

L'ACTUALITÉ

Corps : substance solide et palpable

par Alain Garsault

Tout le monde critique s'accorde sur cette évidence : David Cronenberg a pour principal sujet le corps. Ce que certains appelleront une thématique, « le thème cher à notre auteur », apparaît en effet dès son premier court métrage, *Transfer*. Mais dire cela, c'est ne rien dire : ce qui nous intéresse est la manière dont Cronenberg traite le corps, qu'il le fasse de façon cinématographique, et avec style.

Cronenberg traite le corps de deux façons. Ou il imagine et met en scène des manifestations et des altérations de la vie organique, ou il imagine et met en scène le pouvoir de l'esprit sur le corps et du corps sur l'esprit. Tantôt un être, pénétrant à l'intérieur du corps humain (*Frissons*¹, *Rage*) ou se mêlant au corps humain (*La Mouche*), modifie l'apparence et la conduite de celui-ci, tantôt l'esprit modifie les pouvoirs du corps d'une façon monstrueuse (*Scanners*, *Videodrome*, *Dead Zone* en partie). Ce qui sous-tend ces phénomènes et qui est peut-être le plus effrayant dans son principe et dans les images qu'il produit est l'idée de la perméabilité, de la porosité, de la pénétrabilité du corps par autrui, qu'autrui soit un être humain (*Scanners*), une créature d'origine inconnue (*Frissons*, *Rage*) ou un objet (*Videodrome*). Ainsi le corps humain n'est plus ce volume fini, bien délimité qui constitue un être, le sépare radicalement, l'isole, le protège des autres êtres comme des objets : il peut être envahi physiquement (*Frissons*, *Rage*) ou psychologiquement (*Scanners*, *Videodrome*), il peut perdre son caractère humain (*La Mouche*), il peut produire des êtres différents et pourtant inséparables de lui (*Chromosome 3*), il peut recevoir un esprit différent (*Scanners*), deux corps peuvent entretenir des liens si étroits que les esprits ne se distinguent plus (*Faux-Semblants*). Ou enfin — éloignement dû à l'origine étrangère du sujet — une prescience provoquée par un contact physique

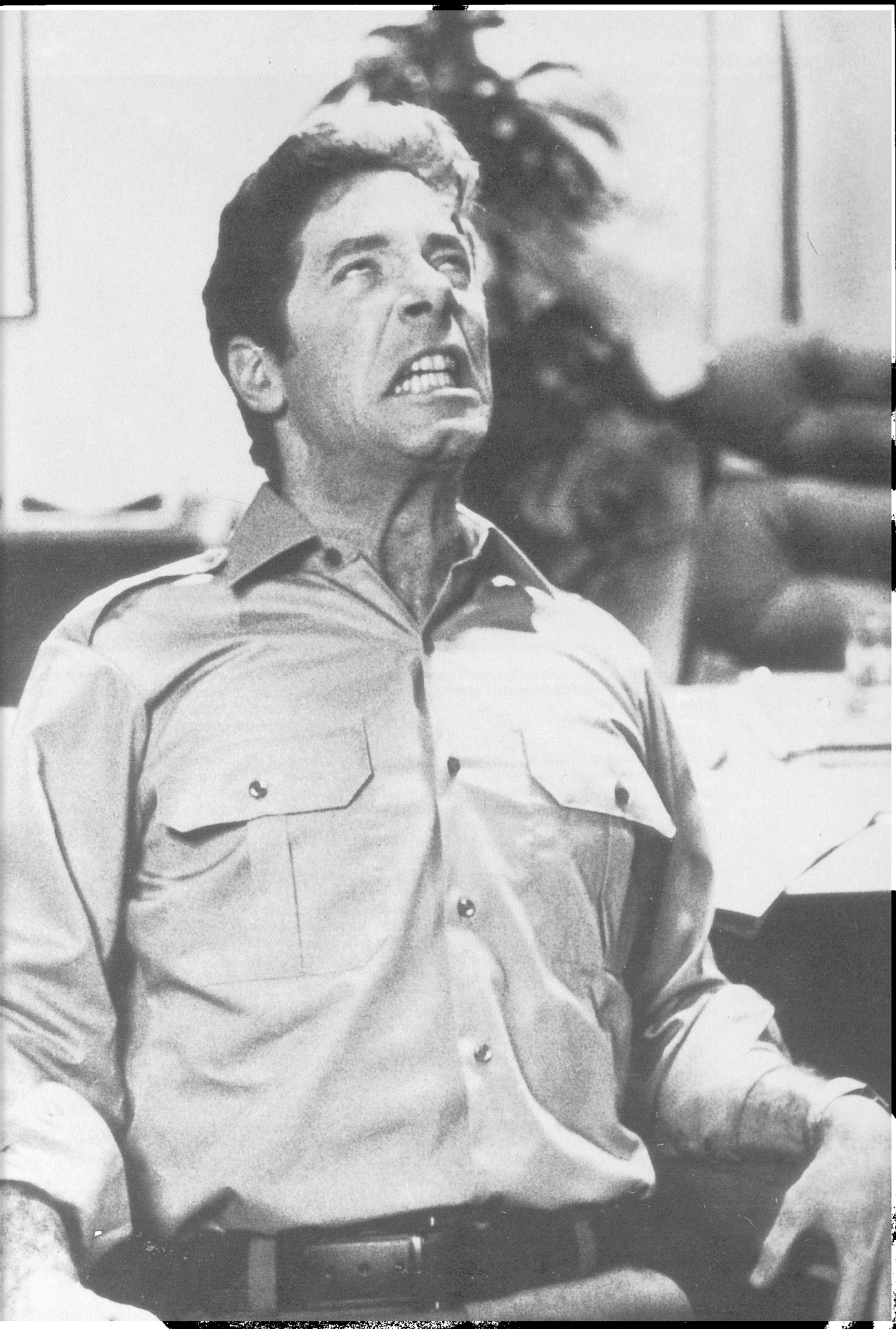
Le corps humain peut recevoir un esprit différent : *Scanners*. ►

