

Les cinémas de l'horreur les maléfiques

dirigé par
Anne-Marie Paquet-Deyris

CinémAction

Directrice de publication : Monique Martineau
Conseillère éditoriale : Françoise Puaux

Editions Charles Corlet
Département CinémAction
ZI, Route de Vire, BP 86, 14110 Condé-sur-Noireau
2010

Sommaire

-
- | | | |
|--|---------------------------------|----|
| • Préambule :
Les maléfiques, refondation des figures
de l'horreur | <i>Anne-Marie Paquet-Deyris</i> | 11 |
|--|---------------------------------|----|
-

I. Variations sur le genre : au seuil / au cœur de l'horreur

-
- | | | |
|--|--------------------------|----|
| • Fondements : l'horreur est ailleurs
Affaire non-classée | <i>Philippe Romanski</i> | 16 |
|--|--------------------------|----|
-
- | | | |
|---|-----------------------|----|
| • La critique française face à l'horreur
depuis 1970 | <i>Sophie Benoist</i> | 24 |
|---|-----------------------|----|
-
- | | | |
|---|---------------------|----|
| • Fantastique et horreur à la française :
du (re)nouveau ? | <i>Philippe Met</i> | 30 |
|---|---------------------|----|
-
- | | | |
|--|------------------------------|----|
| • Horreurs britanniques 1956-1976 :
une identité nationale en crise | <i>Jean-François Baillon</i> | 36 |
|--|------------------------------|----|
-
- | | | |
|-----------------------|-----------------------|----|
| • Jaune comme la mort | <i>Sophie Benoist</i> | 44 |
|-----------------------|-----------------------|----|
-
- | | | |
|--|--------------------------|----|
| • La tétralogie des templiers d'Amando de
Ossorio : la légende sacrilège des « morts
sans yeux » | <i>Aurélien Portelli</i> | 49 |
|--|--------------------------|----|
-
- | | | |
|---|-----------------------|----|
| • Quand le cinéma d'horreur rencontre la comédie
musicale : <i>Phantom of the Paradise</i> et l'histoire
du rock horrifique | <i>Diane Langlumé</i> | 56 |
|---|-----------------------|----|
-

II. Métaphoriser la chute : créatures horribles en mutation

• Les mélodrames d'horreur de Tod Browning, Moralités grotesques	<i>Eithne O'Neill</i>	66
• Les femmes maléfiques des années 20 à l'écran	<i>Jean-Marie Lecomte</i>	71
• Canines découvertes et gorges offertes : Le masculin et le féminin dans les films de vampires (1922-2006)	<i>Georges-Claude Guilbert</i>	79
• Une « horreur de la nature » : vies et morts du Docteur Jekyll et de Mister Hyde	<i>Nicolas Schmidt</i>	87
• <i>May</i> de Lucky McKee (2002) ou <i>Smells Like Teen(age) (Frankenstein) Spirit</i>	<i>Frank Lafond</i>	92
• <i>Carrie</i> ou l'horreur de la souillure féminine	<i>Stephan Kraitsowits</i>	98
• Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d' <i>Halloween</i>	<i>Florent Christol</i>	105
• Construction de l'horreur : le Sud des Etats-Unis comme lieu d'altérité	<i>Claire Dutriaux</i>	112
• Figures du grotesque (sudiste) dans <i>Deliverance</i> , film d'horreur <i>made in Dixie</i>	<i>Marie Liénard</i>	118

III. Violence de l'effet : modalités radicales d'exhibition des figures, formes et matières

• Films américains des années 1970 tirés d'histoires vraies	<i>Florence Livolsi</i>	128
• Gore, sexe et snuff, ou l'impossible du corps interne	<i>Philippe Met</i>	134
• L'« horreur viscérale » de David Cronenberg ou l'horreur de l'« anti-nature »	<i>David Roche</i>	141
• David Cronenberg et la nouvelle chair	<i>Yann Calvet</i>	150

-
- | | | |
|---|-------------------------|-----|
| • Trente ans dans les collines : <i>The Hills Have Eyes</i> ,
du <i>teen movie</i> à l'hyper classicisme | Dominique Sipière | 157 |
| <hr/> | | |
| • L'horreur et ses masques dans les films
d'Alejandro Amenabar | Marion Poirson-Dechonne | 167 |
-

IV. L'horreur du monde : passages, traces et transferts fantomatiques

- | | | |
|--|--------------------------|-----|
| • L'ambiance gothique : le Sud hanté
de Iain Softley dans <i>La porte des secrets</i> | Anne-Marie Paquet-Deyris | 176 |
| <hr/> | | |
| • Du fantastique à l'horreur :
Genèse et renouveau du <i>bake-mono</i> japonais | Olivier Dobremel | 185 |
| <hr/> | | |
| • Le geste inintelligible. Le corps horrifique dans
le cinéma d'horreur japonais contemporain | Benjamin Thomas | 192 |
| <hr/> | | |
| • Cartographies du retour horrifique
dans les versions de <i>Ju-On</i> et leur adaptation
américaine, <i>The Grudge</i> de Takashi Shimizu | Anne-Marie Paquet-Deyris | 199 |
| <hr/> | | |
| • Hypnose, mise en scène et maîtrise :
<i>Cure</i> de Kiyoshi Kurosawa | Jean-Paul Engélibert | 207 |
| <hr/> | | |
| • Entretien avec le cinéaste thaïlandais
Songyos Sugmanakan : Formes de l'horreur
asiatique | Katarzyna Ancuta | 213 |
| <hr/> | | |
| • Bibliographie sélective | Anne-Marie Paquet-Deyris | 218 |
-

