée est un homme.

Crash (1996)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : David Cronenberg, d'après le livre de J. G. Ballard, *Crash*

Directeur de la photographie : Peter Suschitzky

Montage : Ronald Sanders

Décors : Carol Spier

Costumes : Denise Cronenberg

Musique : Howard Shore

Son : Bryan Day

Interprétation : James Spader (James Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Unger (Catherine Ballard), Rosanna Arquette (Gabrielle), Peter McNeill (Colin Seagrave)

Durée : 100 mn

James et Catherine Ballard s'ennuient. Leur couple est prêt à succomber lorsque James est victime d'une violente collision. Le couple fera la rencontre d'une sorte de secte de fanatiques des accidents de voiture et se lancera dans des expériences sexuelles inédites.

eXistenZ (1999)

Réalisation : David Cronenberg

Directeur de la photographie : Peter Suschitzky

Montage : Ronald Sanders

Décors : Carol Spier

Costumes : Denise Cronenberg

Musique : Howard Shore

Son : Bryan Day

Interprétation: Jennifer Jason Leigh (Allegra Geller), Jude Law (Ted Pikul), Ian Holm (Kiri Vinokur), Willem Dafoe (Gas), Don McKellar (Yevgeny Nourish)

Durée : 96 mn

La conceptrice d'un jeu virtuel du futur est menacer d'assassinat par une secte « réaliste ». Pour échapper aux tueurs qui la traquent, elle se cache dans des mondes qu'elle a créés.

Camera (2000)

Réalisation, scénario : David Cronenberg

Directeur de la photographie : André Pinaar

montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Un groupe d'enfants décide de réaliser un film tandis qu'un acteur vieillissant se lamente sur l'état

du cinéma.

Spider (2002)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Patrick Mc Grath, d'après son roman

Photographie : : Peter Suschitzky

Montage : Ronald Sanders

Décors : Andrew Sanders

Costumes : Denise Cronenberg

Musique : Howard Shore

Interprétation : Ralph Fiennes (Dennis « Spider »Cleg), Miranda Richardson (Mme Cleg, Yvonne, Mme Wilkinson) , Gabriel Byrne (Bill Cleg)

Après plusieurs années d'internement, Spider, un jeune homme souffrant notamment de schizophrénie, est transféré en foyer de réinsertion dans les quartiers de l'est de Londres. Non loin de là, Spider a vécu durant son enfance le drame qui a brisé sa vie. Avant ses douze ans, il est convaincu, dans son délire, que son père a tué sa mère pour la remplacer par une prostituée dont il était tombé amoureux. Spider replonge alors peu à peu dans ses souvenirs et décide de mener une enquête...

A History of Violence (2005)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Josh Olson d'après le roman graphique de John Wagner et Vince Locke

Photographie : Peter Suschitzky

Décors : Carol Spier

Costumes: Denise Cronenberg

Montage :Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Interprétation : Viggo Mortensen (Tom Stall/Joey Cusack), Ed Harris (Carl Fogarty), Marie Bello (Edie Stall), William Hurt (Richie Cusack), Ashton Holmes (Jack Stall)

Durée : 96 mn

Tom Stall est un citoyen paisible de la petite ville de Millbrook dans l'Indiana, patron d'un petit restaurant, bon père et bon mari. Un soir, deux tueurs font irruption dans son restaurant, s'apprêtant à commettre un massacre. En quelques fractions de secondes, Stall les abat avec une dextérité surprenante. Le fait divers fait la une des médias, la fierté de sa famille, et propulse Stall au rang de célébrité locale et nationale. Alors qu'il tente de retrouver une vie normale, un mafieux partiellement défiguré, répondant au nom de Fogarty, débarque dans son petit restaurant et l'appelle par un autre nom : *Joey*. Fogarty et ses complices prennent en effet Tom, qu'ils ont vu récemment à la télévision, pour un de leurs anciens adversaires. Peu à peu l'épouse et le fils de Tom se rendent à l'évidence : Tom a été Joey dans une autre vie, à Philadelphie, auprès de son frère, à la tête d'un gang.

