

NOTES SUR

# « L'UNIVERS CRONENBERGIEN »

PAR LA LUCARNE DE QUELQUES COURTS MÉTRAGES

**L**ors de sa 7<sup>ème</sup> édition qui s'est déroulée du 22 au 28 octobre 2001, le festival «Cinéma Tout Ecran» de Genève a présenté certains courts métrages de Cronenberg. On commente ici ces films rares dans une perspective visant à les inscrire dans l'œuvre du cinéaste.

«Cinéma Tout Ecran» a proposé deux programmes de courts et moyens métrages de David Cronenberg, l'un comprenant quatre films 16mm et vidéo réalisés entre 1971 et 1976, c'est-à-dire après ses premiers films *underground* tels que *Stereo* (1969), l'autre deux épisodes d'une série TV de 1990 et un très récent court métrage 35mm, *Camera* (2000). Ces projections offrent une occasion de s'interroger à travers une production plus marginale sur le travail d'un cinéaste qui fit ses armes à la télévision. Le Canada ne connaissant alors pas véritablement d'infrastructure cinématographique (1), la télévision constituait l'une des rares possibilités pour un réalisateur du début des années septante de travailler sur place.

Le visionnement unique sur lequel se base cet article ne permet certes pas une analyse fine des films, mais peut néanmoins donner lieu à un compte-rendu succinct de leur contenu, entreprise légitime pour des copies auxquelles il est difficile d'avoir accès, ainsi qu'à l'esquisse de quelques pistes pour une interprétation. Sans pour autant tomber dans les exagérations d'une perspective téléologique où la conception auteuriste prend le pas sur les films eux-mêmes, il est possible d'inscrire certains éléments de ces films dans la production générale de Cronenberg. Il ne s'agit bien sûr pas de postuler, relativement aux films antérieurs à son premier long métrage *Shivers* (1975), une présumée «progression», mais d'isoler quelques motifs formels ou thématiques associés à ce que l'on rapproche aujourd'hui communément de l'épithète «cronenbergien». Cette perspective paraît justifiée dans le cas d'un cinéaste comme Cronenberg qui a su développer, au-delà des adaptations dont ses films sont issus, un univers personnel, «singulier» dans les deux sens du terme.

En effet, pour le spectateur actuel découvrant après coup ses premiers métrages, ceux-ci présentent des caractéristiques qui prennent un relief particulier en regard du réseau qu'ils tissent avec les films ultérieurs du cinéaste. Notons toutefois qu'il faut se garder de dégager des constantes valables pour l'ensemble de la production télévisuelle de Cronenberg, puisque nous ne traitons ici que d'un échantillon réduit (2).

## Filmer l'art au travail / Tourettes

Réalisés en 1971, *Jim Ritchie the Sculptor* et *Letter from Michelangelo* sont tous deux consacrés à la sculpture. Le premier, dépourvu de son *in* mais plongé dans une musique symphonique non ancrée dans l'image, nous montre un artiste au travail, façonnant ses œuvres; le second nous introduit dans la carrière de Pietrasanta en Italie (comme le mentionne un carton final) pour nous faire découvrir des blocs de marbre, une voix *over* lisant en anglais une lettre de Michel-Ange (indication du titre confirmée par la lecture de la signature) dans laquelle l'artiste évoque des problèmes tout à fait pratiques, notamment concernant les coûts de la pierre et la question de son acheminement vers Rome. Ces deux courts métrages ont en commun, outre leur durée (5 minutes), un souci accordé à la matière minérale elle-même: on n'apprend rien d'autre sur Jim Ritchie que son nom mentionné dans le titre, par contre on peut contempler les mouvements de ses mains ou de la ponceuse sur les courbes à apparence humaine des sculptures qui prennent forme. Ces gros plans de mains au contact d'un objet qu'elles transforment préfigurent les agrandissements de monstruosité tactiles, voire pornographiques de ses longs métrages soumis à l'esthétique du «trop gros plan» (3). Souvent, la pierre blanche de ces œuvres occupe une très grande partie du champ, ce qui nous abstrairait totalement d'un ancrage spatial si le film ne s'ouvrait et ne se fermait sur un panoramique dominant une ville depuis le balcon du sculpteur, délimitant par là l'espace de la pièce. Même démarche dans le second, mais de façon plus radicale puisqu'on n'y voit aucun être humain et que l'attention est entièrement portée sur la texture des

