

De *Frissons* à *Spider* : Cronenberg oppose le spectateur à ses peurs profondes (maladie, mutation, mort) en les confrontant aux pulsions primitives (sexe, violence). Dans ses enfantements : le reflet déformé et angoissant de nos existences.



En parlant de la bataille pour la garde de son enfant qui l'a profondément marqué à l'époque de la genèse de **Chromosome 3**, David Cronenberg expliquait ceci : « *Je pense que Kramer contre Kramer est le navet le plus factice, le plus sentimental, le plus nul qu'on n'ait jamais fait sur le sujet – et les gens ont adoré, souvenez-vous-en ! Ça m'a également aidé à comprendre, à la manière forte, qu'on pouvait réaliser un film qui fait pleurer des gens, qui les émeut terriblement tout en étant complètement mensonger – et que ce film peut connaître un immense succès. C'est justement le genre de films que je ne voulais pas faire. On a maintenant des films comme Le Sixième Sens qui sont des pousseurs de boutons, on pousse les boutons idoines et les larmes se mettent à couler, comme les chiens de Pavlov (...) Il va sans dire que pour moi, ce n'est pas de l'art. Je suppose qu'on appelle ça du divertissement ou une sorte de mécanique, je ne sais pas ce que c'est, mais ce n'est pas de l'art.* »¹

Voici donc tout le paradoxe de David Cronenberg, réalisateur reconnu avant tout pour être un des maîtres du fantastique anglo-saxon de la période des 70's et 80's : époque bénie pour les films gore (il en va ainsi de *Frissons* et de *Rage*, ses deux premiers longs), à la fois comme productions hyper-rentables et terrains d'expérimentation acharnée.

Ce Canadien se destinait tout d'abord à l'écriture et fantasmatrait durant ses jeunes années sur l'idée romantique d'être un écrivain inconnu redécouvert après sa mort. On peut trouver dans cette vocation avortée les bases à la fois matérielles (le roman inachevé *Robert Pagan, gynécologue* comme brouillon plusieurs fois retravaillé de **Faux-Semblants**) et méthodologiques (il avoue lui-même chercher à recréer le procédé de la métaphore en images) de sa mise en scène, et plus encore de toute la « création » d'un de ses films. Le terme même n'est jamais mieux employé qu'avec Cronenberg puisque, que ce soit au travers de ses entretiens, dans sa manière d'aborder la construction de ses œuvres (une multitude d'objets, de décors, de costumes nécessaires à l'élaboration d'un univers mental cohérent, sont conçus en collaboration avec des fidèles), voire la réaction même du spectateur à celles-ci (on vit plus qu'on ne voit un film de Cronenberg : les effets gore comme les thèmes intimes et provocateurs abordés y pourvoient). Tout est affaire de donner la vie à des idées, tout est affaire d'acte créateur.

ENFANTER DANS LA DOULEUR

Tout d'abord, Cronenberg enfante plus qu'il ne crée ses différents opus : il participe activement à l'écriture de scénarios. Il planchera cinq ans sur une adaptation de **Total Recall** pour Dino DeLaurentiis, avant de tout plaquer pour divergences artistiques (la plupart de ses idées se retrouvant dans **eXistenZ/2**). Pourtant, la paranoïa des héros désespérément solitaires de Dick et sa façon de donner la parole à plusieurs subjectivités, de les faire se répondre et d'aboutir à un doute permanent chez le lecteur se retrouvent tout à fait adaptées au style de Cronenberg qui aboutit constamment à la prédominance des subjectivités de ses personnages sur l'intrigue : on a ainsi souvent l'impression de se retrouver face au déroulement d'une réflexion qui échappe au schéma classique des trois actes (exposition, nœud, dénouement) pour se développer en rhizomes. Une idée entraîne une autre (d'où, sans doute, le terme péjoratif d'« intellectualisant » souvent adossé à ses titres). Ainsi le héros cronenbergien type possède un job souvent routinier qui limite sa perception (producteur télé dans **Videodrome**, agent marketing dans **eXistenZ**, ambassadeur pour **M. Butterfly**) ou un mode de vie l'isolant du reste des hommes (savant reclus pour **La Mouche**, inadapté schizophrène pour **Spider**). Leurs existences sont alors troublées, chamboulées, par l'entrée de l'insolite, l'étrange, l'interdit, le bizarre : « *Il s'agit moins de révolution que de liberté* »³.

