

« Salut! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne *Crash* »

Réal La Rochelle

Number 91, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23654ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1998). « Salut! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne *Crash* ». *24 images*, (91), 26–27.

«SALUT! JE M'APPELLE DAVID CRONENBERG ET JE VISIONNE CRASH»

PAR RÉAL LA ROCHELLE

L'éditior de films en vidéo-disque (demain en DVD?) réserve parfois des surprises étonnantes. Ainsi en est-il d'une récente livraison de la courageuse firme américaine Criterion, défenseur avec esprit de suite de grands classiques du cinéma international et de modernes indépendants, qui vient de publier le très controversé *Crash* de Cronenberg. Non seulement Criterion offre-t-elle ainsi un remarquable transfert de ce film — à la fois éblouissant et troublant —, mais l'éditeur propose en prime, sur toute la longueur du long métrage, un commentaire du réalisateur, un des plus beaux du genre.

David Cronenberg y égrène des anecdotes, certes, mais son commentaire se développe parfois en essai autoréflexif, en journal lyrique, en réponses approfondies durant une sorte de conférence de presse rêvée, en bilan critique d'une de ses œuvres les plus audacieuses et les plus maîtrisées. Cette voix *over* de Cronenberg sur *Crash*, on a l'impression qu'elle fait maintenant partie intégrante du film.

Crash n'est pas de la science-fiction

Pour rappel, *Crash* est basé sur le roman de James Graham Ballard, et offre le portrait prémonitoire d'un microcosme social futurible. Un jeune couple, en panne de communication émotive et de relations sexuelles satisfaisantes, découvre un jour un groupe de gens s'adonnant aux singuliers rituels d'une sexualité étroitement liée aux accidents de voitures. Le héros du film, James, entre dans cet univers

après une violente collision en auto. À l'hôpital, il fait la connaissance d'un étrange médecin et d'une handicapée qui vont le conduire dans leur curieux univers de sexe et de fracas mécanique, où s'inscrivent de surréalistes spectacles de «living theatre», des reproductions d'accidents d'autos célèbres, historiques et fabuleux, celui de James Dean en particulier (un exemple inventé par Cronenberg pour sa force d'évocation de la mythologie cinématographique). En bout de course, James comprendra que, pour recouvrer l'amour de sa femme, celle-ci devra à son tour subir un accident d'auto; alors le couple pourra enfin se réunir, sexuellement et spirituellement, dans un accouplement ultime de joie et de douleur, d'orgasme et de mort.

Sur cette trame inhabituelle et dérangeante (tant pour les personnages que pour les spectateurs), Cronenberg a organisé un scénario et une mise en scène qui, malgré leur achèvement, ont provoqué scandales et remous à la sortie du film. D'abord à Cannes en 1996, puis de façon radicale et violente, surtout en Angleterre et aux États-Unis. Dans ce contexte, l'édition en vidéodisque par le distributeur indépendant Criterion fait figure de résistance à la censure, presque de manifeste pour un cinéma libre.

Surtout que l'écriture de Cronenberg offre dans *Crash* tous les paramètres d'un dépouillement, d'une retenue rarement atteints dans sa longue filmographie. La tonalité générale de ce film est glacée, de couleurs froides, de distanciation volontariste, une sorte d'épuration «classique» aux antipodes

de l'esthétique bigarrée et kitsch qu'un tel sujet aurait pu inspirer à un cinéaste moins réservé, moins «puritain». Alors d'où viennent l'étrangeté et le malaise? Comme l'explique le cinéaste (de sa voix de baryton calme et posée, s'exprimant lentement comme dans une chaleureuse confiance radiophonique), ce propos n'a rien à voir avec les paramètres habituels de la science-fiction, mais tire son bizarre et futuriste caractère de la psychologie inhabituelle des personnages, qui sont totalement déconnectés, débranchés de toute référence à la normalité. D'ailleurs, souligne Cronenberg, ce sujet révèle bien que la normalité n'est qu'une question de volonté humaine, un effort de volonté. Et puis, le film en soi n'est pas violent, il se réfère plutôt au concept de violence qui habite les personnages.

Pourquoi j'ai fait ce film?

«Hi! I'm David Cronenberg and I am watching *Crash*». Le commentaire de visionnement commence dès les premiers titres du générique, dont l'auteur souligne l'allure métallique bleutée et glauque, sorte de bizarre réalité virtuelle qui va courir tout au long du film. À plusieurs reprises, le cinéaste fait des remarques similaires pour montrer du doigt divers aspects techniques et esthétiques de l'organisation de ses plans. Ainsi en est-il du tout premier du film, des petits avions rutilants dans un immense hangar, appareils dont Cronenberg veut souligner l'aspect sexué au moyen d'un travelling complexe et lent enregis-

trant ces objets comme dans un ballet. Il souligne aussi ce qui n'est pas toujours visible au premier visionnement, certaines empreintes sur la chair, traces de la mécanique sur le corps humain, élément récurrent et structurant dans le film. Il signale quelques raccords entre des plans en décors naturels et des inserts tournés en studio, ou encore l'heureux métissage entre l'utilisation de la lumière ambiante et l'éclairage produit par les électriciens du film. Il se dit très content de deux gros plans consécutifs: le premier montre les mains de trois personnages sur des cuisses et des sexes, le second la main du héros agrippée au pare-brise d'une voiture. «J'aime plus que toute autre la suite de ces deux plans», murmure Cronenberg. Il fait remarquer enfin la musicalisation de certains bruitages (comme dans la séquence du lave-auto), ou encore le caractère ingénieux de la musique d'Howard Shore, faite cette fois-ci non plus au moyen d'un grand orchestre, mais dans un petit studio.