diverses couches marmoréennes. Ici, ce sont plutôt les surfaces qui prennent le pas sur les volumes, redoublant la blancheur de l'écran dans de multiples variations. Sans action humaine, appelant cette contemplation que l'on trouve dans les films abstraits, l'image de *Letter from Michelangelo* est de fait intemporelle, si bien qu'elle se laisse ancrer sans résistance (4) dans la Renaissance italienne évoquée par le verbal. Ces deux métrages illustrent non seulement une des sources d'intérêt principales du cinéaste, l'art, qu'il aborde le plus souvent via diverses métaphores de la «création», mais aussi sa manière de considérer cet objet: par une représentation concrète, matérielle.

Le troisième court métrage, *Tourettes*, également réalisé en 1971 (alors que Cronenberg se trouvait en France) et d'égale durée, semble présenter moins d'intérêt: on y voit une femme gravir un monticule, traverser un village et se rendre aux abords d'un château. Le paysage est enneigé et prend soudain de l'importance lorsqu'on ne voit plus le personnage féminin que de loin, dans un arrière-plan flou, alors même qu'il est rejoint par une autre silhouette qui l'embrasse. Au premier plan, la mise au point est effectuée sur une fleur qui émerge de la neige: le milieu naturel prend le pas sur l'individu. L'absence de son *in* et la musique donne à cette bande une allure de film publicitaire.

#### Agir sur la volonté: une arme secrète

Par contre, l'épisode de la série «Program X», *Secret Weapons* (1971), tourné en 16mm, s'avère beaucoup plus intéressant. Dès les premières images, le spectateur se voit abruptement projeté dans un univers apocalyptique décrit par une voix *over*, celle d'un scientifique que l'on voit filer dans une voiture. Cette ambiance de chaos, entretenue par un montage permettant des effets de précipitation et de confusion, perdurera jusqu'à la fin du film. L'argument narratif relève de la science-fiction: après une guerre civile qui se serait produite en 1977, un scientifique ayant découvert pour le gouvernement une substance susceptible de forcer les soldats à tuer retourne dans l'énorme complexe de laboratoires de la General Pharmaceuticals où il est étroitement surveillé par des agents de la sécurité qui s'avèrent être membres de la Sainte Police. S'ensuit une lutte de nature mentale (le texte *off*, non dépourvu d'ironie, parle de «judo psychique») entre lui et son gardien qui l'amène à user de ses pouvoirs télépathiques et se solde par l'obtention d'un jour de liberté. Le scientifique en profite pour gagner, après s'être déguisé en agent secret, un gang de motards composé de «résistants» et dirigé par une femme intéressée à la drogue qu'il a mise au point. Le film se clôt sur la conversion de ce savant devenu révolutionnaire.

À un niveau thématique, ce film semble bien être une sorte de matrice des films à venir, tant dans le choix des différentes composantes de l'histoire, dans les attributs qui les caractérisent que dans leur portée symbolique. Ces éléments notables ont trait, pour la plupart, à l'entreprise pharmaceutique qui annonce les groupes «Consec» de *Scanners* ou «Spectacular Optical» de *Videodrome*. On pense à la figure de l'inventeur, de l'homme de sciences (*Videodrome*, *The Fly*, *Dead Ringers*), à la nature même

