

David Cronenberg : la créativité chevillée au corps

Autor(en): **Boillat, Alain**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Films : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 11

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931280>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



DAVID CRONENBERG

La créativité chevillée au corps

Issu d'un genre, le gore, peu légitimé par la critique officielle, David Cronenberg a désormais acquis un statut d'auteur. La sortie de «Spider» nous donne l'occasion de revenir sur le parcours et l'œuvre atypique de ce cinéaste qui, en l'espace d'une trentaine d'années, a développé un univers cohérent et personnel centré sur la thématique du corps.

Par Alain Boillat

La place qu'occupe Cronenberg dans la production d'outre-Atlantique est doublement singulière: d'une part parce qu'il est Canadien et a tourné la

plupart de ses films dans son pays natal; d'autre part parce qu'aucun d'eux – à l'exception de «Dead Zone» (1983) et de «La mouche» («The Fly», 1986) – n'a été financé par des *majors companies*. Cronenberg s'est d'ailleurs cassé les dents à chaque tentative d'adaptation au système de production hollywoodien, qu'il s'agisse de «Total Recall» – projet finalement confié à Verhoeven après une année de travail – ou, plus récemment, de la suite de «Basic Instinct».

Cette marginalité du cinéaste dans l'industrie du cinéma américain se voit confirmée par son dernier opus, «Spider», qui doit son existence à une productrice anglaise. Comme l'autre David (Lynch), avec lequel il partage

un goût certain pour les obscurs replis de l'inconscient, Cronenberg se tourne vers l'Europe, qui lui réserve un bon accueil critique depuis «Faux-semblants» («Dead Ringers», 1988).

Tout se perd, se crée et se transforme

Ce contexte de production influence la facture de ses films, qui se démarque fortement du «léché» des grosses productions hollywoodiennes. Chez lui, tout est matière: les corps, les machines, mais aussi l'image elle-même. Ce refus de toute transcendance n'entraîne cependant aucune simplification du propos, car la plupart de ses œuvres requièrent également une lecture sym-



David Cronenberg sur le tournage de «Spider»

bolique. Dans ses derniers films, les effets spéciaux perdent leur pure gratuité horrifique au profit d'une valeur métaphorique. Ainsi, la transformation progressive de «La mouche» s'apparente au vieillissement, le cordon ombilical qui relie les deux frères de «Faux-semblants» dans un bref cauchemar est révélateur de leur dépendance mutuelle, alors que les bestioles du «Festin nu» («Naked Lunch», 1991) permettent de visualiser les pensées d'un écrivain junkie. Comme l'illustre de façon extrême l'explosion d'une tête sous l'effet d'une puissance mentale dans «Scanners», le psychique, pour Cronenberg, est si intimement mêlé au physique que la dimension tangible du monde disparaît.

Livré à l'imagination des personnages, le spectateur entre alors dans le règne de l'hallucination, du leurre et de l'ambiguïté. En ce sens, chaque film célèbre à sa manière la puissance et les limites de la créativité.

Premiers pas dans l'horreur

A 32 ans, Cronenberg quitte le cinéma expérimental pour réaliser son premier long métrage, «Frissons» («Shivers», 1975). Contrairement à d'autres cinéastes de sa génération formés dans des écoles, il est autodidacte et entre au cinéma par la porte du film gore à petit budget. «Frissons» raconte comment les locataires d'un immeuble sont peu à peu contaminés par un parasite qui pénètre dans leur ventre – idée qui a indubitablement inspiré les scénaristes d'«Alien» – et leur inocule un irrépressible appétit sexuel qui les pousse à agresser leur entourage.

La violence érotique fait l'effet d'une bombe dans l'univers tranquille et petit-bourgeois du lotissement. Les habitants, devenus des pervers polymorphes, instaurent un «nouvel ordre» (ou plutôt un nouveau désordre) qui part à la conquête du monde. Cette représentation orgiaque se retrouve dans le film suivant, «Rage» («Rabid», 1977), dont l'intrigue assez similaire présage également les futurs ravages du sida. La fin, subversive, montre l'évacuation dans un camion à ordures de l'héroïne contaminée, condamnant ainsi non pas les instigateurs du chaos, mais la répression des militaristes.

«Chromosome 3» («The Brood», 1979) et «Scanners» (1980) poursuivent cet élan destructeur en représentant de façon monstrueuse l'enfantement et les facultés de l'esprit. Ces deux films inaugurent la collaboration de Cronenberg avec le musicien Howard Shore, dont le travail constitue un apport décisif à la froideur et à l'étrangeté de son univers.

De l'image à l'imaginaire

Avec «Videodrome» (1982)¹, Cronenberg aborde les pouvoirs de la télévision en réussissant la gageure de mêler réflexion théorique et film d'horreur. Il en résulte une imagerie d'une extraordinaire inventivité qui surprend encore aujourd'hui. Dans ce film, comme en 1999 dans «eXistenZ» (qui rejouera les mêmes motifs dans le contexte de mondes virtuels), il est impossible de distinguer le quotidien réel du personnage incarné par James Woods de l'univers fantasmé du petit écran. En imaginant une cassette vidéo organique fétichisée,

Cronenberg pointait précisément le mode de consommation le plus courant de ses films, disponibles à l'époque au rayon «horreur» des vidéoclubs.

Après le succès financier de «La mouche», Cronenberg put se consacrer à des projets plus personnels déjà esquissés dans les années 70. C'est alors que se dessine une double orientation: l'adaptation littéraire («M. Butterfly», «Le festin nu», «Crash»²) et un surcroît de réalisme découlant d'un grand soin apporté à la psychologie des personnages («Faux-semblants», «M. Butterfly»).

L'acteur est roi

Ainsi l'esprit de William S. Burroughs, qui plane dans presque tous ses films, apparaît-il ouvertement dans «Le festin nu» (1991), adaptation du livre éponyme de cet écrivain maudit (et donc aussi «culte»). La dominante psychanalytique qui culminera avec les recherches formelles de «Crash» (1996) et l'intellectualisation mâtinée de

En mettant en évidence le corps et ses mutations, le cinéaste accorde une place prépondérante au jeu de l'acteur

références éloigneront un peu le grand public et fragiliseront la place du cinéaste. C'est toutefois en deçà de ce travail sur le sens que réside l'intérêt premier de son œuvre: en mettant en évidence le corps et ses mutations, le cinéaste accorde une place prépondérante au jeu de l'acteur. Comment en effet oublier les subites tensions musculaires de Christopher Walken dans «Dead Zone», les mouvements de Jeff Goldblum suspendu au plafond dans «La mouche», l'érotisme salace incarné par Elias Koteas dans «Crash» ou les performances de Jeremy Irons dans «Faux-semblants» et «M. Butterfly». Même quand l'effet est spécial, l'acteur reste roi. ■

1. «Videodrome» sort en DVD (voir article page 46).

2. «Crash» sera diffusé le 7 novembre à 22 h 50 sur TSR1 (voir notule page 44).

Interview de David Cronenberg et critique de son nouveau film, «Spider», en pages 16-17.