

Le Canada selon David Cronenberg

Johanne Larue

Number 167, November–December 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50005ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larue, J. (1993). Review of [Le Canada selon David Cronenberg]. *Séquences*, (167), 53–56.

de véritables aristocrates à l'européenne. [...] Les Archer et les Mingott sont ce que les Européens qualifient de grande bourgeoisie. Voilà d'où provient leur obsession des fourchettes et des cuillères, et voilà aussi pourquoi ils détestent autant le divorce que l'adultère; car il n'y a que les convenances qui les séparent encore des nouveaux riches.»

Au sujet de l'importance que prennent les fleurs dans le récit et le décor, Denby écrit ceci: «Dans ce monde où tant de choses font obstacle à l'expression libre des émotions [...], les fleurs deviennent essentielles. On les offre, on les porte, on vit avec elles constamment. Elles expriment une forme de sensualité acceptable.»

Ailleurs, dans sa très longue et très élogieuse critique, Denby rend hommage à la sensibilité du cinéaste: «Les scènes de renonciation entre Day-Lewis et Pfeiffer possèdent une tension, une délicatesse et une émotion frémissante uniques dans le cinéma américain des dernières années. Scorsese lui-même n'a jamais filmé avec autant de sensibilité à fleur de peau, et la musique d'Elmer Bernstein, avec sa mélancolie brahmienne, ajoute à ce climat de chagrin.»

Plus ambivalente, Georgia Brown écrit dans le *Village Voice*: «Le film est somptueux, posé, méticuleux, contrôlé, rigoureux et énigmatique. [...] Les deux fois que je l'ai vu, il m'a complètement déboussolée, sans que je sache vraiment pourquoi. [...] C'est un film tellement étrange, beau et difficile, qu'il en devient presque irréel. Je me demande même si j'ai bien vu ce que je crois avoir vu ou si j'ai simplement tout imaginé.»

Beaucoup moins perplexe, Peter Travers écrit dans le *Rolling Stones* que «Scorsese nous entraîne sur des vagues étourdissantes d'érotisme et de romance». Voilà qui paraît un peu trop exalté. Plus sérieusement, Travers ajoute: «Sept décennies après son écriture, cette histoire nous touche sans que la nostalgie y soit pour quelque chose. Scorsese a réalisé le film le

plus extraordinairement senti de toute sa carrière sur l'impossibilité de croire que l'amour peut tout vaincre.»

Dans le *Newsweek*, Jack Kroll s'attarde un moment sur la scène du dîner d'adieux à la comtesse Olenska, soit ce passage où le héros s'aperçoit qu'il a été manipulé secrètement par toute la famille. Kroll conclut avec cette réflexion: «Comparé à ce repas d'adieux, les carnages de **Goodfellas** paraissent bien superficiels. Dans **The Age of Innocence**, on ne verse pas du sang, on renverse des âmes!» Ce qui rejoint d'ailleurs une opinion du cinéaste lui-même qui a déclaré lors d'une entrevue que **The Age of Innocence** était sans doute son film le plus violent.

La tension raffinée que dégage le film n'a pas échappé non plus à la critique française. Dans *Studio*, Jean-Pierre Lavoignat décrit ainsi ses sentiments face au film: «Scorsese a su nous faire partager les déchirements intimes voire secrets de ces amants malheureux. Dès qu'on est entre eux deux, dans cet environnement surchargé jusqu'à en être étouffant, dans cet échange de sentiments qui n'ose pas dire son nom, on croit entendre leur coeur battre — et c'est tout juste si le nôtre ne fait pas plus de bruit que le leur, tellement on ne sait si l'on doit espérer ou craindre qu'il s'approche d'elle, que sa main touche son bras, que ses lèvres se posent sur son cou!»

Je laisse le mot de la fin au critique Jacques Morice des *Cahiers du cinéma*: «**Le Temps de l'innocence** n'a pas d'âge, il semble s'inscrire hors de l'époque cinématographique actuelle. Oeuvre subtile, d'une violence rentrée, le film risque de décevoir les amateurs de Scorsese, même si l'on peut y retrouver certaines de ses obsessions. Il s'agit moins pour le cinéaste de radicaliser son système que d'y ajouter une dimension supplémentaire, celle du chagrin.» On ne saurait mieux dire.