fait envahir la conscience par un élément hétérogène (*Dead Zone*). Chaque fois, celui qui subit le phénomène ne peut supporter ce viol des lois de la nature qui est en même temps viol de l'être intime après avoir été viol du corps. L'invasion ou la fusion ne supprime pas l'humanité : elle crée au contraire chez l'homme qui en a conscience une tension qui lui fait désirer la mort (*Videodrome*, *La Mouche*, *Dead Zone*, *Faux-Semblants*).

La présence fréquente de la mort n'est pas une concession aux conventions du fantastique. La mort est la fin de tout, elle confirme le matérialisme de Cronenberg. Le pouvoir de l'esprit sur le corps n'implique aucune spiritualité : c'est une autre manifestation de la vie organique. Invasion ou mutation sont le plus souvent le résultat d'expériences médicales (*Frissons*, *Rage*, *Chromosome 3*, *Scanners*, *La Mouche*). Le don acquis par le héros de *Dead Zone* lui permet de sauver des enfants de la mort ou la Terre d'une guerre nucléaire : il a des résultats pratiques, utilitaires, immédiats, et ne possède aucune autre portée. Trois dénouements font profondément ressentir ce matérialisme. Celui de *Rage* : le corps de l'héroïne est jeté parmi les ordures ; celui de *Videodrome* : le noir total occupe l'écran ; celui de *Faux-Semblants* : les cadavres des jumeaux prennent place parmi les déchets qu'ils ont accumulés. A nouveau l'organique rejoint l'organique².

1. Baptiste Shivers pendant le tournage, le film sortit sous le titre *The Parasite Murders* à l'étranger et *They Came from within* aux États-Unis.