L'« horreur viscérale » de David Cronenberg ou l'horreur de l'« anti-nature »

par David Roche

En étudiant le rapport qu'entretiennent les stratégies de la peur, souvent basées sur la dialectique champ/hors-champ, avec celles de l'horreur, liées à l'usage du champ/contre-champ, dans les premiers films de Cronenberg, on peut définir l'« horreur viscérale » propre au cinéaste canadien comme une horreur de l'indicibilité de la matière avant que tout discours lui ait attribué une nature.

En matière d'horreur, il est d'usage de distinguer entre l'horreur montrée et l'horreur suggérée. Dans son *Anatomie de l'horreur*, Stephen King distingue « la terreur » (suggérée), de « l'horreur » (montrée) et de la « répulsion » (très montrée). Il sous-entend que, si la première stratégie est plus efficace et plus subtile, elle est aussi « plus facile » en ce sens que montrer l'horreur s'avère être, pour la plupart, « décevant ». Opposant la « peur (survalorisation du hors-champ) » à la « répulsion (survalorisation du champ) », Jean-Baptiste Thoret s'intéresse également à l'évolution dans le film d'horreur américain des années 1970 d'une « dialectique » champ/hors-champ « fondée sur l'opposition marquée du Bien et du Mal, [...] du normal et du monstrueux » vers « la conviction que le Mal était [...] dans le champ » (42-3). Inventeur de « l'horreur viscérale », David Cronenberg lui-même place ses films du côté

de la monstration, quand il parle de *Shivers* (*Frissons*) notamment : « Le but véritable était de montrer l'immontrable, de dire l'indicible. Je ne pouvais pas proposer ces parasites hors-champ parce que personne n'aurait su ce qui se passait. C'est une chose que de voir un personnage qui lève un couteau au-dessus de la poitrine d'un autre et d'entendre ensuite un "swouch" hors champ ; vous savez ce qui va arriver, vous le comprenez. Je créais des éléments qui ne pouvaient pas être suggérés parce que difficilement imaginables pour le spectateur. On ne peut pas avoir quelqu'un qui regarde hors champ en disant : "Mon Dieu, des parasites sortent de sa bouche !" En vérité, il est assez naturel d'agir comme je l'ai fait. »

Les propos mêmes de Cronenberg suggèrent que, finalement, il n'est pas naturel ou normal d'agir de la sorte. L'usage du hors-champ est perçu comme une stratégie jouant sur le fait que le spectateur *sait* ce qui se passe : il voit ce qu'on ne lui montre pas. L'usage du champ que décrit Cronenberg sert, par opposition, à montrer ce que le spectateur ne peut pas voir. Son raisonnement implacable sur la logique « naturelle » dicte ainsi sa mise en cadre : on *ne peut pas* ne pas montrer ce que le spectateur ne peut pas voir. Pour Thoret, cette contrainte permet de distinguer le film d'horreur du film fantastique. La monstration apparaît en ce sens bien plus subversive que

la suggestion qui relève finalement de stratégies de la peur très codifiées, inspirées, entre autres, par la « retenue » hitchcockienne que Cronenberg évoque dans la suite de cet entretien, en prenant comme contre-exemple les « scènes vraiment vicieuses » de *Frenzy*.

Il s'agit ici d'arriver à une idée plus précise de ce qu'est « l'horreur viscérale », en étudiant notamment son rapport avec la monstration. En fait, ce qui est en jeu, chez Cronenberg, c'est l'horreur de la matière *avant* qu'elle soit façonnée par le discours, c'est-à-dire quand elle est encore « *indicible* », pour reprendre le mot utilisé par le cinéaste. C'est à rattacher aussi bien à la notion d'« anti-nature » de Clément Rosset qu'à la thèse défendue par Foucault et reprise par Judith Butler que les corps sont façonnés par les discours et les techniques normatifs du pouvoir. Dès les premiers films de Cronenberg, la réception de l'horreur viscérale est donc *thématisée* dans des scènes où un personnage est confronté à l'horreur du corps de l'autre ou de son corps propre, mais aussi *conditionnée* par la position de ces scènes au sein de la structure narrative. Une attention toute particulière sera portée à *The Brood* (*Chromosome 3*) qui apparaît comme un film pivot puisque la dialectique du champ/hors-champ qui le caractérise ne fait pas qu'opposer la monstration aux stratégies de « retenue » qui jouent sur une peur somme toute *convenue* de l'inconnu, mais montre que la véritable confrontation avec l'inconnu se fait par le biais du contre-champ, braqué sur cette « horreur viscérale », dont le dépassement relève de l'utopie.