de la drogue produite qui pousse l'humain à régresser à une violence barbare (comme l'invention des médecins de *Shivers* et *Rabid*) et à s'émanciper du contrôle de la raison (comme l'exposition au rayon *Videodrome* ou aux drogues dans *Naked Lunch*), ou au rapprochement entre la prise de drogues (qui peut parfois prendre la forme de pratiques hallucinogènes) et une initiation à la sexualité (*Naked Lunch*, *Crash*, *eXistenZ*). Ce dernier aspect est patent dans *Secret Weapons* lorsque la chef du gang demande au protagoniste s'il est encore «vierge», entendant par-là qu'il n'a encore tué personne. Par ailleurs, la «General Pharmaceuticals» impose de façon dictatoriale une «société de contrôle» à la Burroughs et, partant, des activités d'espionnage représentées de manière stéréotypée (*Scanners*, *Videodrome*, *Naked Lunch*). Cette puissance pharmaceutico-industrielle donne lieu à une opposition entre le pouvoir maléfique et la rébellion (*The Dead Zone*, *Scanners*, *Videodrome*, *eXistenZ*) et, au niveau des représentations qu'elle véhicule, à un mélange de technologique et de sacré (*Videodrome*, *eXistenZ* et *Crash* à travers la dimension mythique des accidents de stars et le désir d'un accès à une «transcendance»). On notera aussi que, à l'instar de *The Brood* ou *eXistenZ*, le film fait d'une femme la figure centrale d'une organisation usant de la violence.

Dans un film à faible budget comme *Secret Weapons*, le ton est quelque peu différent des productions ultérieures de Cronenberg: plus distancé encore (notamment grâce à l'humour, ce dont d'ailleurs des films comme *The Fly* ou *eXistenZ* ne sont pas dépourvus), il est empreint d'une certaine désinvolture qui cadre bien avec le caractère décousu de l'histoire et le chaos du monde représenté. De manière générale, ces films des débuts du cinéaste ont tous quelque chose de brut qui, paradoxalement, les rapproche des techniques du documentaire tout en mettant tellement la représentation à distance qu'elle baigne dans une atmosphère irréelle. Cette froideur qui donne l'impression que les événements sont des expériences telles qu'observées par un scientifique conviendra tout à fait à l'univers gore (*Shivers*, *Rabid*, *Videodrome*) ou clinique (*The Brood*, *Scanners*, *Dead Ringers*) de ses longs métrages.

#### L'homme et la machine

Remarquons que, dans *Secret Weapons*, les révolutionnaires sont des motards, c'est-à-dire des personnages dont l'un des attributs principaux est une machine. Cet élément est central dans *The Italian Machine* (1976), film réalisé pour la série «Teleplay» dont le titre se réfère à un modèle rare de moto de course, une «Ducati», dont le moteur (voir la couverture de ce numéro de **HORS-CHAMP**), agrandi et renversé, aurait servi à établir les esquisses des «telepods» dans *The Fly*. Cette machine, acquise par un riche esthète collectionneur d'œuvres d'art, Edgar Mouette, qui la veut pour orner son salon, suscite la jalousie et l'indignation d'un fêru de mécanique qui décide, avec les amis de sa bande, d'arracher cette sublime bécane des griffes de cet inculte qui en méconnaît les qualités. La bande s'introduit donc dans la villa de Mouette en prétextant une interview et une séance photos pour un magazine d'art «techno». Cette maison se présente en effet comme un véritable musée d'objets