À partir de l'instant fatidique : une rencontre (J.G. Ballard et Vaughn, les jumeaux Mantle et Claire, Seth Brundle et Veronica, Gallimard et Song Liling, Ted Pikul et Allegra Geller...) mène à une découverte, intime ou universelle (la téléportation dans **La Mouche**, la sexualité de Gallimard dans **M. Butterfly**), accidentelle ou volontaire (le coma après un crash de John Smith, la tentative d'achat du programme **Videodrome** par Max Renn, l'exploration de l'Interzone par William Lee dans **Le Festin Nu**) qui change à tout jamais les valeurs morales, intellectuelles ou émotionnelles de ces individus plongés dans un chaos qui peut même affecter leur corps (le ventre-magnétoscope de Max Renn, la déchéance de Brundle-mouche, la nouvelle ouverture suite à la blessure à moto de Marilyn Chambers dans **Rage**). Cette « mécanique » d'élaboration répond à cette conception du corps comme véhicule et de la chair comme source de vérité : tout part du corps, donc de l'individu, et nos similitudes et distinctions ne font que croître au cours de nos relations sociales, sentimentales, politiques,

ou sexuelles. Comme le héros, le spectateur, alors déconnecté de tout réflexe émotif pavlovien détesté par le créateur, n'a plus comme choix possible que celui de s'interroger sur ses propres croyances, certitudes ou convictions. L'immensité des possibles qui ne décèle aucune réalité unique ou objective, mais un ensemble de subjectivités individuelles (qui peuvent se compléter mais trop souvent, trop humainement, se déchirent), s'offre alors à lui.

On peut noter en conséquence l'implication du réalisateur qui, et c'est là sa force, loin de montrer la voie à suivre, prend place aux côtés de ce public, non de masse mais d'individus (qui pensent, s'émeuvent, doutent, rient, sont choqués ou ronflent : tout est permis). Ainsi, on trouve parfois un mimétisme de l'apparence de ses héros masculins avec le metteur en scène lui-même ; les looks de Jeremy Irons dans **Faux-Semblants**, de Peter Weller dans **Le Festin Nu** ou celui de Ralph Fiennes dans **Spider** qui coïncident avec ceux de Cronenberg. Plus étonnant (ou inquiétant) encore : la métamorphose de John Smith / Christopher Walken dans **Dead Zone** (1983) d'instituteur à ange de la mort qui en un film suit la même progression de la raie sur le côté et des lunettes à la brosse que porte désormais le réalisateur mais avec 20 ans d'avance. Cronenberg injecte également une grande part d'autobiographie dans son œuvre : l'agonie de son père, victime du cancer lui inspira, ainsi, le calvaire de **La Mouche**.

DU RECYCLAGE DES IDÉES TROUVÉES

Enfin qui dit donner la vie, dit fatalement pourrissement, et conduite irrémédiable vers la mort : les œuvres de Cronenberg mutent, sont pillées, évoluent avec le temps. **Frissons** et son parasite sorti de la cage thoracique et qui se fixe au visage des habitants d'un immeuble, les emportant dans une frénésie sexuelle, les contaminant et par la suite provoquant l'apocalypse sur la planète, sera ainsi l'objet d'un conflit entre Dan O'Bannon, scénariste d'*Alien* et Cronenberg sur un (fort) possible plagiat de l'idée.

Videodrome et ses héros virtuels se créant des identités par le biais d'écrans télévisés, anticipe Internet, mais était à l'époque vu comme une réflexion sur le mythe des *snuff-movies* et l'émergence de la télévision câblée. Les nouveaux *wonder boys* d'Hollywood aimeront, eux aussi, loucher vers sa filmographie. Les outils d'autopsie d'Ichabod Crane dans **Sleepy Hollow** de Tim Burton, ressemblent au

matériel entre l'art et la médecine des jumeaux de **Faux-Semblants**.