Structures narratives et stratégies de la peur (Shivers, Rabid, The Brood)

Si la structure narrative d'une grande partie des films d'horreur américains des années 1970 est le détour (*The Texas Chainsaw Massacre* / *Massacre à la tronçonneuse*; *The Hills Have Eyes* / *La colline a des yeux*) ou encore l'irruption de l'étranger ou du paranormal dans le quotidien (*Carrie*, *The*

Exorcist, *Halloween*), Cronenberg reprend dans ses deux premiers films commerciaux, *Shivers* et *Rabid* / *Rage*, le modèle de la contamination proposé par George Romero dans *Night of the Living Dead* (*La nuit des morts-vivants*). *Shivers* nous présente, à travers de multiples scènes et de nombreux personnages, la propagation de parasites dans une résidence bourgeoise de la banlieue de Montréal, en sous-entendant que l'épidémie ne s'arrêtera pas là. *Rabid* poursuit dans cette direction, multipliant les lieux et les personnages sans épaisseur (le fermier, le camionneur, le passager dans le métro) dont la seule fonction diégétique est d'être contaminés, puis de contaminer. Si dans un premier temps, le vecteur de la rage est Rose, la contagion gagne du terrain au point que les scènes de contamination n'ont plus à être justifiées. Le spectateur ignore qui a contaminé la femme dans le métro et nous ne pouvons pas savoir si l'homme dans le cinéma pornographique contaminera à son tour quelqu'un. Ces structures narratives ne sont pas propices à l'emploi du hors-champ qui « pren[d] d'assaut le cadre et impos[e] son rétrécissement » selon Jean-Baptiste Thoret : la contamination est tout entière du côté de l'excès et du visible, ce qui n'est pas le cas dans *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs*). Contrairement aux personnages, le spectateur reconnaît immédiatement ce signe clinique qu'est la bave bleue qui sort de la bouche de la femme dans le métro et n'est donc pas surpris quand elle se jette sur un autre passager. De même, dans *Shivers*, un plan en plongée donne à voir au spectateur le parasite qui rampe vers l'entrejambe de Betts. Dans ces deux films, les scènes « surprises » tendent d'ailleurs vers le parodique, que le parasite jaillisse d'une machine à laver pour se coller sur la joue d'une femme qui fait sa lessive (25:53), ou que le docteur Keloid se jette sur la fenêtre du camion. Ici, aucune « retenue » donc, hormis la scène où Murray Cher découvre son enfant mort.

Cronenberg souligne d'ailleurs que *The Brood* est « le film d'horreur le plus

classique » qu'il ait fait. Il évoque en particulier le thème des générations, avec ces familles à la structure triangulaire (Frank-Nola-Candice; Barton-Juliana-Nola; Raglan-Nola-la progéniture) et cette fin qui suggère que Candice, ayant hérité de sa capacité à la somatisation, se trouvera peut-être un jour dans une situation semblable à celle de sa mère. C'est d'ailleurs le seul film de Cronenberg qui a recours à la stratégie du hors-champ pour provoquer la peur chez le spectateur, un hors-champ dans lequel circulent les enfants monstrueux qui donnent leur nom au film.

La scène du meurtre de Juliana, la mère de Nola, commence par une forme d'ironie dramatique que l'on retrouve souvent dans les films d'horreur : le monstre arrive sur les lieux en réponse à la remarque de Juliana qu'« il arrivait [à Nola] de se réveiller quelques fois avec des bosses, grosses et vraiment laides, et les docteurs étaient très inquiets car ils ne pouvaient pas trouver ce que pouvait être au juste toutes ces bosses ». Le spectateur comprend que la progéniture de Nola est littéralement née de ses « bosses » dans un plan où l'on n'aperçoit qu'un petit bras alors que la voix hors-champ de Candice introduit un rapport de contiguïté entre ce petit monstre et elle-même. Alertée par des bruits dans la cuisine, Juliana regarde hors-champ, puis se dirige vers la cuisine. D'abord filmée en plan moyen dans le couloir, un zoom-avant l'enferme dans un espace encore plus serré alors qu'elle ouvre la porte. Pendant ce temps, le spectateur a droit à un aperçu des dégâts causés par le monstre avec ce plan des objets qu'il fait tomber, et d'une petite main déformée saisissant un maillet. Juliana rentre, cadrée en plan moyen très serré, puis en plongée dans un plan qui semble épouser le point de vue du monstre. Mais si, lorsqu'elle lève la tête, son regard se dirige d'abord vers la caméra, il se fixe sur un point à droite de la caméra. Nous ne sommes donc pas à la place du monstre mais à ses côtés, comme le confirme la respiration du monstre que l'on entend alors. Contrairement à *Shivers* et *Rabid*, il semble clair que Cronenberg a

voulu éviter la dimension humoristique de la parodie alors même qu'il utilise des procédés connus et que la musique de Howard Shore est fortement inspirée de celle de Bernard Herrmann dans la célèbre scène de la douche de *Psycho* (*Psychose*). La « mise en cadre » continue à cacher le monstre avec ce plan en contre-plongée arrière de Juliana. Suivent des gros plans de son visage martelé par les coups, stratégies diamétralement opposées à celles d'Hitchcock qui évite de filmer le contact entre le couteau et le corps de Marion Crane.