Les Promesses de l'ombre, Eastern Promises (2007)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Steven Knight

Photographie : Peter Suschitzky

Décors : Carol Spier

Costumes: Denise Cronenberg

Montage :Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Interprétation : Viggo Mortensen (Nikolai Luzhin), Naomi Watts (Anna Khitrova), Armin Mueller-Stahl (Semyon), Vincent Cassel (Kirill), Jerzy Skolimowski (Stephan)

Durée : 100 mn

Sage-femme à l'hôpital Trafalgar de Londres, Anna Khitrova récupère le journal intime de Tatiana, une adolescente russe esseulée qui décède au service des urgences en donnant naissance à une petite fille. Bien qu'Anna soit d'origine russe, elle ne maîtrise pas suffisamment la langue pour lire le journal de Tatiana. Dans l'espoir d'y retrouver le nom du père de l'enfant, elle demande la contribution de son oncle Stepan et de sa mère Helen. Bien qu'ils désapprouvent la démarche d'Anna, ils décident de traduire le journal. Toujours avec l'espoir de retrouver la famille du bébé, et grâce à une mince indication du journal, Anna se rend dans un luxueux restaurant russe, le Trans-Siberian, où elle est accueillie par son affable directeur Semyon. Celui-ci déclare ne pas connaître Tatiana, mais propose tout de même qu'Anna lui apporte le journal pour qu'il le lui traduise intégralement. Elle ignore que cet homme est en fait le chef d'une puissante mafia criminelle. Entre-temps, le journal révèle à la famille Khitrov que Tatiana était une prostituée issue d'un trafic avec

les pays de l'Est. L'inquiétude d'Anna et des siens redouble lorsque Semyon s'imisce de façon inattendue dans la vie privée d'Anna. L'attitude de ce dernier et ses propos confirment les appréhensions de l'oncle Stepan. Semyon et son fils unique Kirill sont prêts à tout pour récupérer le journal compromettant. Meurtres et trahisons se multiplient au sein de la mafia russe. Pour Nikolai Loujine, chauffeur et homme de main du tout-puissant clan de Semyon, son action pour mettre fin aux exactions de ses employeurs le font accéder à d'honorables responsabilités dans la communauté russe.

Le suicide du dernier juif du monde dans le dernier cinéma du monde, At the suicide of the Last jew in the World in the last Cinema in the World (2007)

Réalisation, scénario : David Cronenberg

Musique : Howard Shore

Interprétation : David Cronenberg (le dernier juif du monde)

Durée : 3 mn

Dans le dernier cinéma du monde, le dernier juif du monde s'apprête à se suicider.

A dangerous method (2011)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Christopher Hampton d'après sa propre pièce, elle-même adapté du roman *A Most Dangerous Method* de John Kerr

Photographie : Peter Suschitzky

Décors : James McAteer

Costumes: Denise Cronenberg

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Interprétation : Viggo Mortensen (Sigmund Freud) , Keira Knightley (Sabina Spielrein), Michael Fassbender (Carl Gustav Jung), Vincent Cassel (Otto Gross), Sarah Gadon (Emma Jung)

Durée : 93 mn

Sabina Spielrein est une jeune femme souffrant d'hystérie. Elle est alors soignée par le psychanalyste Carl Gustav Jung dont elle devient rapidement la maîtresse. Cette relation se complique fortement lorsque Sabina entre en contact avec un autre psychanalyste, Sigmund Freud. À partir de là, les rapports entre Jung et Freud se développent, de la séduction mutuelle initiale jusqu'à la rupture.

Cosmopolis (2012)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario: David Cronenberg d'après le roman de Don DeLillo

Photographie : Peter Suschitzky

Décors : Arvinder Grewal

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Costumes : Denise Cronenberg

Interprétation : Robert Pattinson (Eric Packer), Sarah Gadon (Elise Shifrin), Paul Giamatti (Benno Levin), Juliette Binoche (Didi Fancher), Jay Baruchel (Shiner)

Durée : 108 mn

Eric Packer, vingt-huit ans, multi-milliardaire, se rend chez le coiffeur en limousine le jour d'une visite présidentielle à New York et de l'enterrement d'une star du rap soufie. Dans le même temps, l'ère du capitalisme touche à sa fin, et le chaos s'installe peu à peu, et, alors que son empire financier s'effondre, Eric est persuadé qu'il va être assassiné dans les 24 heures. À cause de la visite présidentielle dans la ville, beaucoup de routes sont interdites à la circulation. Ce qui oblige le *golden boy* à changer son itinéraire

Maps to the stars (2014)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Bruce Wagner