2. Par ce matérialisme, Cronenberg se différencie complètement de Carpenter qui ne cesse, lui, de traiter du Mal.



Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



▲ **Brundle acquiert des capacités surhumaines : Jeff Goldblum et Geena Davis dans *La Mouche*.**

Sauf pour ces derniers exemples, nous avons plus parlé des scénarios, qui sont de Cronenberg, que de la représentation. Ce qui nous paraît caractériser la manière de Cronenberg en tant que cinéaste et cinéaste voué à l'horreur, c'est la tentative pour faire passer à l'image *le plus directement possible*, c'est-à-dire de la façon la plus crue qui crée le maximum d'illusion, les métamorphoses du corps ou les productions de l'esprit. Qu'il expose des fusions aberrantes ou des créations extravagantes, il se fonde sur la répulsion que peut éprouver le spectateur à découvrir le caractère étrange de son propre corps. L'une des raisons de la force de Cronenberg tient à ce que, contrairement aux clichés des films d'horreur, le corps qui souffre n'est pas promis immédiatement à la mort, ce qui fait des autres films des films sur la boucherie au sens strict. Support d'un parasite (*Frissons*, *Rage*), réceptacle de cassettes (*Videodrome*), mélange d'homme et de mouche, le corps et l'esprit continuent de vivre.

Dans les séquences d'horreur, la mise en scène, soit la manière de représenter les éléments décrits ci-dessus, consiste en la recherche d'une perfection de l'illusion visuelle — Cronenberg illustre les progrès des truquages au cours des années soixante-dix non moins qu'il s'en sert — et en la froideur de l'enregistrement. Dès *Frissons*, avec le déplacement du

parasite sous la peau du ventre de son hôte dans un plan qui montre le corps entier de la victime³, la vérité apparente de l'image fait paraître naturelle la monstruosité. Une autre raison de la force de Cronenberg tient à ce que la conception de l'horreur chez lui est analogue à la nature du cinéma. C'est le produit d'une imagination qui se manifeste avec un tel degré de réalité qu'on n'en peut pas douter. L'insuccès de *Videodrome* provient, pour nous, de ce que ce film laisse trop directement, trop sensiblement comprendre qu'il met en scène le spectateur même. Voilà qui est à la fois bien compliqué, et bien difficile à admettre.

D'ailleurs, plus que l'horreur qui résulte de spectacles hideux, atroces ou ignobles, Cronenberg suscite la répulsion en s'appuyant sur des sources de dégoût propres d'abord au public anglo-saxon : il s'attarde sur des fluides, des écoulements ou bien des contacts sensuels auxquels ce public a la réputation de répugner (*Chromosome 3*) ; il se fonde, comme on l'a relevé, sur le puritanisme. Le parasitisme ou la métamorphose sont souvent liés à la vie sexuelle : le parasite de *Frissons* déclenche une frénésie sexuelle, l'héroïne de *Rage* s'abandonne dans des cinémas pornos, Brundle acquiert des capacités surhumaines à mesure qu'il devient insecte (*La Mouche*) ;

3. L'image illustre parfaitement le très beau récit de Roger Caillois *Récit du délogé* (dans *Cases d'un échiquier*, Gallimard, 1970) que Cronenberg ignore sans doute. La rencontre tend à confirmer une idée essentielle de Caillois : les inventions fantastiques sont en nombre limité et se retrouvent nécessairement d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre.



Renn veut s'unir à une image ou se laisser pénétrer par elle ; les frères Mantle tendent à représenter la séparation contraire à la vie du corps et de l'esprit. A l'inverse, l'héroïne de *Chromosome 3* réalise une parthénogénèse et enfante des êtres sans sexe ; le don mental du héros de *Dead Zone* le coupe de toute vie sexuelle. *Rage* en entier semble exprimer la crainte des maladies vénériennes — on surnomme Cronenberg : *The King of Venereal Horror* (« le roi de l'horreur vénérienne ») — et les instruments d'obstétrique inventés par Beverly Mantle, un refus de la maternité ou de l'anatomie du corps féminin.

Cronenberg ne se prive pas d'employer des objets d'allure symbolique : les parasites de *Frissons* et de *Rage* ont une forme phallique évidente ; dans le premier de ces deux films, tel personnage féminin est pénétré dans son bain par le parasite qu'elle régurgite par la bouche, un peu plus tard, au cours d'un baiser saphique. Mais le symbole n'a jamais ce seul caractère : la situation où il apparaît est si forte dans son naturel apparent qu'il prend diverses valeurs ; la mise en scène fait toujours prédominer l'illusion de la réalité par la froideur avec laquelle la situation est montrée.