Le look d'Elijah Price dans **Incassable** de M. Night Shyamalan, évoque celui du John Smith de **Dead Zone**, qui est doué de prémonitions donnant un sens à sa vie ratée (sorti du coma : il doit sauver le monde d'un apocalypse nucléaire) à l'instar du super-héros, David Dunn. Enfin, les *Scanners* peuvent agir sur des machines (il s'agit en fait de mutants, fruits de manipulations génétiques de l'armée, comme on en trouve à foison dans les *comic-books*, aujourd'hui adaptés à tout-va), et les contrôler en adaptant leurs cerveaux surhumains à celles-ci (voir le plan où la caméra pénètre dans un téléphone jusqu'au cœur d'un ordinateur comme dans **Matrix**). Cronenberg œuvre en fait dans le véritable anticonformisme : celui qui rejette d'emblée les modes (mais les pressent) et le recours aux facilités spectaculaires dans un genre qui en a connues et connaît légion.

Mais, et c'est là où se situe la controverse actuelle, il rejette également de rester cantonné dans une esthétique à laquelle il a tant apporté tout en cherchant toujours à inclure du sens, mais qui a été, depuis ses débuts, phagocytée par les marchands d'idées que sont les studios ; ceux-là même qui renâclent à le produire. Par conséquent, sa réalisation déjà austère en comparaison, à l'époque, d'un Miller, d'un Raimi voire d'un Carpenter (leurs deux parcours sont effectivement intéressants à mettre en parallèle), se fait de plus en plus épurée. Néanmoins, il demeure toujours autant de force (de *Rage*) dans ce plan fixe hypnotique sur une autoroute qui semble de plus en plus bondée au fur et à mesure que le **Crash** se déroule, que dans ces hallucinations d'appartement remodelé en tanière SM à l'époque de **Videodrome**.

Dans son avant-dernier « bébé », **Spider**, un plan récurrent sur des usines résumait même en une image la fin de l'industrialisation, l'aliénation humaine, et son autodestruction. Car il n'est au final question que d'une chose dans son cinéma : de notre date de péremption et de ce que nous créons pour la retarder, l'accepter ou la transformer.

¹ David Cronenberg (entretien avec Serge Grünberg), ed. Cahiers du Cinéma, p. 51-54.

² Paul Verhoeven rendra lui sa propre version de **Total Recall** en 1990, bien éloignée de celle envisagée par Cronenberg.

³ Propos issus du documentaire **The American Nightmare** d'Adam Simon (2000).

Frissons, Rage, Chromosome 3 : métaphores parfaites d'une affliction exacerbée au service d'une esthétique décomposant toute normalité organique.

Fin des années 70 (Chromosome 3 et Scanners) : déferlements visuels figurés par une symbiose édifiante alliant des corps lâchant prise à des esprits aux forces incommensurables.



symboliques incarnant des couples homosexuels, des sado-masochistes, des jeunes gens ayant des relations avec des vieillards, etc. D'autre part, l'utilisation du sang dans **Frissons** est tout aussi captivante qu'évocatrice. Les aspects gore du film ne sont absolument pas gratuits. Les effluves d'hémoglobine établissent une liaison fatale entre les êtres. Pour parler plus clairement, le film ne fait qu'annoncer la terrible maladie du Sida qui frappera quelques années plus tard le monde entier. L'utilisation de la trame zombiesque permet au cinéaste de traiter les corps comme des moyens d'expression annonciateurs du malaise ambiant faisant suite aux *seventies*. Les libertés que s'autorise l'auteur permettent de transgresser toutes les règles morales et bien évidemment cinématographiques. Le film reste fortement avant-gardiste. Sans grande surprise, la majorité des spectateurs n'est pas au rendez-vous mais un nouveau style est bel et bien né.