Martin Girard

VOIR DAVID

LE CANADA SELON DAVID CRONENBERG

Nul n'est prophète dans son pays. Ce vieil adage s'appliquait bien à David Cronenberg avant que **Dead Ringers**, et ses films plus récents, ne remportent un tel succès auprès de la critique canadienne. On a longtemps boudé son cinéma à cause de la violence trop graphique de ses films d'horreur, la crudité de leur facture et l'outrance de leurs intrigues. Étrangement, outre la qualité de leurs productions, **Dead Ringers** et **Naked Lunch** ne sont pas tellement différents des films précédents de leur auteur, mais la critique les a récupérés, en leur trouvant des qualités de «dramas psychologiques». Du coup, Cronenberg est devenu un cinéaste sérieux et digne de notre attention. Or, il y a longtemps que la critique européenne, et celle spécialisée dans le cinéma fantastique, étudie son corpus avec intérêt.

De tous les réalisateurs canadiens anglais à oeuvrer dans le

David Cronenberg



cinéma de fiction, nul n'a réussi comme Cronenberg à saisir l'âme et les tourments de ses contemporains, nos «voisins» WASP. Il y a, dans tous ses films d'horreur une exploitation fort imaginative et très critique de l'identité canadienne. Le cinéma fantastique a toujours été propice à l'élaboration de traités métaphoriques sur la répression de nos pulsions et de nos peurs les plus secrètes. Si **Naked Lunch** et **M. Butterfly**, un film fantastique à sa façon, s'intéressent surtout à la facette

sexuelle de cette problématique, les films antérieurs du cinéaste ont souvent osé lui faire prendre des couleurs socio-politiques.

Ainsi, dans son film **Rabid**, qu'il a réalisé au Québec en 1976,



Cronenberg trace l'évolution d'une épidémie de rage décimant la population montréalaise. Vers la fin du film, la situation est si catastrophique que les autorités instaurent la loi martiale pour contrôler le fléau. On voit avec quel humour le cinéaste évoque les événements d'octobre 1970 ! Cronenberg n'est pas toujours aussi direct dans ses allusions aux problèmes de la société canadienne, mais il est étonnant de remarquer à quel point ses films ont à coeur la critique du pays. Dans le cas de **Rabid**, il ne faudrait pas conclure que le film se moque des Québécois, sous prétexte que Cronenberg semble leur donner le mauvais rôle. En fait, sous bien des rapports, les «enragés» de son film sont plutôt héroïques. Dans une des scènes, on voit des travailleurs de la construction, atteints du virus et écumant à la bouche, attaquer la limousine d'un politicien véreux avec un marteau-pilon. C'est ridicule, mais en même temps très cathartique. Le spectateur ne se pose pas de questions, il se rallie derrière les enragés et souhaite leur victoire. Il en va de même dans **Scanners** (1979) lorsqu'un des

télépathes se rebelle contre le système qui l'exploite, ou dans **Shivers** (1975), lorsque les zombies (homosexuel/les, Noirs, vieillards et autres marginaux) menacent de transformer l'étoffe tout entière de

la société canadienne. Il n'est pas rare que le monstre soit le personnage le plus sympathique d'un film d'horreur. Pensez à Boris Karloff dans **Frankenstein** (1931) ou à Sissy Spacek dans **Carrie** (1976). Selon la théorie marxiste du cinéma fantastique, un film a plus de chance d'être progressiste s'il fait de la «bête» un brave représentant d'une classe opprimée par la société, que s'il glorifie les tenants de l'ordre établi. Au pays de l'horreur, les «bons» sont donc souvent les «méchants», dans les deux sens du terme.

Ce genre de lecture peut rebuter, surtout si l'on a pris



Shivers

l'habitude d'associer le cinéma de genre au divertissement pur et simple. Et il est vrai que traditionnellement les cinéastes canadiens ont emprunté la voie du documentaire ou du drame réaliste lorsqu'ils ont voulu livrer un message à caractère social. Le cinéma qu'a choisi Cronenberg est donc inusité, voire unique dans notre industrie. Bien qu'il s'intéresse au fantastique, d'abord et avant tout, parce que l'horreur le fascine, ses films proposent quand même un discours social très complexe. Le documentaire ou le docudrame aurait permis à Cronenberg d'être plus littéral, mais de toute évidence, ce n'est pas ce qu'il veut. Les réalisateurs qui, comme lui, préfèrent oeuvrer dans les genres sont à la recherche d'une écriture à contraintes, une écriture ludique, qui utilise un langage codé pour communiquer une idée souvent allégorique. Pourquoi se compliquer ainsi la vie ? Réponse: il y a des langages qui expriment mieux que d'autres certaines réalités. Ainsi, le documentaire vise la clarté et ne favorise pas les doubles sens, les ironies et les fantaisies paraboliques. Mais le monde invisible qui intéresse Cronenberg, celui de l'inconscient individuel et collectif, se conçoit plus facilement en employant un langage qui fait appel à l'imaginaire et à la poésie, aussi sordide soit-elle. C'est ainsi que Cronenberg doit s'éloigner du réalisme pour mieux nous présenter la réalité du Canada (anglais).