La froideur existe dans la mise en scène comme dans le scénario. Cronenberg affectionne le cadre médical : médecins, chirurgiens, chercheurs, et aussi salles d'opération, de laboratoire, lieux au décor pauvre, fonctionnel. Le cadre médical aide à justifier certaines données ; à exposer les détails les plus pénibles avec vraisemblance. On observe dans ce cadre,

▲ **Cronenberg affectionne le cadre médical : Jeremy Irons dans *Faux-Semblants*.**

prédominant dans *Faux-Semblants*, les caractères principaux de la mise en scène : le peu d'abandon au sentiment, la chasse aux temps morts, la recherche de la rigueur, de la netteté qui va jusqu'à la nudité ; la rareté des mouvements d'appareil ; le goût pour les intérieurs aux éclairages artificiels et pour les plans de nuit ; la fidélité à des couleurs un peu éteintes (et parfois un brutal effet de contraste : les tenues incarnat des chirurgiens dans *Faux-Semblants*) ; le refus, comme celui du sentiment, de la joliesse, une absence d'enjolivement, une dureté qui va jusqu'à la disharmonie. Tout cela peut paraître comme autant de palliatifs à la minceur des budgets ; mais *Faux-Semblants*, qui a profité de plus gros moyens, présente les mêmes caractères ; ils apparaissent bien ainsi comme des moyens artistiques.

La description qui précède pourrait amener à conclure que Cronenberg néglige la psychologie. *La Mouche* prouve, après *Videodrome*, qu'il n'en est rien, au contraire. Les deux films présentent l'horreur comme le résultat d'une lente préparation, la conséquence d'un mouvement intérieur profond du héros. Mais cette montée psychologique, et la crise de l'héroïne de *Chromosome 3* par exemple, est décrite en termes assez généraux pour avoir une large portée et intéresser le spectateur que n'attirent pas les seules séquences d'horreur. Celles-ci ne sont jamais la raison d'être du film, et le reste,

le prétexte. Se sont étonnés du caractère psychologique de *Faux-Semblants* ceux qui n'avaient jamais été attentifs à cet aspect, se contentant de l'étiquette film d'horreur pour classer le film on sait trop comment.

Par exemple, les héros de Cronenberg sont tous des personnages qui ont le goût du risque, des expériences dangereuses, qu'une curiosité naturelle (première séquence de *Faux-Semblants*), devenue passion, pousse à l'extrême, qui vont finalement trop loin. Ni méchant ni victime complètement, ils sont le plus souvent détruits par ce qu'ils ont créé, et par ce qu'ils sont.

Par là, le cinéaste se rattache à une tradition cinématographique et aussi littéraire. Il y a dans ses personnages du savant fou (*Frissons*, *Chromosome 3*, *La Mouche*), du docteur Frankenstein (dans *Faux-Semblants* même), qui relève aussi, évidemment, des « histoires de double »⁴. Ses films, classés dans l'« horreur », appartiennent depuis son second long métrage *Crimes of the Future* à la science-fiction, sauf *Faux-Semblants*⁵. La science-fiction apporte plus qu'une justification : un support mythique. C'est ce support qui donne à la psychologie l'envergure que nous avons mentionnée.

Tous ces éléments forment une dramaturgie cohérente. L'action des films de Cronenberg se déroule dans un lieu quasi unique et fermé ; les échappées sur l'extérieur sont rares et ne font guère sentir l'espace. Elle met en scène un petit nombre de personnages, ce qui renforce l'impression d'enfermement. A l'extrême, *Videodrome* se limite au tête-à-tête entre Renn et son téléviseur, les jumeaux Mantle se claquent dans leur appartement (*Faux-Semblants*). L'action se fonde sur une donnée simple au caractère hyperbolique qui est déve-