Deux ans plus tard, Cronenberg récidive. **Rage** est une sorte de remake de **Frissons** et c'est la star du porno Marilyn Chambers qui est choisie pour interpréter le rôle principal. Un choix toujours aussi révélateur de l'ambition et de la rébellion qui animent le réalisateur. Cette fois, le film est beaucoup plus sombre et alarmant. Sur une route de campagne, un motard et sa passagère ont un accident. Le motard est blessé alors que la fille (Laure) est grièvement brûlée. Conduite à l'hôpital, Laure doit subir une intervention chirurgicale très rapidement. Après un mois de coma, la jeune femme se réveille violemment avec de folles envies de globules rouges. Un aspect vampirique toujours fondé sur l'esthétique et l'idéologie défendues par le cinéaste depuis ses toutes premières réalisations. Corporellement, on constate toujours de fortes mutations. Une excroissance commence à apparaître sous le bras de Laure comme une tumeur cancéreuse extraordinaire. L'organe devenant de plus en plus vivant, Laure se métamorphose progressivement en un véritable monstre et toutes les personnes victimes de sa «rage» se retrouvent à leur tour contaminées. Une fois de plus, Cronenberg joue avec l'esprit du spectateur. Le sexe est beaucoup moins présent que dans **Frissons** contrairement à la fonction gore qui est elle développée tout au long du film. Les thèmes sont à peu près identiques et la mort omniprésente. La force du film passe par le détachement progressif de son auteur des *zombie-movies* classiques. Les films de Romero sont déjà loin. On a ici à faire à une forme de psychologie du monstrueux. La victime est consciente de ce qui lui arrive. Un peu comme une malade qui prendrait conscience de son dysfonctionnement organique, le reste des personnages errant dans le tangible. De toute façon, **Rage** symbolise

toute la phobie de la maladie qui guette chacun d'entre nous, une variation habile sur la crainte maniaque de la pathologie et l'hypocondrie ambiante de cette fin de siècle. L'espèce humaine court un grand risque et c'est pour cette raison que les corps sont autant maltraités. Cronenberg se sert d'une psychologie de l'angoisse pour le moins percutante afin de servir ses scénarios. En filmant l'in-montrable (l'étymologie du terme «monstre» renvoie d'ailleurs au verbe montrer, le monstre étant celui qu'on montre) et la mutation des organismes, le cinéaste pose grand nombre de questions.

... ET L'ESPRIT

Le corps est une machine c'est-à-dire un objet sujet aux transformations en tout genre : la vieillesse et la maladie étant les plus symptomatiques. Chez Cronenberg, les instincts primaires sont évoqués de façon machinale. On peut y voir une étude perpétuelle cherchant la connexion du corps à l'esprit. Ce qui explique la mise en avant de la guerre éternelle de la médecine traditionnelle contre la psychanalyse. Pour le réalisateur, l'esprit ou la conscience demeure le seul mal qui ronge les hommes et tire à lui toutes les ficelles de l'organisme.

En se détachant petit à petit des codes classiques du film d'horreur, Cronenberg entre dans une autre dimension. Le cinéaste met peu à peu de côté le gore pour se concentrer sur des sujets plus profonds et des projets nettement mieux maîtrisés. Ses budgets ne sont pas encore extravagants mais le réalisateur commence à se trouver. Après une incursion-éclair dans le monde des voitures aux antipodes de ses thèmes de prédilection (**Fast company**, qui passe complètement inaperçu), il livre en 1979 **Chromosome 3**. Sorti dans quelques salles, le film trouve un public qui, lui, découvre un auteur à part entière. Les corps et les mutations sont toujours bien présents mais Cronenberg continue à se servir du contexte politique et de sa vie personnelle pour apporter à ses œuvres une dimension narrative et esthétique hors du commun. Vers la fin des années 70, le monde de la psychiatrie est en pleine explosion. Les thérapies se multiplient et les médications évoluent à grands pas (l'arrivée du lithium). Comme toute révolution sociale, il y a les adjuvants et les opposants et le monde de la médecine mue à son tour. Le film décrit donc une période très agitée et l'ambiance du film reste en accord parfait avec les événements extérieurs. Dans l'institut psychiatrique que dirige le professeur Raglan,