La référence filmique est aussi thématique puisqu'il s'agit du meurtre de la mère par l'enfant. L'entrée de Candice dans la cuisine a cela d'ambigu qu'elle est d'abord filmée en plan serré telle une victime, avant d'être filmée en contre-plongée, dominant le cadavre comme un bourreau. La photo de Nola enfant que Juliana montrait à Candice au début de la scène donne à voir que mère et fille se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Candice aperçoit le monstre derrière les barreaux de la cage d'escalier, mais étrangement, les empreintes de mains qu'il laisse ne seront plus mentionnées.

Lors du second meurtre, celui du père, le parti pris de dissimuler le petit monstre continue à organiser la mise en scène avec un plan serré de mains qui sortent de dessous le lit, ou au contraire, un plan général qui ne permet de voir que la silhouette du monstre et, au niveau « profilmique », des effets de lumière. Il est difficile de distinguer le visage du monstre dans l'ombre ou dans ce gros plan en contre-plongée qui vient s'ajouter aux plans du visage ensanglanté du père et de l'arme du crime, autre référence à *Psycho*. Quand Frank Carveth arrive sur les lieux du crime, personnage et spectateur ont d'abord un bref aperçu du reflet du monstre dans le miroir, avant de le voir intégralement, une fois mort sur le sol de la salle de bain bien éclairée.

L'« horreur viscérale » comme horreur de « l'anti-nature » (The Brood)

Versions déformées de Nola et de Candice, la progéniture de Nola relève de l'*inquiétante étrangeté*. Lors du premier meurtre, leurs silhouettes suggèrent d'ailleurs que Candice est peut-être une enfant à la double personnalité (on pense au garçon de *The Other/L'autre* de Robert Mulligan en 1972). Pourtant, ce qui apparaît profondément inquiétant chez ces petits monstres, c'est bien leur caractère véritablement étranger. Lors de l'autopsie, le médecin légiste se trouve face à un corps qui défie les lois de la nature :

Le médecin : « Notre ami a des yeux très étranges. Ils ont des iris, mais pas de rétines. Je pense qu'il est fort probable que sa vision du monde soit très déformée. Et je suis à peu près certain qu'il voit les choses seulement en noir et blanc. Pas les couleurs. La lèvre supérieure est fendue. Un bec de lièvre, en somme. Mais le palais est normal. Et sa langue est trop épaisse, il ne peut absolument pas parler. Il n'a pas de dents, mais attention, il peut nous mordre avec son curieux bec.

Frank : « Et comment est-il mort ?

Le médecin : J'ai trouvé une sorte de poche charnue affaissée entre les omoplates de cette petite chose. Elle contenait des traces de nourriture. Cela ressemble aux membranes vitellines de certains poissons ou à la bosse d'un chameau. En gros, c'est un réservoir d'essence, qui était plein à la naissance. Quand le contenu est complètement assimilé, je pense que cette créature doit littéralement crever de faim : elle est en panne d'essence, si vous voulez. Et cela nous amène au dernier point d'intérêt. Il y a une difformité externe. Je précise qu'il ne s'agit pas de l'absence d'organes sexuels. C'est très subtil, et également fort passionnant. Je me demande si l'un de vous l'a remarqué.

Frank : Il n'a pas de nombril. [...] Cette chose n'a pas de nombril.

Le médecin : C'est vrai. Et cela signifie que cette créature n'a jamais vraiment été mise

au monde, en tout cas pas comme on met au monde les êtres humains.

Le policier : Seigneur ! »

La thèse de Judith Butler, grandement influencée par les écrits de Michel Foucault et mise en parallèle avec ce que dit Clément Rosset de l'« anti-nature », devient ici un outil précieux. Selon Butler, le « sexe », la « sexualité », la « race » et de manière générale la « matière » sont façonnés par les discours et les techniques d'une loi plurielle (médicale, scientifique, juridique, phallogocentrique, hétérosexuelle, culturelle, idéologique, etc.). Discours et techniques sont donc investis de l'autorité de constituer la matière « performativement » en la faisant signifier, d'où le jeu de mot dans le titre de son livre *Bodies That Matter*, à traduire à la fois par « matière » et « qui importent ». Ce faisant, le discours *attribue* une nature à la matière et *investit* cette nature du pouvoir de *justifier* le discours, si bien que le discours semble alors *fondé* dans cette nature alors même qu'il la constitue rétroactivement. Mais il faut maintenant opérer un lien avec ce que dit Rosset de l'« anti-nature » et la « pensée tragique » qui ne reconnaît que le hasard (la matière) et l'artifice (l'humain). En fait, discours et techniques sont les artifices par lesquels la loi (se) fonde (sur) une « idée de nature » que Rosset définit de la façon suivante : « ce qui reste quand on a de toutes choses biffé les effets de l'artifice et du hasard ». « L'anti-nature » serait donc la matière qui se donne à voir comme matière, l'absence de nature devenue soudain visible.