Le public américain s'en est rendu compte bien avant nous. Un

L A

Russ Meyer est un bien étrange cinéaste. Son principal trait stylistique consiste à regrouper dans chacun de ses films le plus grand nombre de starlettes affichant les plus imposantes poitrines imaginable. Ancien photographe de la revue *Playboy*, il s'imposa dès 1959 comme «The King of the Nudies» avec **The Immortal Mr. Tears**, le premier film pornographique dit «soft porn» à avoir rapporté plus d'un million de dollars. Réalisés pour la plupart dans les années 60 et 70, ses films se moquent royalement des conventions hollywoodiennes que Meyer déjoue constamment en tournant en dérision les histoires amoureuses artificielles de l'époque.

Beyond the Valley of the Dolls, réalisé en 1970, se révèle aussi bizarre, insolite, et kitsch que les autres. Il est un digne représentant de l'ère psychédélique de la fin des sixties, avec ses mini-jupes, ses couleurs bariolées et sa musique de rock'n'roll primaire rappelant celle de **The Monkees**. Pastichant allégrement le film **Valley of the Dolls**, adapté d'un roman touffu de Jacqueline Susann, l'intérêt de **Beyond...** réside dans le traitement

BEYOND

critique des États-Unis a déjà affirmé que les films de Cronenberg troublaient les spectateurs de son pays parce qu'ils ne pouvaient pas y reconnaître l'Amérique du Nord qui leur est familière. Pourtant les films de Cronenberg se déroulent presque toujours dans de grandes villes cosmopolites. Mais voilà, à l'encontre des autres cinéastes canadiens qui tourment des thrillers ou des films d'horreur au pays, Cronenberg ne fait aucun effort pour travestir, par exemple, le paysage urbain de Toronto, où il tourne fréquemment, en une pâle copie de celui de New York. En fait, il semble si obsédé par ce qui constitue l'environnement du

I C H E L A S E R

fort original de l'intrigue, illustrée à l'aide d'une réalisation très inventive, qui cherche constamment à surprendre et à choquer par l'accumulation d'angles insolites, de sauts de l'axe déconcertants, de faux raccords provocants et audacieux, sans oublier la présence soudaine et improbable de femmes

nues balançant leur buste dans l'objectif de la caméra! Russ Meyer tient absolument à garder notre attention. Et tous les moyens sont bons. Il est particulièrement innovateur dans les passages qui seraient dans tout autre film plutôt ennuyeux : les longues scènes d'exposition, les grandes conver-

sations en champs/contrechamps, les scènes d'amour interminables. Et si le style ne suffit pas à soutenir l'intérêt, il nous balance un numéro musical tellement bonbon que l'on ne peut s'empêcher de savourer. L'ambiance ainsi créée ne manque pas de rappeler les films de John Waters, comme **Hairspray** ou **Cry Baby**. Et comme chez Waters, les comédiens du film de Meyer exagèrent effrontément et cabotinent sans aucune forme de pudeur.

En fait, Meyer aborde le drame avec désinvolture et ironie, mais il approche la comédie avec sérieux et énergie. Ce qui donne un film joyeusement déséquilibré et d'une rafraîchissante marginalité, que le transfert sur vidéodisque nous permet d'apprécier dans toute la splendeur du format cinémascope original. Les couleurs sont outrageusement saturées et le son se révèle d'une surprenante qualité. Il s'agit donc d'une curiosité qui vous plongera dans l'univers vraiment «out of this world» du cinéma selon Russ Meyer.

