

David Cronenberg
L'emprise des sens

Élie Castiel

Number 200, January–February 1999

Numéro 200

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49122ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Castiel, É. (1999). David Cronenberg : l'emprise des sens. *Séquences*, (200), 29–30.

leurs personnages n'est pas un produit de l'air du temps. En 1994, la Deuxième Guerre mondiale n'est pas en vedette dans notre cinéma. C'est pourtant pendant cette période que se déroule *La Vie d'un héros* qui nous remet en mémoire un Québec fermé au monde. Un Québec qui se recroqueville à l'intérieur de son huitre fermée à double tour. Par la même occasion, un Québec qui se découvre une fascination pour tout *survenant* d'où qu'il vienne. Des acteurs bien dirigés font de *La Vie d'un héros* un film attachant. Cependant, Micheline Lanctôt perd le spectateur en cours de route à cause d'une facture éclatée qui confond les idées.

Le thème de prédilection de Micheline Lanctôt semble être celui de la solitude en quête de tendresse. Les petits budgets stimulent son imagination et sa débrouillardise. Décidément, notre Lanctôt n'a pas fini de nous étonner.

Janick Beaulieu

David Cronenberg

L'emprise des sens

À l'exception de *Fast Company* (1979), fiction consacrée à l'univers des courses automobiles et qui s'écarte du style habituel de ses autres films, tous les longs métrages de David Cronenberg s'appuient sur un même thème: l'obsession et l'attrait irrésistible pour les anfractuosités de l'animal humain. À partir de cette fascination aussi inquiétante que stimulante se dessinent des désirs, des forces incontrôlables et parfois même incontrôlées qui, enfouies dans l'inconscient par les codes et les valeurs soulevés par le corps social, ne demandent qu'à voir le jour sous des formes pour le moins inhabituelles et par moments foudroyantes: pouvoirs paranormaux, déformations corporelles, intrusions parasitaires, autant de malformations physiques et mentales qui transforment l'individu en monstre destructeur et indomptable.

Déjà, dans *Parasite Murders* (1975), malgré une mise en scène approximative et discutable, Cronenberg incruste les thèmes de la sexualité et de la violence. S'appuyant fortement autour du procédé narratif de la dénégation (plus connu des cinéphiles sous le terme anglais de *suspension of disbelief*), il suggère un nouveau cinéma d'horreur où des éléments du fantastique et de la science-fiction assemblent le film de représentations angoissantes.

Avec *Rabid* (1976), le cinéaste continue dans la même veine, mais ici, Cronenberg insiste davantage sur la symbolique sexuelle: apparition sur le corps d'une des protagonistes d'une langue en forme de phallus, attribut pseudo-viril accordé à la femme (ici, elle devient

agressive et destructrice), symboles phalliques aux endroits les plus improbables du corps...

Si dans *Parasite Murders*, le cinéaste traitait du désir sexuel comme d'une maladie contagieuse et que dans *Rabid*, il tente d'introduire une nouvelle forme au thème du vampirisme, *The Brood* (1979) s'appuie sur des éléments associés à la psychiatrie, la génétique et l'hérédité, thèmes que l'on retrouvera plus tard dans *Dead Ringers* (1988). Dans les deux cas, Cronenberg privilégie l'horreur psychologique, donnant lieu à des huis clos des plus insoutenables.

Novateur dans le domaine du cinéma fantastique contemporain, le réalisateur reprend toujours ces thèmes tout en apportant de nouveaux à chaque nouvelle production. C'est le cas dans *Scanners* (1980) où, pour la première fois, l'auteur parle avec beaucoup plus d'emphase de mutation et de pouvoir télépathique, qui deviennent des objets même du film. Il poursuit cette démarche avec *Videodrome*



The Naked Lunch

(1982), une des plus brillantes dénonciations du pouvoir de la télévision dans notre quotidien, ainsi qu'une réflexion sur le pouvoir des images.

Adaptation d'une nouvelle de Stephen King, *Dead Zone* (1983) utilise les codes visuels du cinéma fantastique pour accéder à une condamnation du fascisme ordinaire et à une illustration de la hantise de l'anéantissement nucléaire.