Dans l'extrait de *The Brood* cité ci-dessus, l'impuissance du discours médical à définir ce corps, cette matière, qui est pourtant là devant eux, révèle que ce sont bien les discours (la théorie) et les techniques (l'autopsie) de la loi médicale qui façonnent ce corps. Devant un corps en partie illisible, le médecin est obligé de produire un discours de plus en plus subjectif (« je pense », « je suis à peu près sûr », « j'ai trouvé ») et imprécis (« une sorte de »), au point qu'il a recours à des comparaisons (« cela ressemble »), et

finalement à une métaphore (« un réservoir d'essence ») pour décrire le cadavre. La « mise en cadre » mime, dans un premier temps, cette prétention à l'objectivité du médecin en nous présentant les trois personnages et le corps du monstre dans un même plan général, avant de souligner les positions subjectives des trois personnages avec des plans moyens en contre-plongée de Frank, du médecin et du policier, trois figures de la loi paternelle, médicale, juridique et même religieuse. Frank est d'ailleurs architecte, c'est-à-dire qu'il construit des structures pour abriter des familles. Comme ce corps qui perturbe la loi médicale, cette scène bouleverse la structure narrative du film au point qu'elle figure en flash-back, procédé inhabituel chez Cronenberg. L'anti-nature *dé-range* littéralement.

Dès lors, les petits monstres ne seront plus relayés au hors-champ mais apparaissent en plein-champ, notamment lorsqu'ils tuent la maîtresse de Candice puis enlèvent cette dernière, comme dans ce plan général où les deux enfants s'approchent de Ruth Mayer avant de l'attaquer de front, ou cet autre qui montre Candice et les deux monstres marchant de face le long de la route. Car ce qui est en jeu, ici, ce n'est pas seulement l'épuisement du sens qui caractérise, selon certains, le cinéma d'horreur des années 1980, mais la *mise à nu* de l'artificialité de l'« idée de nature » qui fonde la loi. L'anti-nature est un corps qui se donne à voir comme matière, et rien d'autre. La tentative de lui attribuer une nature quelconque conduit le discours à se déconstruire, à se dévoiler pour l'artifice qu'il est, dévoilant par la même occasion que la nature sur laquelle il se fonde n'est elle-même qu'une construction discursive. On peut alors émettre l'hypothèse que la stratégie du hors-champ figure l'absence de la présence, tandis que l'« horreur viscérale » figure l'indéniable présence de la matière, soit de l'absence de nature.

C'est aussi dans ce registre-là que se joue la confrontation entre Frank Carveth et sa monstrueuse femme Nola, qui n'est pas sans

rappeler celle de *Rabid* où Hart aperçoit le dard de son amie Rose. Significativement, les deux scènes utilisent la technique du champ/contre-champ afin de mettre en avant l'objet du regard féminin et la réaction du sujet masculin. Si Hart se remet rapidement du choc et se lance dans des invectives contre son amie criminelle *malgré elle* (« C'était toi. Depuis le début c'était toi. [...] C'est toi qui a contaminé tout le monde, tu as tué des centaines de personnes. [...] Tu n'es pas Rose ! ») – les gros plans qui insistent sur l'objet du dégoût et la réaction de Hart font rapidement place à des plans moyens qui permettent de relancer l'action. Frank, quant à lui, ne trouve plus les mots. Bouche bée, tout comme Juliana Kelly lorsqu'elle aperçoit le monstre sur les étagères de sa cuisine, il assiste passivement au spectacle de cette naissance devenue *visible*.

La fonction auto-génératrice du corps maternel

Dans son livre *The Monstrous-Feminine*, Barbara Creed défend l'idée que, dans *The Brood* comme dans *Aliens* de Cameron, c'est bien la fonction auto-génératrice du corps maternel qui paraît monstrueuse, horrifiante, abjecte, car elle brouille la frontière entre masculin et féminin, mais aussi entre extérieur et intérieur puisque l'utérus se livre au regard. C'est en ce sens que l'accouchement même relève, selon Creed, du grotesque. Il est significatif que Cronenberg n'ait pas recours à des métaphores phalliques pour représenter le pouvoir créateur de Nola mais, bien au contraire, donne à voir cette protubérance en forme de poche qui ne ressemble en rien à un pénis mais plutôt à un placenta, à l'*intérieur du corps maternel* dévoilé à son mari Frank dans toute sa splendeur (et dans toute son horreur). L'effet grotesque est d'ailleurs *théâtralisé* : le moment où Nola soulève sa robe évoque la levée de rideau. Confronté à ce qui était jusque-là non représentable, invisible et donc inconnu, Frank est incapable d'articuler son dégoût pour