Photographie : Peter Suschitzky

Décors : Carol Spier

Montage : Ronald Sanders

Musique : Howard Shore

Interprétation : Julianna Moore (Havana Segrand), Mia Wasikowska (Agatha Weiss), John Cusack (le Dr Stafford Weiss), Robert Pattinson (Jerome Fontana), Olivia Williams (Christina Weiss), Evan Bird (Benjie Weiss), Sarah Gadon (Clarisse Taggart)

Durée : 111 mn

À Hollywood, Stafford Weiss est un psychothérapeute et coach particulier ayant construit sa fortune et sa réputation grâce à des livres de développement personnel. Sa femme, Christina Weiss, est manager de leur fils de 13 ans, Benjie Weiss, une star du cinéma pour adolescents, tout juste sorti de cure de désintoxication. Leur fille de 19 ans, Agatha, vient juste quant à elle de sortir d'un hôpital psychiatrique en Floride. De retour à Los Angeles, elle va se lier d'amitié avec Jerome Fontana, un conducteur de limousine qui rêve de devenir une star de cinéma. Elle trouve un travail d'assistante personnelle pour Havana Segrand, une comédienne accro aux médicaments, dépressive et aussi cliente de son père. Son rêve est de reprendre le rôle qui a fait de sa mère une grande star et qui est décédée lors d'un tournage en 1976. Mais obsédée par le fantôme de sa mère qui la hante, elle va se perdre dans ce souhait vicieux

The Nest (2014)

Réalisation et scénario : David Cronenberg

Interprétation : Evelyne Brochu (la patiente), David Cronenberg (le médecin)

Durée : 9 mn

Un jeune femme s'entretient avec un chirurgien à qui elle demande de lui enlever un sein, persuadée qu'il est le nid d'insectes.

Télévison

Secret Weapons, pour la série *Program X* (1972)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Norman Snider

Narrateur : Lister Sinclair

Interprétation : Barbara O'Kelly (le chef des motards), Norman Snider (le savant), Vernon Chapman (le bureaucrate)

Durée : 30 mn

Dans le futur, en 1977, en pleine guerre civile, un scientifique crée une drogue qui améliore la résistance des soldats au combat.

The Victim, pour la série *Peep Show* (1975)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : Tye Haller

Photographie : Eamonn Beaglan, Ron Manson, John Halenda, Dave Doherty, Peter Brimson

Son : Brian Radford, Bill Dunn

Interprétation : Janet Wright (Lucy), Jonathan Welsh (Donald)

Durée : 30 mn

Un jeu pervers entre une femme fatale et un "apprenti tueur en série" qui la harcèle au téléphone.

The Lie Chair, pour la série *Peep Show* (1975)

Réalisation : David Cronenberg

Scénario : David Cole

Photographie : Eamonn Beaglan, Ron Manson, John Halenda, Dave Doherty, Peter Brimson

Son : Roland Huebsche, Bill Dunn,

Décors : Rudi Dorn

Interprétation : Richard Monette (Niel), Susan Hogan (Carol), Amelia Hall (Mildred)

Durée : 30 mn

Un couple se retrouve, une nuit de tempête, dans une maison inconnue. La propriétaire leur impose un jeu de rôles étrange et cruel.

The Italian Machine, pour la série *Teleplay* (1976)

Réalisation/Scénario : David Cronenberg

Photographie : Nicholas Edvemon

Son : Tom Bilenky

Montage : David Denovan

Interprétation : Gary McKeehan (Lionel), Franck Moore (Fred), Geza Kovacs (Ricardo), Louis Negin (Mouette)

Durée : 30 mn

Un groupe de motards veut récupérer une Ducati exposée comme objet d'art chez un riche propriétaire.

Publicités

« Transformations », Nike Air 180 (1990)