en tous genres dont un être humain, Ricardo, beau jeune homme payé à des fins décoratives. Par l'intermédiaire de cet «homme-objet» qui s'avère accro à la cocaïne, et malgré les excès de fureur du chef du groupe, les motards réussiront à s'approprier l'objet convoité, embarquant également avec eux l'épouse de Mouette. Ici aussi, nombreux sont les éléments qui seront constitutifs de la vision du monde cronenbergienne. Avec les trois motards qui partagent une vie «commune» dans leur garage et le riche Mouette qui s'offre des hommes, une homosexualité latente traverse le film. Comme très souvent chez le cinéaste, cette homosexualité, si elle n'est pas ouvertement revendiquée (*Naked Lunch*), se voit déplacée sur un tiers objet, ici la mécanique (le chef du groupe caresse la moto en gémissant et ne cesse d'en parler en des termes érotiques) et l'art (le corps de Ricardo en tant qu'œuvre). Ce déplacement, tremplin vers un niveau de compréhension plus symbolique, s'installe souvent par refus (*M. Butterfly*, voire *Dead Ringers*) ou déviance (*Crash*). Les personnages de *The Italian Machine* sont fort proches des héros de *Videodrome*, *The Dead Zone*, *The Fly*, *Naked Lunch* ou *Crash*, c'est-à-dire excessifs, impulsifs et monomaniaques. Par ailleurs, le film propose un regard amusé sur l'art moderne qui n'en produit pas moins un certain renouvellement, préfigurant ainsi les «installations» dans la salle de torture de *Videodrome*, les instruments chirurgicaux exposés dans une galerie d'art dans *Dead Ringers*, l'existence hallucinée en tant qu'œuvre dans *Naked Lunch*, les happenings et le *body art* de *Crash* ou la création d'univers virtuels de jeu dans *eXistenZ*. Le titre du film, nommant son «personnage», annonce une inversion entre l'humain et le mécanique (plus proche de la «fusion» dans *Videodrome*, *The Fly* ou *Crash*) explicitée dans le film même par la femme de Mouette lorsqu'elle prétend que, «à l'ère de l'automatisation, un être humain est une œuvre d'art», une espèce en voie de disparition. Cette vision des choses implique une déshumanisation qui est propre à la plupart des films du cinéaste, que ce soit dans son premier film d'horreur *Shivers* qui endosse le «point de vue d'un parasite» (5), ou dans des intrigues où le protagoniste principal n'est qu'un instrument entre les mains d'une puissance désincarnée; même dans *Crash*, où l'attirance entre individus est essentielle, les personnages ne sont littéralement que les «objets» du désir de l'autre.

### Le spectre du fantastique

Le troisième moyen métrage de cette époque est *The Lie Chair* (1975). Bien que le scénario ne soit pas de Cronenberg, l'atmosphère fantastique du film (qui se résout dans le «merveilleux» selon les catégories de Todorov) le rapproche des autres films du cinéaste. Un jeune couple, victime d'une panne de voiture en rase campagne durant un violent orage, se réfugie, dans le but de téléphoner à un garage, chez une vieille dame qui vit avec sa servante. Malheureusement, la maison est coupée de tout et le téléphone, selon les dires (contradictoire) de la maîtresse du lieu, ne fonctionne pas. Cette dernière ne cesse de confondre son jeune hôte avec son petit-fils décédé et insiste pour que le couple passe la nuit chez elle. Bien que son épouse tente de

l'en dissuader, le jeune homme accepte, comme attiré par une force étrange. Nous endossons alors le point de vue de la jeune femme qui conserve une distance par rapport à cette mascarade à laquelle son mari semble étonnamment prêt à s'adonner. Cette brèche qui se crée soudain dans le couple par l'intermédiaire de l'irrationnel se retrouve dans les films horrifiques de Cronenberg comme *Shivers* ou *The Fly*. Une atmosphère d'oppression morbide s'installe progressivement et se voit ponctuée par de surprenantes découvertes où le *Heimliche* (de «Heim»: le chez-soi, le foyer) perce sous l'*Unheimliche* («l'inquiétante étrangeté» de Freud) tout en le renforçant: par exemple, la jeune femme sait tout de suite où se trouve un pyjama dans cette chambre qu'elle n'est pas censée connaître. La nuit venue, le mari suivi de sa femme rejoint dans le grenier la vieille dame qui, continuant à le considérer comme son petit-fils, évoque un jeu auquel elle jouait avec ce dernier, celui du «fauteuil à mensonges», lieu où elle contait à son petit-fils une réalité embellie qu'il semble avoir préférée, une fois devenu adulte, aux difficultés de la vie. Le jeune homme se blottit alors contre cette figure maternelle comme les enfants tueurs de *The Brood*; la jeune femme, effrayée, s'enfuit. Elle court dehors, dans la nuit, jusqu'à leur voiture arrêtée dans un bois. Lorsqu'elle ouvre la porte, elle découvre son propre corps ensanglanté, et comprend qu'elle n'est qu'un fantôme. Le film se termine sur une matinée ensoleillée à la quotidienneté factice où tous les personnages sont réunis à table et semblent vivre en harmonie. On retrouve dans ce film la thématique du double poussée jusqu'à l'idée de substitution propre à *Dead Ringers* mais apparaissant aussi dans *Scanners* (les deux frères ennemis, l'un prenant finalement l'apparence physique de l'autre) ou *Naked Lunch* (les deux Joan, le docteur déguisé) ainsi qu'un rapport obsessionnel aux souvenirs qui clôt *M. Butterfly*.