le corps de sa femme, contrairement à Hart dans *Rabid*. Creed soutient que, contrairement au monstrueux féminin, « la femme phallique représente un fantasme rassurant de la non-différence sexuelle » (Creed 158, ma traduction). Le discours médical et légal lui permettant de condamner ce corps monstrueux est connu de Hart qui était accompagné du médecin Murray Cypher pendant toute une partie du film. Ce n'est pas le cas de Frank qui a rejeté en bloc les théories et méthodes du Dr. Hal Raglan, co-créateur de cette « nouvelle » Nola. Comme le souligne ironiquement la scène montée en parallèle où le Dr. Raglan tente de récupérer Candice, Frank n'est pas capable de lire le corps de Nola parce qu'il ne possède pas la grille de lecture appropriée, décrite notamment dans le livre *The Shape of Rage (Formes de la rage)* qui semble lui appartenir. Ruth Mayer, l'institutrice, le lit lorsqu'elle garde Candice. C'est Nola qui interprète alors la réaction de son mari en ces termes : « Non. Je te dégoûte. Je t'écœure. Tu me hais ! ». Paradoxalement, c'est donc la femme monstrueuse qui rétablit la loi à laquelle elle est elle-même assujettie en attribuant à son propre corps la valeur que lui attribue la loi – ce qui n'est évidemment pas si paradoxal puisque le film montre que Nola est bel et bien assujettie à l'Œdipe, son pouvoir auto-générateur lui ayant été en partie conféré par le Dr. Raglan qui est présenté comme une figure du père dès l'ouverture du film. Et c'est cette mise en mots du discours de la loi qui permet à Frank de retrouver sa position de père/mari et de passer à l'acte en éliminant sa femme monstrueuse dans le but de sauver la seule famille qui lui reste, sa fille.

L'« horreur viscérale », c'est donc bien la confrontation d'un sujet avec un corps illisible, un corps dont la nature lui échappe, un corps qui donne à voir que l'« idée de nature » n'est qu'une création du discours, et donc un artifice. *The Brood* n'est pas le premier film de Cronenberg à le montrer. Déjà, dans *Shivers*, le parasite rampant par l'ouverture d'une boîte aux lettres suggère

que cette matière a non seulement été façonnée par les thèses de son créateur, le docteur Hobbes, mais aussi par la remarque de la fillette, « C'est monstrueux ! C'est écœurant ! Qu'est-ce que c'est ? », lorsqu'elle est confrontée à une créature dont elle ignore le caractère médicalement nocif mais qui ressemble à un pénis détaché aussi bien qu'à un morceau d'excrément ambulant. Or, si la fillette fait du parasite le signe de ce qui provoque en elle, le dégoût, la monstration (profilmique et filmographique) souligne que ce corps étranger est effectivement un *signifiant*, avec le gros plan de cette lettre ambulante tandis que l'on entend la réaction *verbale* de la fillette hors-champ : le corps du parasite est effectivement *encadré* par les discours comme il est encadré par la boîte-aux-lettres. Ce qui est nouveau, donc, dans *The Brood*, c'est la façon dont l'« horreur viscérale » se glisse dans une structure narrative de film d'horreur classique et la déconstruit.

Vers un dépassement de l'horreur viscérale ? (Scanners, Videodrome, The Fly)

On considère généralement que les deux films suivants de Cronenberg relèvent plutôt de la science-fiction. Leurs structures narratives épousent un temps le modèle de l'enquête, Cameron Vale et Max Renn, tous deux en imperméables, cherchant respectivement Darryl Revok et les créateurs de « Videodrome ». Dans *The Brood*, Frank Carveth avait entamé une timide enquête, avec ces visites qu'il rend à Jan Hartrog puis à Mike Trellan et cette tentative de rassembler des pièces à conviction (photos, etc.). De manière plus significative peut-être, les stratégies de la peur basée sur le hors-champ ont entièrement (ou presque) disparu. Si, dans *Scanners*, les bons scanners sont surpris par les hommes de Revok, et Cameron et Kim par Revok lui-même à la sortie du

cabinet du Dr. Frane, rien ne surprend le spectateur en surgissant du hors-champ, hormis la fléchette qui atteint Kim chez Frane. C'est significativement l'horreur viscérale qui prend une place nouvelle dans la structure narrative. Elle surgit cette fois-ci au début de *Scanners*, avec cette tête qui explose. De nouveau, la réception du grotesque est médiatisée par un public et mise en scène au niveau diégétique par la victime elle-même qui fait une démonstration de ces pouvoirs télépathiques. De nouveau, la grille de lecture permettant de comprendre cet événement est fournie après coup par le scientifique à l'origine des scanners, le Dr. Paul Ruth. Or, le fait que la scène-choc ait lieu au début du film suggère qu'il ne s'agit plus, comme dans *The Brood*, d'amener le spectateur des stratégies du hors-champ à l'« horreur viscérale », mais de l'« horreur viscérale » à quelque chose d'autre. Ne dévoilant aucune scène aussi choquante par la suite, le film présente plutôt le parcours initiatique de Cameron Vale qui va dévoiler (presque malgré lui) que les discours (scientifique, capitaliste, idéologique, etc.) façonnent aussi bien le corps que l'esprit. Le combat final illustre la capacité de Cameron à manipuler différents *topos* (le récit biblique qu'a tenté de lui imposer son créateur, le Dr. Ruth, et le récit freudien que tente à son tour de lui imposer son frère, Darryl) en re-crédant une version qui les intègre tous les deux grâce au feu prométhéen, le troisième *topos*.