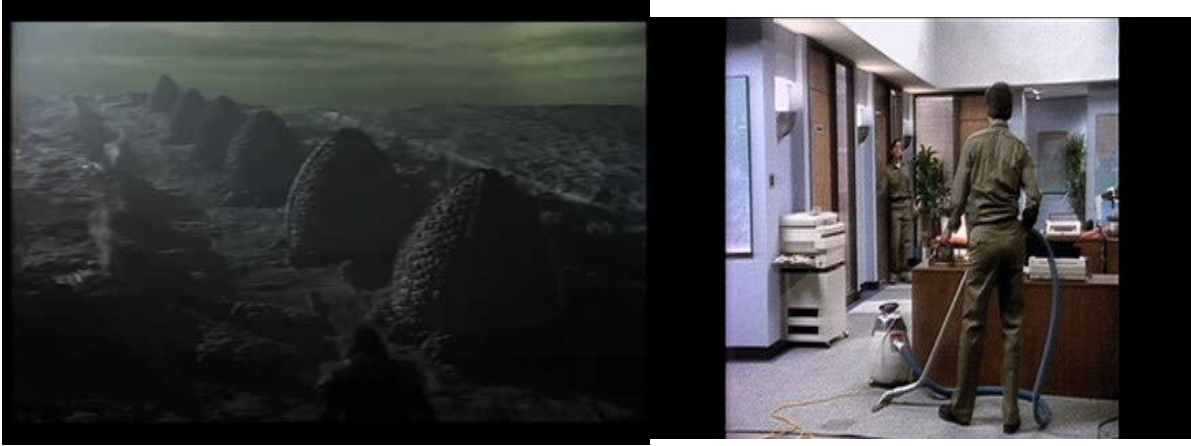
La campagne médiatique novatrice de Nike pour Air 180 incluait une série de publicités pour la télévision, créées par Industrial Light & Magic et dirigées par le cinéaste Caleb Deschanel, l'animateur Guido Manuli, la directrice artistique Eiko Ishioka, et David Cronenberg. Dans le surnaturel « Transformations » de Cronenberg, une créature-insecte à l'intérieur d'une gousse géante de forme ovoïde se transforme en un humain par la magie d'une chaussure Nike.

« Cleaners » Ontario Hydro (1990)

Cronenberg a réalisé une série de quatre messages d'intérêt public fonctionnels pour Ontario Hydro sur la conservation de l'énergie. Dans « Cleaners », un concierge grognon chapitre un jeune collègue sur le fait d'éteindre les lumières : « Tu crois que c'est de la magie? Que l'électricité est juste là, dans les murs? »

« Bistro » Caramilk (1990)

Le « secret de Caramilk » fut une campagne de publicité utilisée par la célèbre barre chocolatée canadienne. Le caramel de remplissage de la barre était présenté comme l'un des grands mystères de l'univers.



Publicités pour Nike Air 180 (image 1) et Ontario Hydro (image 2)



The Lie Chair, épisode de la série *Peep Show*. Cronenberg réalise, en 1975, pour la télévision canadienne, un court-métrage d'épouvante à mille lieues de l'horreur organique qui fit sa renommée.

Table des matières

Remerciements	p. 3.
Résumé/Abstract	p.5-6.
Introduction	p.7-34.
Partie 1 : Transgresser la morale	p.35-193.
1- La déconstruction du microcosme familial.....	p. 35-115.
1-1 La descendance criminelle.....	p. 35-64.
-La transmission du mal.....	p. 35-46.
-Le déterminisme familial.....	p. 46-50.
- L'anéantissement de la figure parentale.....	p. 50-58.
-Une mise au monde mortifère.....	p. 58-64.
1-2 Parricide, infanticide.....	p. 64-89.
-Mythe Œdipien et Psychanalyse.....	p. 64-67.
-L'Apport psychanalytique des contes de fées.....	p. 67-72.
-L'infanticide comme rempart contre le parricide.....	p. 72-80.
-Le créateur : une figure parentale destructrice.....	p. 80-89.
1-3 L'inceste.....	p. 90-115.
-La perte de l'individualité.....	p.90-97.
-Le recours à la mythologie.....	p. 97-103.
-La dimension métaphorique de la thématique incestueuse.....	p. 104-110.

-De l'inceste à l'incestuel.....	p. 110-115.
2- L'exploration de la sexualité.....	p. 115-193.
2-1 La multiplication des possibles sexuels.....	p. 115-157.
-Une sexualité virtuelle.....	p. 115-122.
-Le droit à la jouissance.....	p. 122-130.
-L'ouverture à la plurisexualité.....	p. 130-144.
-Amour, masochisme et dévoration.....	p. 144-157.
2-2 De nouveaux modes de jouissance.....	p. 157-193.
-Des orifices sexuels insolites.....	p. 157-164.
-Sexe queer.....	p. 164-171.
-Porno-technologie.....	p. 171-180.
-Nouveaux corps, nouvelles sexualités.....	p. 180-193.
Partie 2 : Transgresser le corps.....	p. 194-322.
1- Représenter l'irreprésentable.....	p. 194-268.
1-1 L'exploration organique.....	p. 194-220.
-La libération du corps.....	p. 194-202.
-Un déficit de la représentation.....	p. 202-209.
-De l'intérieur du corps à l'intérieur de l'esprit.....	p. 209-214.
-La peur de l'altérité.....	p. 214-220.
1-2 Anomalies et autres difformités.....	p. 220-248.
-Monstruosité génitale.....	p. 220-223.
-L'érotisation du monstrueux.....	p.224-233.
-Le corps-machine.....	p.233-240.