### Justice à la télévision: le Bien contre le Mal

Les deux épisodes de la série *The Scales of Justice* se conforment naturellement au protocole d'organisation imposé par les concepteurs de la série; seule une comparaison avec l'ensemble des épisodes permettrait de relever d'éventuelles particularités qu'il faudrait de toute manière relativiser dans une optique auteuriste puisqu'il n'incombait à Cronenberg que la mise en scène. Inévitablement, certains passages évoquent néanmoins l'ambiance de ses longs métrages par la seule présence de la musique d'Howard Shore, musicien quasi attiré du cinéaste depuis *Scanners*, qui intervient essentiellement au générique, comme ponctuation interséquentielle et, parfois, pour souligner des moments dramatiques où le mystère lié à l'enquête s'épaissit. Chaque épisode de cette série relate un cas important de procès ayant réellement eu lieu au Canada (dans l'idée, affirmée dans le générique, que «la réalité est plus surprenante que la fiction») à travers l'enquête et la procédure judiciaire. Les étapes importantes du procès sont ainsi remises en scène, les rôles étant majoritairement tenus par des comédiens. Grâce à de nombreux flash-backs, le récit des témoins et des accusés peut être visualisé. Cet ensemble hétérogène est structuré par une figure de juge (apparaissant souvent dans une bibliothèque, un livre à

la main, posture censée attester son savoir) qui introduit chaque facette de l'histoire, présente les personnages, comble des ellipses, commente le cas en expliquant certains rouages de l'appareil policier et judiciaire (tout en relevant leur bien-fondé!), évoque les prolongements non représentés. Bien sûr, les procès ont été choisis en fonction d'une particularité qui fait d'eux une sorte de «cas d'école». Ceux que relatent les deux épisodes mis en scène par Cronenberg n'échappent pas à cette règle: dans les deux cas, la police a recours à des procédés jugés invalides aux yeux de la loi: dans l'un, le jeune noir présumé coupable d'avoir blessé par balles la tenancière d'une échoppe a avoué son crime à un indic immiscé dans la prison où il séjournait; dans l'autre, l'accusé suspecté d'avoir frappé à mort sa mère, qu'un psychiatre considère comme mentalement déficient, s'est vu poussé à un aveu lors d'un entretien sous hypnose. Le problème soulevé est identique dans les deux épisodes: il s'agit de la validité d'une confession faite sans l'assentiment de l'accusé.

Outre le jeu sur les points de vue et l'«intérieurisation» nécessaire aux réminiscences qui sont propres au traitement proposé par la série, on remarque la thématique commune de la «lutte des volontés» (il s'agit d'arracher un aveu à l'autre) qui atteint son paroxysme dans le second épisode qui, lui, cède beaucoup moins à la visualisation rétrospective (réduite ici à des moments plus sanglants) pour se concentrer sur le conflit qui naît entre l'accusé et le personnage de l'hypnotiseur joué par Les Carlston, le «Barry Convex» de *Videodrome* (1982). Comme dans *Scanners* où les cerveaux se confrontent jusqu'à éclater, la joute verbale et psychique (via l'hypnose, procédé que l'on trouve souvent chez Cronenberg et notamment dans les psycho-drames de *The Brood*) fait place à la représentation de personnages en actes. Une importante partie de l'épisode a en effet lieu dans la chambre où l'accusé est hypnotisé et laisse poindre la face cachée de sa personnalité. En effet, une fois que le médecin a quitté la pièce, le «patient» verbalise des bribes de son inconscient dans une logorrhée où perce un dialogue avec sa mère, écho à la folie de Norman Bates (*Psycho*, Hitchcock, 1960). Cet étrange soliloque est d'ailleurs enregistré par les policiers qui, de l'autre côté d'une glace sans tain, observent l'individu. Il s'agit là d'une longue scène où l'espace est particulièrement travaillé, d'une part dans son organisation qui repose sur une l'opposition entre le dedans de la solitude malade et l'extérieur des représentants d'une société «normale», d'autre part quant à la composition des plans, modelée par un éclairage qui souligne l'idée d'une dichotomie de l'humain en prise avec ses pulsions. Cet espace est par ailleurs dynamisé lorsque la frontière qu'il dessine se voit dépasser par le voyeurisme. Cette scène est si étrange qu'elle semble vouloir s'émanciper du cadre de la série dès l'instant où le personnage joué par Carlston est présenté par un gros plan de sa main, à nouveau une représentation grossissante qui rappelle par exemple le passage d'*eXistenZ* où Ted Pikul sert le dossier d'un fauteuil dans sa paume, comme pour en vérifier le degré de réalité.