Musique de guérilla, pourrait-on dire, suivant en cela l'expression de Cronenberg pour son tournage de *Crash*. Il a voulu mettre en scène en décors naturels (plutôt que dans les grands studios de ses quatre ou cinq derniers films). Ces décors, il les a voulus entièrement à Toronto, pour éviter que son film ait l'air de se dérouler dans une mégapole comme New York. À Toronto, Cronenberg se dit content d'avoir trouvé ce balcon de l'appartement du couple, surmontant en plongée un croisement d'autoroutes qui fait un bruit aussi insupportable que celui d'une *pin-ball machine*. Il



Deborah Unger et James Spader. Le sujet de *Crash* révèle bien que la normalité n'est qu'une question de volonté humaine, un effort de volonté.

est satisfait aussi d'avoir déniché un garage souterrain percé d'une fenêtre avec vue sur un trafic d'autoroute, décor à la fois sombre et lumineux du va-et-vient automobile. Ailleurs, c'est avec bonheur que Cronenberg souligne un plan fixe magnifique: dans une cour d'édifice à bureaux (ceux-là mêmes de sa production, précise-t-il), une énorme grue de cinéma, que le réalisateur a tenu à garder comme un autre symbole du machinisme contemporain.

Au tout début du film, pour désigner le caractère sexué des «mécaniques célestes», Cronenberg parle du ballet des avions. C'est un leitmotiv qu'il utilise tout au long de son commentaire, quand il réfléchit sur les séquences érotiques du film, qu'il décrit toutes comme des chorégraphies de corps. Il souligne encore qu'il a fait preuve d'une grande retenue sur ce terrain, tout autant que sur celui des accidents d'autos, même si le film a suscité de durs commentaires à propos de la violence des collisions et des rencontres sexuelles. Est-ce que deux séquences d'orgasmes, montées à la suite l'une de l'autre, ne font pas basculer le film dans la

pornographie? Non, répond Cronenberg, puisqu'elles illustrent la logique antinomique du film: dans la première, le couple a déjà subi un accident; dans la seconde, la femme frigide n'a pas encore connu d'accident. Comme le cinéaste l'a déjà souligné, ce n'est pas le film en soi qui est violent, plutôt l'idée de violence qui habite les personnages et les rapproche de la dureté du métal, de l'aluminium.

D'ailleurs, Cronenberg souligne ironiquement la grande différence du traitement de son film avec une hypothétique version hollywoodienne du même sujet. Là, les protagonistes paraîtraient d'abord comme un joli couple normal; après leurs premières difficultés érotiques, ils seraient plongés dans l'univers effrayant de la subversion, comme un grand malheur s'abattant sur leur normalité. Bien au contraire, Cronenberg non seulement traite-t-il les scènes de violence avec retenue, mais il montre dès le début que les personnages sont déjà de l'autre côté du mur, dans un espace où la technologie est devenue le prolongement du corps, invisible et inconscient, mais réel. La voiture, mais

aussi maintenant l'ordinateur. Le symbole le plus puissant de cette réalité est l'homme ordinaire qui le matin monte dans son auto, pas un Jacques Villeneuve qui conduit les bolides les plus rapides du monde. Ce qui est devenu inquiétant, hors norme, c'est la fusion de l'être humain et de la machine, un état de rétrécissement de l'espace et du temps.

Ces personnages marginaux, confesse Cronenberg, je me suis intéressé à eux parce que je m'identifie à eux. Je crois être ce type d'existentialiste, de ces navigateurs partis dans une sorte de voyage pour se réorienter eux-mêmes, en même temps que pour raffiner leur compréhension de la société, de leur être physique, physiologique, sexuel. Pour ça, il faut aimer ces personnages inquiétants. Ils n'ont pas d'histoire ni de mémoire, pas de parents, pas d'enfants. Cela donne au film son allure irréaliste, surréaliste. Pourquoi

je fais un film, pourquoi ce film *Crash*? Au moment de le faire et de le diffuser, je ne sais pas, je ne veux pas trop le savoir. Aujourd'hui, je commence à comprendre la fascination qu'a exercée sur moi le roman de Ballard. Cet auteur, présent à mes côtés à Cannes, a répondu aux journalistes que *Crash* commence là où le roman se termine. J'étais heureux de ce témoignage. Pour moi, il s'agissait de trouver une correspondance filmique à l'envoûtante prose du livre.

Crash parle de sexe et de mort, d'amour et de mort. C'est une romance existentialiste sur la seule force créatrice dans l'univers, celle de nous-mêmes par nous-mêmes. Les personnages ont perdu cette valeur, réputée immuable. Au moyen de l'«épiphanie» des accidents de voitures, ils cherchent à réinventer ces valeurs du sexe, de l'émotion, de l'amour, de la mort. ■

RÉFÉRENCE

Crash (Canada, 1996). Couleur, stéréo, 100 min., écran large. Criterion, 1997. Commentaire de David Cronenberg sur la bande audio numérique. Notes de J. Hoberman.