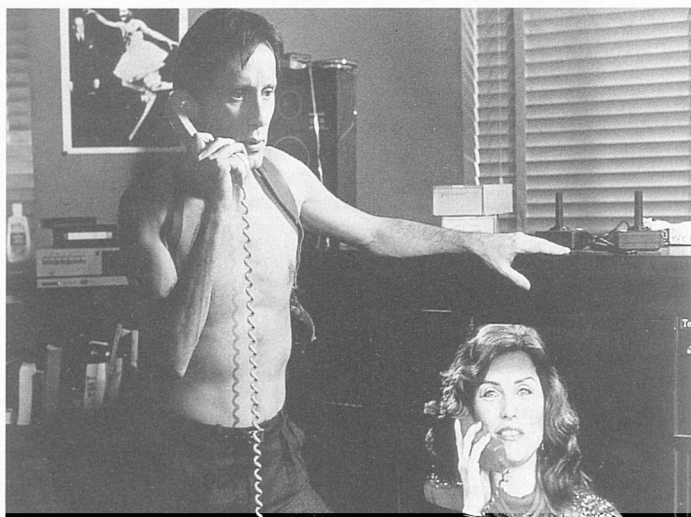
loppée jusqu'à ses conséquences extrêmes. Elle progresse de scène violente en scène violente, car il faut satisfaire un public particulier, selon un mouvement créé par la passion du personnage principal⁶.

L'unité est renforcée et facilitée dans le domaine esthétique par le soutien des mêmes collaborateurs : à la photo, Mark Irwin (de *Chromosome 3* à *La Mouche*), pour les décors Carol Spier, pour la musique Howard Shore.

Est-ce assez dire que Cronenberg est un cinéaste à part entière, un metteur en scène digne de porter ce titre pour ce qu'il a de plus flatteur, un artiste qui possède un univers et un style à l'intérieur d'un (ou de plusieurs) genres et indépendamment de ces genres, même s'il semble que l'horreur soit pour lui un mode d'expression comme elle le fut, avec le fantastique, pour un Edgar Allan Poe ?

Qu'on lui reconnaisse ou non ce mérite ne nous importe guère en ces temps où la moindre œuvre autorise celui qui l'a bricolée à se targuer, avec la complaisance d'une bonne part de la « critique », de titres plus ronflants. Cronenberg est pour nous un créateur d'images et d'atmosphères inoubliables : atmosphère de la clinique de *Chromosome 3*, atmosphère de solitude qui entoure le héros de *Dead Zone*, celui de *La Mouche*, atmosphère morbide et poignante de l'appartement des jumeaux Mantle dans *Faux-Semblants* ; images du parasite (déjà citée) dans *Frissons*, de l'autre parasite qui niche sous l'aisselle de l'héroïne dans *Rage*, de ce que dévoile sous sa chemise l'héroïne de *Chromosome 3*, du duel final de *Scanners*, de la déformation du poste de télévision et de la transformation de la poitrine du héros dans *Videodrome*, de Brundle à demi perché dans l'angle de deux murs (*La Mouche*), image finale, aussi bouleversante par la beauté de sa composition que par la richesse de l'émotion qu'elle provoque, des deux corps unis au dernier plan de *Faux-Semblants*. A. G.

Le tête-à-tête entre Renn et son téléviseur : James Woods dans *Videodrome*. ▼



4. Selon la classification de *La Grande Anthologie du fantastique* de Jacques Goimard et Roland Stragliati (Presses-Pocket).

5. Deux titres de Cronenberg apparaissent dans la liste des cent films représentatifs du genre contenue dans l'*Encyclopédie de poche de la science-fiction* (Presses-Pocket, 1986) de Claude Aziza et Jacques Goimard : *Scanners* et *Dead Zone*.

6. Cela ne va pas sans négligence quant aux autres personnages ou à la vraisemblance.

David Cronenberg dans Positif

A l'occasion de la sortie de *Faux-Semblants*, nous avons consacré à David Cronenberg dans notre n° 337 de mars 1990 un ensemble de textes comportant, outre deux analyses du film, un long entretien avec le metteur en scène sur toute sa carrière et une filmographie détaillée. Nous avons également rendu compte des précédents films de Cronenberg dans nos n° 171 et 181 (*Frissons*), 195 (*Rage*), 227 (*Chromosome 3*), 242 (*Scanners*), 277 et 279 (*Dead Zone*), 281 (*Videodrome*) et 312 (*La Mouche*).

Pour commander ces numéros, voir le bon de commande p. 104.