Dans *Videodrome*, l'« horreur viscérale » prend une nouvelle dimension qui renoue avec l'esprit de *Shivers* grâce à une narration basée sur la contamination et les hallucinations à effet psychosomatique. La scène dans laquelle un orifice apparaît sur le ventre de Max qui, en l'investiguant avec son revolver, y égare l'objet, n'est évidemment pas sans rappeler celle dans *Shivers* où Nick Tudor observe les mouvements des parasites dans son ventre et entre littéralement en dialogue avec son ventre infecté. Dans les deux scènes, la « mise en cadre » dissocie le visage du personnage de son corps

malade, imitant la dissociation qu'opère le sujet entre lui-même et la partie infectée de son corps. Pourtant, les gros plans du visage et de la partie atteinte du corps sont entrecoupés de plans d'ensemble qui montrent l'inévitable intimité du sujet avec son corps. La « mise en cadre » offre alors un semblant de *subjectivité* du sujet (à différencier ici des plans subjectifs) pour montrer de façon plus *objective* l'irrévocable *matérialité* du sujet. L'expérience de l'« horreur viscérale » est à nouveau médiatisée par un personnage (le personnage principal dans *Videodrome*), mais cette fois-ci, la confrontation avec l'altérité grotesque est une confrontation avec le corps propre, comme le suggère Freud dans « Le Moi et le Ça » quand il dit que le corps propre « est vu comme un objet étranger ».

C'est ce que démontre cette scène de *The Fly*, où Seth Brundle, dont le corps est littéralement en train de tomber en miettes, se rend dans sa salle de bain afin de s'examiner dans la glace. Le visage qu'il voit dans le miroir représente l'image qu'il associe à sa personne, sa main, son corps malade. Le choix de la main est significatif puisqu'il s'agit d'une partie du corps qui sert à entrer en contact avec l'autre. Seth tente alors de rejeter la maladie *hors* de son corps mais ne réussit qu'à faire jaillir du pus (signe clinique de l'infection) de son doigt. Le pus éclabousse le miroir, et le reflet de Seth rendu flou par le pus qu'il tente en vain d'essuyer est le rappel que « le corps est le fait fondamental de l'existence », comme le dit Cronenberg à Serge Grünberg, et que, s'il y a « quelque chose qui fonde l'être, c'est assurément le corps », pour reprendre la formule de Lacan. Ancré dans son corps, le sujet ne peut pas *se rejeter* comme un corps étranger. C'est à partir de ce moment que la « mise en cadre » sépare le visage de Seth de l'objet de son regard, ses doigts, mais en ayant cette fois-ci recours à la technique du champ/contre-champ, fréquemment utilisée dans les dialogues. Il y a dans la relation sujet-corps quelque chose de comparable au dialogisme bakhtinien. Seth observe cette

partie de son corps littéralement *comme un autre* avec lequel il aurait une conversation. Mais Cronenberg conclut la série de gros plans par un plan d'ensemble qui met en lumière, comme dans *Shivers* et *Videodrome*, le caractère utopique de cette tentative de dissociation du corps propre. Autrement dit, le sujet *ne peut pas refouler* le fait qu'il *est bel et bien un corps* : ce visage qu'il associe à son moi était *déjà* un corps.

On constate ainsi, de *Shivers* à *The Fly*, une évolution de l'expérience de l'« horreur viscérale » comme expérience de l'altérité – non pas (du corps) de l'autre, mais du corps propre du sujet. De nouveau, ces corps restent un moment illisibles. Il convient de souligner l'absence de paroles proférées aussi bien par Seth Brundle que par Max Renn, ainsi que l'expression « béante » des deux personnages qui rappelle celle de Hart dans *Rabid* et de Frank dans *The Brood*. Seule la position de ces scènes au cœur de la structure narrative et non plus à la fin du film permet de considérer la possibilité d'un dépassement de l'horreur de l'« anti-nature ». En effet, dans la séquence de *Videodrome* qui suit l'apparition de l'orifice, Max Renn apprend de la part de Barry Convex que son hallucination était, somme toute, « normale » : autrement dit, le discours médical de Convex permet de décrire la nature de la pathologie dont il souffre. Dans la scène de *The Fly* qui suit celle que nous avons explorée ci-dessus, c'est le langage informatique (mis en avant par des plans du moniteur) qui va révéler à Seth sa nouvelle nature, exemple paradigmatique de la nature corporelle constituée *réroactive-ment* par le discours. C'est l'ordinateur qui explique l'origine du nouvel être de Seth, une origine que ce dernier, en tant que scientifique, va tenter de décrire et définir en ayant recours aux mêmes techniques (documentaire notamment) que lorsqu'il travaillait sur les *telepods*. *The Fly* peut être considéré comme un film « tragique », au sens que donne Clément Rosset à ce mot. Le film montre la tentative désespérée du discours véhiculé par Seth pour façonner ce corps dont la mutation

constante impose de réécrire perpétuellement le discours alors que la matière demeure la même. Brundlefly est littéralement le produit du discours et des techniques de Seth, mais une technique que Seth ne prétend pas pour autant maîtriser et qui relève du hasard : « En fait, je ne travaille pas seul. Il y a beaucoup d'appareils ici auxquels je ne comprends rien. Je ne fais que mettre au point des systèmes. » Devenu, à la fin du film, inintelligible, Seth fera signe à Veronica de détruire ce corps qui emprisonne le sujet de langage de sorte qu'il ne puisse plus le façonner grâce aux discours et aux techniques de la loi scientifique à laquelle il adhère.