des tests médicamenteux sont effectués sur des patients. Grâce aux psychotropes, les personnes malades peuvent exorciser leurs névroses et les exprimer corporellement. Nola, une mère de famille séparée de ses enfants et de son mari, ne supporte plus la situation, et une série de meurtres commence à frapper l'entourage de la jeune femme. La chair et ses aberrations scientifiques y sont clairement traitées et les relations du corps avec l'esprit sont au premier plan. L'aspect organique des malaises n'est que prétexte pour laisser place à une vision plus personnelle qui met en avant le vertige dans lequel se trouve le réalisateur au moment où il tourne. Cronenberg est en pleine crise (période de divorce et combat pour la garde de son enfant sublimement symbolisée par la scène finale assez allusive d'un monstre féminin en plein accouchement). **Chromosome 3** devient une fascinante thérapie visuelle pour le spectateur où le divorce et les relations de couple riment avec des troubles psychosomatiques forts (troubles organiques favorisés par des troubles psychiques). Le malaise est donc multiplié au centuple et le mental se mêle aux anatomies des personnages pour mieux explorer la menace biologique. Fait primordial, l'horreur chez Cronenberg se transforme elle aussi. Celle-ci laisse place à une forme de terreur qui se manifeste beaucoup plus par la profondeur de ses personnages, une photographie glauque et froide et un scénario extrêmement bien dirigé. Pour preuve, la scène où une institutrice se fait agresser par deux «créatures» devant d'autres enfants reste aujourd'hui encore très pénible à regarder tant l'écriture et la mise en scène s'accordent. Comme dans **Shining** de Kubrick, c'est la dimension morale qui choque avant tout le spectateur. La dureté n'est pas ce que l'on voit mais ce que l'on pense face aux images. Le film est récompensé au Festival de Catalogne en 1981, la même année où **Scanners** voit le jour. Le neuvième film de David Cronenberg surprend tout le monde. Le gore est pratiquement enterré (hormis cette séquence devenue culte de la tête explosée) et c'est la puissance de l'esprit qui anime le nouveau prodige du cinéma d'Amérique du Nord. Pas de corps maltraités, pas d'excroissances douloureuses, pas de sang ou presque, pas de souffrances physiques visibles, simplement des pensées imperceptibles et meurtrières. Un homme erre dans un centre commercial lorsqu'il remarque deux femmes. L'une d'elles s'effondre et l'homme s'enfuit avec un mal de tête foudroyant. Dans le même temps, une organisation secrète (CONSEC) présente plusieurs expériences sur le «scanning» (pouvoir télépathique) et c'est le fiasco total. Pour remédier aux échecs, l'organisation doit trouver un super

scanner qui pourrait bien être l'homme du supermarché. À travers ce remake caché de **Stereo**, Cronenberg nous parle à nouveau de la médecine et de ses dérapages. Le complot vise la domination du monde et le remplacement total de la race humaine. Rien que ça ! Mais les scanners sont-ils humains ? Au sens premier du terme, oui car ils possèdent des forces incontrôlables qui les mettent en position de *mutants*. Mais tout est bien ancré dans le réel. Le personnage que joue Michael Ironside est comme celui de Laure dans **Rage**, il est conscient de ses possibilités télépathiques mais reste emprisonné dans sa condition humaine. Ce qui le rend fou d'ailleurs. **Scanners** repose également sur la dualité du bien contre le mal : d'un côté un homme essayant de se sortir de sa pathologie et de l'autre, des corps manipulés qui n'ont d'autre choix que de se soumettre aux désirs paranoïaques d'un télépathe prêt à régner sur le monde.