André Caron

Beyond the Valley of the Dolls projeté dans un drive-in



THE VALLEY OF THE DOLLS

WASP canadien que même Montréal prend des allures torontoises lorsqu'il vient tourner ici. Dans **Shivers**, toute l'action se déroule dans un immeuble de l'île des Soeurs qui rappelle énormément *Harbourfront*, un complexe résidentiel construit sur les rives du lac Ontario. **Rabid** exploite plus ouvertement Montréal, mais Cronenberg a pris soin de choisir des lieux neutres qui ne montrent en rien la face distinctive de la ville. Toutes les affiches gouvernementales, créées pour le film, sont en anglais seulement. Très peu de personnages sont francophones. On ne voit jamais la rue Saint-

Denis ou le Mont-Royal. Bref, il dépouille Montréal de son côté chaleureux et typiquement québécois. Il ne reste plus à l'écran que la caricature d'un monde sans véritable culture. Une ville ennuyeuse mais bien ordonnée, qui se croit à l'abri du mal, alors que c'est justement son caractère répressif qui l'engendre. Les cinéastes américains imaginent souvent des monstres qui viennent d'ailleurs. Cronenberg, lui, les fait incuber dans des villes qui ressemblent toutes à Toronto. Un cinéaste québécois ne s'y prendrait pas autrement pour se moquer du Canada anglais.

Outre son exploitation de la grisaille torontoise, qui lui sert d'écran paranoïaque, Cronenberg utilise aussi l'architecture contemporaine pour commenter la nature des personnages qu'il met en scène. On pourrait presque parler d'expressionnisme naturaliste. Presque invariablement, l'élément horrifique dans chacun de ses films est issu d'un laboratoire ou d'un édifice moderne. Il se propage ensuite dans des lieux aliénants et froids, conçus expressément pour donner l'illusion d'une asepsie à toute épreuve. Dans **Rabid**, on assiste à une scène de zombies dans le métro. L'ironie veut que les

passagers succombent aux attaques d'une enragée parce qu'ils ne se sont pas méfiés de son teint vert, l'attribuant sans doute à l'éclairage horrible des néons ou au stress urbain. Dans **Stereo** (1969) et **Crimes of the Future** (1970), l'action se déroule à huis clos, dans des édifices gris et monolithiques, où les fenêtres donnent sur des cours de béton: l'architecture typique des édifices subventionnés par l'État (écoles, prisons, bureaux de fonctionnaires) et construits dans les années 70. Ce n'est pas une coïncidence si Cronenberg fait de ces lieux le foyer d'expériences scientifiques qui tournent au drame, expériences qui impliquent des jeunes gens et même une enfant. Dans **The Brood** (1979), une des scènes les plus violentes se déroule dans une classe de maternelle au décor propre et moderne.

Et que dire des horreurs perpétrées à l'hôpital high-tech de **Dead Ringers** (1988) et dans l'appartement au chic glacial des frères Mantle? À première vue, il n'y a rien de typiquement canadien dans cette illustration critique de notre environnement et des effets néfastes de la science et de la technologie moderne. Des films américains ont traité des mêmes sujets. Cependant, chez nos voisins du sud, le constat de l'échec de la société moderne est moins systématique. Cela va à l'encontre de ce qui constitue le rêve américain. Malgré les pluies acides et la menace nucléaire, l'image d'un gratte-ciel demeure, pour eux, un synonyme de réussite et de prospérité. Dans le cinéma de Cronenberg, les gratte-ciel et les tours d'appartements sont des columbariums et les citadins normaux des morts vivants. Ce n'est qu'après avoir été contaminés que ceux-ci acquièrent une personnalité plus dynamique et transforment la morosité de leur décor. **Shivers** en est le meilleur exemple. Un à un, les locataires d'un édifice moderne voient leur agressivité et leur énergie sexuelle augmenter lorsqu'ils sont infectés par des parasites qui se répandent

de l'intérieur par la tuyauterie. Tout comme Antonioni dans les années 60, Cronenberg fait de l'architecture un support pour extérioriser, puis subvertir, la vacuité et l'aliénation de ses personnages. En particulier celles de ses protagonistes masculins.

On trouve souvent, dans les films du cinéaste, le tandem rival du savant fou et du jeune héros romantique. Le premier est un être exceptionnel. L'autre représente «l'homme ordinaire confronté à des événements extraordinaires», en l'occurrence le résultat horrifique des expériences du savant. En cela, Cronenberg fait suite à une longue tradition de la littérature et du cinéma fantastiques, bien qu'il corse parfois la recette en faisant des deux personnages, des frères de sang (*Scanners*, *Dead Ringers*) ou en les fondant dans un seul homme (*Stereo*, *The Dead Zone*, *The Fly*). Mais ce qui distingue le plus les héros de Cronenberg de leurs modèles, c'est l'absence de charisme qui caractérise leur personnalité.