Horreur et utopie

Le dépassement de l'« horreur viscérale » apparaît alors comme une utopie. La transcendance n'aboutit jamais chez David Cronenberg dont les films se terminent infailliblement par l'instauration d'un ordre nouveau qui n'est qu'une nouvelle version de l'ordre précédent (de *Shivers* à *Scanners*), par la mort (de *Videodrome* à *M. Butterfly*) ou par la répétition (de *Crash* à *A History of Violence*). Cronenberg semble s'être aperçu que ces trois fins étaient semblables par leur caractère cyclique. Et si l'« horreur viscérale » est moins centrale dans les films postérieurs à *The Fly*, elle resurgit périodiquement avec la perruque blonde ensanglantée dans *Crash* par exemple, ou avec Seagrave, restée accrochée à la portière de la limousine accidentée et défiant les lois de la gravité, ou encore dans *A History of Violence* avec ces cadavres qui continuent à grouiller après la mort, une allusion au cadavre de Barry Convex qui, dans *Videodrome*, semble rejeter ses propres entrailles, ou au corps retourné du babouin dans *The Fly*. Ce corps qui continue à vivre malgré tout est une sorte de mort vivant, une ultime représentation de l'absence de nature rendue visible.

David ROCHE

Bibliographie

Butler Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London, Routledge, 1993.

Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London & New York, Routledge, 1993.

Freud Sigmund, « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse*, Ed. André Bourguignon, Trad. J. Altounian, A. Bourguignon, O. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J.-B. Pontalis, A. Rauzy, Paris, Payot, 1981, p. 219-75.

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

Handling Piers et Véronneau Pierre Ed., *L'Horreur intérieure: Les Films de David Cronenberg*, Montreal et Paris, Les Éditions du Cerf, 1990.

King Stephen, *Danse Macabre*, London, MacDonald, 1981.

Lacan Jacques, *Le Séminaire XX: Encore (1973-1974)*, Jacques-Alain Miller Ed., Paris, Seuil, 1975.

Pompon Géraldine et Véronneau Pierre, *David Cronenberg: la beauté du chaos*, 7^e Art, n° 118, Cerf-Corlet, 2003.

Roche David, « David Cronenberg's Having to Make the Word Be Flesh », *Post Script* 23.2 (Winter/Spring 2004), p. 72-87.

« David Cronenberg: A Utopian Mission », Communication lors du XLII^e Congrès de la SAES à Metz, mai 2002.

L'Imagination malsaine et ses ambiguïtés: Étude d'une esthétique contemporaine dans le cinéma et la littérature de l'Amérique du Nord (Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch), Thèse, Université de Provence (Aix-Marseille I), 2005.

Rodley Chris, *Cronenberg on Cronenberg*, 1992, London, Faber and Faber, 1997.

Rosset Clément, *L'Anti-nature: Éléments pour une philosophie tragique* 1973, Paris, Quadrige / PUF, 2004.

Thoret Jean-Baptiste, « Dead-lines (note sur le statut du hors champ dans le cinéma américain des années 70) », *Cauchemars américains: Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Frank Lafond Ed., Liège, Céfal, 2003, p. 35-52.

Filmographie de David Cronenberg

The Brood (Chromosome 3), avec Art Hindle, Oliver Reed, Samantha Egger et Cindy Hinds, Les Productions Mutuelles et Elgin International Productions, avec la participation de la SDICC, 1979

Crash, avec James Spader, Deborah Unger, Elias Koteas et Holly Hunter, adapté du roman de J. G. Ballard. Alliance Communications Corporation, 1996

The Fly (La mouche), avec Jeff Goldblum, Geena Davis et John Getz, Brooksfilms, 1986

A History of Violence, avec Viggo Mortensen, Maria Bello, Ed Harris et William Hurt, adapté du *graphic novel* de John Wagner et Vince Locke, New Line Cinema, 2005

Rabid (Rage), David Cronenberg, avec Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver, Howard Ryshtpan et Susan Roman, Cinema Entertainment Enterprises Ltd. (pour DAL Productions Ltd.), avec la participation de la SDICC, 1976

Scanners, avec Stephen Lack, Patrick McGoohan, Michael Ironside et Jennifer O'Neil, Filmplan International Inc., avec la participation de la SDICC, 1980

Shivers (Frissons), avec Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Allan Migicovski, Susan Petrie et Barbara Steele, DAL Productions Ltd., avec la participation de la SDICC, 1975

Videodrome, avec James Woods, Sonja Smits et Deborah Harry, Filmplan International II, avec la participation de la SDICC, 1982