Mais à travers ce film, le réalisateur ne nourrit qu'un seul but, celui d'exploser le monde de la psychiatrie et de tout l'univers cérébral. On sent, distillées dans **Scanners**, une haine et une souffrance encore jamais exprimées dans l'œuvre du réalisateur. Les «professionnels» capables de lire dans les pensées d'autrui (psychologues, thérapeutes, psychiatres, gourous ou autres télépathes) sont ici traités en tant qu'ennemis et individus dangereux. Des personnes dotées d'un pouvoir (ou d'un don) qui ne peuvent que détruire les autres par l'écoute et l'empathie. Ceux qui ne s'écoutent plus sont globalement perdus d'avance tandis que les «écouteurs» sont considérés comme des opportunistes. Le discours fait mouche : **Scanners** sera le premier grand succès de Cronenberg.

Au début des années 80, David Cronenberg a finalement choisi son camp. Pour lui, l'expansion de l'esprit représente toute la force (ou la faiblesse) de l'être humain. Toujours à la recherche du plan et de l'idée frémissants, le cinéaste a pu s'exprimer sur tous les fonctionnements et les dysfonctionnements complexes du physique face au psychisme. Sans comparer le cinéaste à de grandes figures dans ce domaine (Freud ou Lacan pour ne pas les nommer), on peut clamer que le cinéaste canadien a réussi à mettre en images tous les aspects sombres et mécaniques de la psychologie moderne. N'est-ce pas là une belle et grande révolution culturelle au cœur d'une décennie où le culte du corps a pris une place (trop) importante ?

Alexandre PAQUIS

Pulsions SM, immersion dans le virtuel, expérimentations sur la perception humaine : le cinéma de Cronenberg prend forme dans les entrailles physiques et cérébrales des spectateurs.

Suicide, mutation ou maladie : la mort est la seule échappatoire, esthétique autant que dramatique, à l'isolement du sujet cronenbergien.



Toronto, qui en viennent à s'entre-déchirer au sujet de l'actrice Claire Niveau (Geneviève Bujold), dont Bev est amoureux. Cette relation triangulaire hors-norme conduit Bev à se droguer pour en supporter les émotions contradictoires (son frère lui intime de quitter Claire, Bev pense que cette dernière le trompe). Pour sevrer son «petit» frère, Elliot devient à son tour accro aux stimulants. Leur cabinet ne tarde pas à subir le contre-coup et les jumeaux finissent radiés et s'enferment dans leur appartement avant de commettre l'irréparable : une opération improvisée durant laquelle Elliot meurt. Bev se laisse alors dépérir à ses côtés.

ORGASM ADDICT

On le voit, malgré l'accès à une audience plus importante que celle à laquelle ses premiers films l'avaient habitué, Cronenberg aime prendre le public à rebrousse-poil. Difficile en effet de sympathiser d'emblée avec ces calvaires, ces lentes agonies qui renvoient à des sujets (la maladie, la drogue, le totalitarisme) servant chez d'autres cinéastes à accoucher de pensums avec débats «incorporés». Pour faire avaler la pilule amère, Cronenberg insufflé un certain humour noir et un jeu sur la violence graphique et les pulsions sexuelles, qui loin de n'avoir pour volonté que de choquer le bourgeois, appuient son propos en rendant l'abominable excitant.

Le sexe tient ainsi une place prépondérante dans ce quatuor : la confrontation entre les personnages masculins et féminins se basant sur l'infantilisme du héros par rapport à l'indépendance de la femme. Loin de dépeindre des demoiselles en détresse, les héroïnes chez Cronenberg sont conscientes de leurs corps, de leurs désirs et de leurs individualités, bien plus que leurs amoureux gauches ou transis. Si Max Renn domine de sa verve le débat télévisé face à Nikki, c'est elle qui dirige leurs ébats en lui inculquant des notions de sadomasochisme. Les ordres qu'elle lui professe à travers un écran de télévision, durant les hallucinations («Come to Nikki», soit autant «Viens à Nikki» que «Jouis en Nikki»), confirment cette emprise. John Smith, lui, reste des années dans le coma, et retrouve sa timide fiancée (Brooke Adams) en mère du bébé d'un autre. Ce qui n'empêchera pas Sarah de retrouver son ancien amour pour ce qu'on devine être leur premier rendez-vous intime. Transgression de la sacro-sainte idée de la famille américaine (l'imagerie n'échappe pas au père de Smith en les