-De nouvelles normes de beauté.....	p. 240-248.
1-3 Fluides et sécrétions corporelles.....	p. 248-268.
-Liquide séminale.....	p. 248-256.
-De nouvelles drogues organiques.....	p. 256-261.
-Le sang et la blessure sexuelle.....	p. 261-268.
-2 L'horreur corporelle.....	p. 268-322.
2-1 Le corps parasité.....	p. 268-284.
-Une figuration de la maladie.....	p. 268-271.
-Des parasites anthropomorphes.....	p. 271-279.
-Le parasite cinématographique.....	p. 279-284.
2-2 La jonction du corps et de l'esprit.....	p. 284-302.
-Voir et ressentir.....	p. 284-288.
-Le corps de l'image.....	p. 288- 293.
-Un esprit aux corps multiples.....	p. 293-302.
2-3 L'auscultation des troubles psychiques.....	p. 302-322.
-Le traumatisme de l'enfant.....	p. 302-310.
-L'antre de la folie.....	p. 310-316.
-Sociopathie et psychopathie.....	p. 316-322.
Partie 3 : Transgresser le réel.....	p. 323-438.
1-Un cinéma en quête de sens.....	p. 323-381.
1-1 La remise en question de la réalité diégétique.....	p. 323-353.
- Représentation et distanciation.....	p. 323-329.
-Réflexion métacinématographique.....	p.329-335.

-Un cinéma sensoriel.....	p.335- 342.
-L'immatérialité de la fiction.....	p. 342-353.
1-2 La déréalisation de l'espace.....	p. 353-381.
-Des lieux signifiants.....	p. 353-361.
-Un monde désincarné.....	p. 361-368.
-Dualité et symbolique des lieux.....	p. 368-372.
-L'interaction entre l'espace et le personnage.....	p. 372-381.
2- La question du réalisme.....	p. 382-438.
2-1 La représentation du monde.....	p. 382-408.
-L'apparence du réel.....	p. 382-388.
-Le Canada désincarné.....	p. 388-396.
-De l'irréel à l'hyperréalisme.....	p. 396-403.
-Le réalisme subjectif.....	p. 403-408.
2-2 Une œuvre en quête d'elle-même.....	p. 409-438.
-Un humour parasitaire.....	p. 409-416.
-L'art de la suggestion.....	p. 416-422.
-L'influence de Robert Bresson.....	p. 422-430.
- Une œuvre impossible.....	p. 430-438.
Partie 4 : Transgresser le cinéma.....	p. 439-551.
1-Le goût de l'expérimentation.....	p. 439-499.
1-1 La création d'un nouvel espace cinématographique.....	p. 439-468.
- Le modèle underground.....	p. 439-448.
-La technique du cut up.....	p. 448-455.

-L'influence surréaliste.....	p. 455-460.
-Une œuvre hybride.....	p. 460-468.
1-2 Des références multiples mais contradictoires.....	p. 468- 499.
-Le cinéma fantastique.....	p. 468-477.
-La cinéphilie cronenbergienne.....	p. 478-489.
-Cronenberg et le cinéma de l'extrême.....	p. 489-499.
2- Des films pour quel(s) public(s) ?	p. 499-551.
2-1 L'érudition du spectateur.....	p. 499-527.
-Un public cinéphile.....	p. 499-508.
-Cronenberg et le format court.....	p. 508-514.
-Références littéraires et philosophiques.....	p. 515-528.
2-2 La transgression des attentes du spectateur.....	p. 528-551.
-Le choix des interprètes.....	p. 528-538.
-Cronenberg acteur.....	p. 539-551.
Conclusion	p. 552-578.
Bibliographie	p.579-605.
Filmographie	p.606-632.
Table des matières	p. 633-637.