#### Caméra: l'avant d'un film

Le plus récent des films qui furent présentés à Genève est *Camera* (2000), court métrage dont le titre, référence

à l'objet central du film, annonce le caractère autoréflexif de ce dernier: l'acteur à la gloire passée qui s'y exprime pendant que des enfants s'affairent autour d'une caméra pour le filmer propose également une réflexion sur le médium. À l'agitation des enfants s'oppose la quasi-immobilité de l'acteur filmé en très gros plan, en proie au désenchantement de ceux qui se sont laissés prendre par l'usine à rêves. L'exhibition du dispositif, l'imitation infantile (mise au point, maquillage, clap,...) ne paraissent que plus ironiques (comme on le dit de «l'ironie du sort») à travers le contraste que crée un discours verbal qui ne cesse d'évoquer, au milieu de la jeunesse, l'inéluctable approche de la mort. Cronenberg n'a-t-il pas toujours, dans ses films aux fins tragiques qui suivent le plus souvent la courbe d'une déchéance, confirmé la célèbre formule de Jean Cocteau selon laquelle le cinéma donne à voir «la mort au travail», processus illustré métaphoriquement par la transformation progressive de Brundle dans *The Fly*? Ce bref film-essai réalisé en 2000 ne fait que confirmer, s'il le fallait, l'importance de cette thématique parmi les préoccupations du cinéaste. Son ultime plan, le seul à devoir être attribué au «film dans le film», renoue néanmoins avec un désir de filmer dès le mot «Action!» et l'émergence de la musique: la vision pessimiste de Cronenberg est à l'opposé de la résignation.

A. B.

#### Notes

(1) Comme Cronenberg le fait lui-même remarquer: «Il faut dire aussi qu'il n'y avait pas d'industrie du cinéma, ici, aussi ne pouvait-on même pas se dire «d'accord, si j'arrive au poste d'assistant réalisateur (...), un jour je pourrai mettre en scène»» (David Cronenberg, *Entretiens avec Serge Grünberg*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2000, p. 14).

(2) Serge Grünberg, dans la filmographie établie à la fin de son ouvrage *David Cronenberg* (Cahiers du Cinéma, Paris, 1992, p. 152), fait d'ailleurs remarquer que sa liste est loin d'être exhaustive. Notons toutefois que tous les films TV dont il sera question ici y sont mentionnés, ce qui signifie, selon les mots de l'auteur (ibid.), qu'ils sont à ses yeux «les plus proches de l'univers cronbergien».

(3) Voir Martial Salomon, «Trous noirs, le TROP gros plan chez Cronenberg», *Cinergon* n°11, Paris, 2001, p. 43.

(4) Ou presque: certains déplacements de blocs de marbre à l'arrière-plan semblent toutefois le fait d'une machine, et sont donc en quelque sorte réfractaires à cet ancrage.

(5) Selon l'expression de Murray Smith, «(A)moral monstrosity» in *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg* (Ed. Michael Grant), pp. 71-72, Flicks Books, 2000.