retrouvant pour le dîner), la liaison John / Sarah reflète l'idée selon laquelle la perte de celle-ci plus que l'accident, a déclenché en lui ses pouvoirs et sa dégradation. Hypothèse renforcée par le final : qui est Stillson sinon le garant de ses valeurs traditionnelles ? Le candidat dont le mari de Sarah est militant ? L'homme qui pour se défendre de Smith use du bébé de cette dernière comme bouclier ? Le sacrifice de Smith est-il aussi désintéressé que sa position de martyr l'implique ? Le plan final qui montre Sarah le tenant dans ses bras, achève de teinter le récit de cette ambiguïté. De la même manière, l'épilogue de **La Mouche**, concis, tranchant, clôt le film sur Veronica pleurant le monstre difforme qu'était devenu le brillant scientifique qu'elle a converti aux plaisirs de la chair. En effet, la pièce manquante aux recherches de Brundle, enfermé dans un appartement au milieu de ses machines et dans ses costumes uniformes, se trouvait être la compréhension par son ordinateur de la chair humaine. Métaphore sur la manière dont Cronenberg s'empare d'un scénario formaté de remake (quasiment issu des esprits / calembres des exécutifs de studios) pour y injecter des tripes, du sang et des sécrétions diverses. Les parties de jambes-en-l'air qu'on imagine «surnaturelles» aux vues des prouesses physiques du Brundle métamorphosé, portent à nouveau un coup au puritanisme des productions hollywoodiennes autant qu'est remise en cause l'image machiste qu'elles véhiculent. Brundle revêt des blousons de cuir, traîne dans des bars et s'envoie en l'air avec une fille de passage avant que Veronica ne rappelle la situation par l'accroche du film redéfinissant son contexte : «Ayez peur ! Ayez très peur !». Veronica est l'enjeu de la quête de Brundle : la conserver à tout prix, la garder, elle et le bébé qu'elle porte devient son unique objectif. «Nous formerons une famille parfaite» s'exclame Brundle-Mouche en la forçant à rentrer dans le *telepod* pour les fondre en un être unique. Le salut vient alors de l'ancien amour, personnage pourtant déprécié par le public (il veut ravir la belle au héros, il est aussi odieux et possessif que le deviendra Brundle). Défait, après avoir tout de même amputé le bras de son rival, Brundle-Mouche implore sans bruit à son aimée, malgré son chagrin et son dégoût d'une telle extrémité, de mettre un terme à son agonie insupportable.

L'amour impossible, malgré les sentiments partagés, sert de point commun aux quatre films concernés : tous de véritables mélodrames masqués en fables fantastiques (l'apparence la plus hollywoodienne est le simulacre le plus habile). **Faux-Semblants** n'échappe pas à la règle : si Bev et Ellie Mantle échangent de place dans le lit de Claire, sorte de

mutante (elle a trois cols de l'utérus), l'attachement sincère qu'elle porte à Bev est la seule lueur d'espoir dans une histoire d'addiction où deux êtres ne peuvent s'empêcher de ne faire qu'un. Elle matérialise également la créativité du jumeau le plus timide (les outils utilisés durant les ébats, les instruments chirurgicaux d'un nouveau genre). À l'inverse, Ellie, plus occupé par les affaires commerciales, ne comprendra pas cette rage d'inventer.