Fidèles aux clichés qui composent le profil du WASP canadien, les jeunes protagonistes du cinéaste sont impassibles et ne possèdent aucun trait de caractère qui pourrait les faire paraître marginaux. Ils sont propres et corrects. Ils luttent pour le statu quo mais sans commettre d'excès et sans montrer de passion. Le *middle-man* typique, celui des compromis; l'homme sans visage. Ce n'est pas un hasard si les jeunes acteurs utilisés par Cronenberg jouent souvent avec autant de vigueur qu'un bout de bois, notamment Frank Moore dans *Rabid*, Paul Hampton dans *Shivers* et Art Hindle dans *The Brood*. Ceux-ci sont complètement éclipsés par la forte présence des interprètes plus âgés qui campent les personnages de savants ou les femmes qui jouent au monstre. Ils sont tels des garçons subjugués par leur père et horrifiés par leur mère, ou encore, telle une colonie (le Canada) qui n'aurait pas encore songé à rompre avec la métropole (la Grande-Bretagne).

Ce genre de héros un peu fade est pratiquement impensable aux États-Unis. Encore une fois, cela ne cadrerait pas du tout avec le rêve américain et sa conception idéaliste du *self-made man*. Par opposition, les personnages de savants dans les films d'horreur ou

dans *The Dead Zone*, Jeff Goldblum dans *The Fly* et James Woods dans *Videodrome*. Du même coup, c'est un peu comme si le réalisateur importait avec eux l'aura victorieuse de l'Américain typique. Ce qui n'empêche pas

Mantle, interprétés tous deux par un acteur britannique (Jeremy Irons), s'amourachent d'une Québécoise (Geneviève Bujold) qui finit par les laisser tomber, quand elle en a marre de se faire victimiser par eux. On ne saurait trouver un couple plus symbolique et plus représentatif de la situation canadienne actuelle !

Après deux projets de films à saveur internationale (*Naked Lunch* et *M. Butterfly*), il faut espérer que Cronenberg revienne un jour à des projets plus typiquement canadiens. Sans lui, le Canada anglais ne comptera plus qu'Atom Egoyan pour lui renvoyer une image lucide de lui-même.

Johanne Larue



Stereo

«...comme Antonioni dans les années 60, Cronenberg fait de l'architecture un support pour extérioriser, puis subvertir, la vacuité et l'aliénation de ses personnages.»



Scanners

de science-fiction américains sont souvent interprétés par des acteurs européens qui symbolisent le passéisme du Vieux Monde ou la décadence de sociétés qui ont échoué, en particulier l'Allemagne nazie. Il est alors amusant de remarquer qu'à chaque fois que Cronenberg fait de ses jeunes héros des personnages plus dynamiques, il offre le rôle à un interprète américain: Christopher Walken

qu'à chaque fois l'issue demeure la même: le héros perd ou meurt.

Il semble donc que, de film en film, Cronenberg trace le constat d'un échec, celui de la société canadienne anglaise. D'ailleurs faut-il rappeler que c'est à dessein que le cinéaste a transposé l'histoire véridique de *Dead Ringers* à Toronto, alors que le drame s'était produit à New York ? Ce n'est pas non plus un hasard si les frères

FICHE TECHNIQUE

N.-B. — Sans doute parce qu'elles sont passées entre les mains de la censure ontarienne, les copies originales de certains films de Cronenberg ne comptent pas autant de scènes d'horreur que les copies doublées en français. Pour voir l'intégrale de l'oeuvre, il faut donc parfois se référer aux versions françaises.

Shivers (The Parasite Murders) (1975)
VHS Astral Video P104-1
Frissons
VHS Cinépix inc. vidéo

Rabid (1976)
VHS CIC Video
Rage
VHS Cinépix inc. vidéo

The Brood (1979)
VHS Malofilm video 91036 Hifi
La Clinique de la terreur
VHS Mutuel Vidéo Inc.

Scanners (1980)
VHS Malofilm video 91028 Hifi-stéréo

Videodrome (1982)
VHS mca videocassette Dolby

The Dead Zone (1983)
VHS Paramount 1646 Dolby stéréo

The Fly (1986)
VHS CBS Fox 1503 Hifi Stéréo

Dead Ringers (1988)
VHS Media Home video M012168 Hifi-stéréo

Naked Lunch (1991)
VHS Alliance Releasing Home Video Hifi-Stéréo