LES AFFRES DE LA CRÉATION

De cette relation création / douleur découle un aspect important et au cœur du dernier opus de Cronenberg : la violence. Tant dans le sulfureux **Videodrome**, que dans **Dead Zone** ou **La Mouche**, les passages gore qui lui valurent d'être taxé de pornographe permettent d'impliquer plus en avant le spectateur. Quand le tueur en série de **Dead Zone** se suicide dans sa baignoire, il précède son acte par un rituel quasi-artistique (il s'habille et dispose les ciseaux de façon méthodique), et lorsque la faille dans le ventre de Renn aspire la main de Harlan après qu'il lui a inséré une cassette, celle-ci se referme sur un moignon / grenade (une *hand grenade*). Cronenberg insiste ainsi sur le caractère auto-destructeur de la société du spectacle face aux idées «explosives» : recyclage, régurgitation, piratage... «Attention, ça mord» prévient Renn en tendant une cassette de **Videodrome**. La filmographie du réalisateur est par essence agressive, elle remet en cause les présupposés du système et offre une réflexion inédite sur ses certitudes en remuant les tripes autant de ses héros que de l'audience. Les dégradations corporelles volontaires ou subies sont autant de moments-clés et significatifs de la déchéance mentale de ses personnages. Il n'est donc pas innocent que la seule image gore de **Faux-Semblants** se trouve être Claire arrachant à pleines dents la membrane reliant Bev à Elliot. Toutes ces dérives sont soigneusement pensées comme des mises en abîme. Durant le propre show de son entreprise, Convex est abattu par Renn désireux de causer la mort de **Videodrome** : ce coup de feu révèle par la même occasion la nature monstrueuse de Convex (son corps se disloque). Stillson, le démagogue dont l'image souriante orne ses tribunes, subit le même sort, son attitude tranchant avec le portrait rassurant de sa campagne. Renn et Smith s'attaquent aux représentants d'un système qui manipule le reste de la masse. Néanmoins, ce côté revendicatif est tempéré, fragile,

car humain : Renn a visiblement évolué vers une nouvelle perception de la réalité. S'il met en scène sa propre mort, c'est sur ordre de Nikki, lui apparaissant dans un bateau rouillé, son dernier refuge. Quant à Smith, il avoue au père de son élève qu'il ne possède pas de carte d'électeur, avant d'assister à un meeting politique où la foule devient un rassemblement angoissant pour cet être englobant toute l'histoire du XXème siècle (du nazisme à la menace nucléaire). Les régressions infantiles que connaissent Brundle (il parodie devant la caméra de Veronica une émission éducative) et les jumeaux Mantle (se nourrissant de sucreries et de gâteaux avant leurs trépas) participent également de cette tentative d'échapper au monde moderne tout en répétant et amplifiant sa violence (les accès de colère de Brundle, l'intervention catastrophique de Bev sur une patiente). La contamination du physique par la vidéo, les accidents ou la drogue conduit au développement d'une nouvelle conscience. Un regard personnel que la société ne peut permettre de laisser vivre : le fou, le paria ou le malade en est exclu puis détruit. Ainsi, on trouve un savoureux paradoxe dans la présence persistante dans ces intrigues, des médias de masse. Renn demande dès le début un programme osé et novateur («J'ai besoin de violence»), Smith est exposé comme bête de foire par les journalistes («Vous voudriez savoir pourquoi votre soeur est morte ?» lance-t-il à son interviewer), Brundle séduit Veronica en lui offrant l'exclusivité de sa création et Bev voit ses outils plagiés par un artiste contemporain, tandis qu'Elliot se sert de leur gémellité pour préserver leur clinique.

Conscient de l'incompatibilité totale art / commerce, Cronenberg termine sa parenthèse hollywoodienne par deux pirouettes. Son apparition en obstétricien dans **La Mouche**, tout d'abord, demeure un instant privilégié où entrent en collision réalité et fiction. Veronica et son créateur, dans cette séquence rêvée, accèdent à cette *nouvelle chair* et à l'immortalité sur pellicule de leur *bébé*. Enfin **Faux-Semblants** achève de brouiller les pistes du rapport haine / amour qu'entretient l'auteur avec son *medium* : quand Elliot s'en prend à Claire dans sa loge, la moitié du visage de l'actrice est maquillée pour ressembler à une femme battue. Profession de foi de sa métamorphose : Cronenberg a su faire jaillir une vérité propre sous les appareils les plus commerciaux.

Yann GRAF