Les dangers de la mutation et des épidémies, autant physiques que morales, sont incontestablement mis en évidence dans *The Fly* (1986) et, avec encore plus d'emphase, dans *The Naked Lunch* (1991) alors que l'inadaptable roman de William Burroughs sert de toile de fond à Cronenberg pour plonger les spectateurs au cœur de ses plus profondes obsessions, notamment pour la chair et les débordements incontrôlables.

Le cinéaste continue sa réflexion sur la métamorphose dans *M. Butterfly* (1993), film mysogine qui, par le biais d'un récit à la limite du vraisemblable (comment expliquer que le personnage de René

Gallimard ne se soit pas rendu compte que Song Liling est en réalité un homme?), se veut une méditation sur la différence, et plus particulièrement sur les apparences.

Recyclant les obsessions qui ont marqué la plupart de ses films précédents, David Cronenberg construit avec *Crash* (1996), son film peut-être le plus ascétique. Œuvre spirituelle dans le sens où le cinéaste, par les interrogations qu'il nous lance constamment en pleine face, notamment en ce qui a trait au devenir de notre sexualité en cette fin de siècle, illustre un tableau lugubre où les angoisses et les questionnements existentiels ne sont que le reflet d'une société hypermécanisée.

Élie Castiel

André Forcier

et l'Amérique



Je me suis souvent demandé quel attachement mystérieux me liait à son œuvre, son univers – à tout ce désordre plus ou moins foisonnant qui a pour nom André Forcier.

Une chose est sûre: à tous les coups, avec ses films, il ébranle l'indifférence que l'on peut réserver aux œuvres constamment incongrues, à dessein déconcertantes – toutes ces œuvrettes qui, à diverses époques de l'histoire du cinéma local, permettent aux extrémistes et aux neutralistes de se donner tacitement la main, redécouvrant une vague mais provisoire unanimité.

Forcier inspire une sorte de respect déguisé en dérision affectueuse qui n'est pas sans rappeler la personnalité même de la majorité de ses héros, hommes et femmes à la séduction naturelle et congénitale, perpétuellement disponibles et accueillants. L'œuvre, faite de méandres, de longues périodes d'attente oisive, nous fait croire en l'indulgente fragilité de son travail, en la sincérité de son auteur – et peu

importe ce que pourront en penser les maniaques de l'objectivité biographique.

Ce qui me lie à son monde, c'est peut-être cette sincérité même, celle qui fait de lui un auteur d'Amérique, un artiste de ce continent, mais aussi un admirateur des États-Unis, de ses héros mythiques et de ses aventuriers, de leur gravité romantique, de leur caractère effervescent et tumultueux.

Observer et étudier les personnages de *Kalamazoo*, du *Vent du Wyoming* ou de *La Comtesse de Baton Rouge* (déjà, ces titres!), c'est retrouver en eux une immédiateté, une vigueur qui sont le propre des héros américains de cinéma. En fait, l'Amérique de Forcier est une Amérique de bandes dessinées, qui se définit par son opposition à l'American Way of Life. C'est aussi une Amérique d'anciens hippies, de pessimistes lucides, dotés de cette joie tranquille propre aux inconscients. C'est sans doute la raison pour laquelle les saltimbanques de Forcier nous apparaissent si chaleureux. Englués dans leurs obsessions, leurs petits symboles et leurs sortilèges bon marché, ils se laissent aller à de petites déprimés (c'est à ce stade-là qu'ils se font traiter de paumés) dont ils se sortent à l'avenant, avec les modestes moyens qui sont à leur portée.

Forcier s'est lentement créé, au fil de ses films, un petit monde subtilement païen, qui n'a foi qu'en une sorte de magie née d'on ne sait où. La démarche de son cinéma est celle qu'ont l'habitude d'adopter ses personnages: la voie ordinaire et généreuse de l'artiste qui sème un peu de bonheur nostalgique de ville en ville avant de repartir vers le couchant. C'est le cowboy des westerns classiques, le justicier qui fait face à l'absence de vaillance de ceux qui l'entourent, le privé en proie à des frustrations bogartiennes, l'extraterrestre éberlué spielberguien. C'est l'homme de la Frontière, avec ses bizarreries, ses impulsions imprévisibles, ses blagues foireuses, avec un jour, la soif de la bagarre, de l'alcool et du sexe, puis le désir de faire pénitence dès le lendemain à l'aube. Le cinéma de Forcier est un véritable saloon en plein XXe siècle urbain, où l'on se tape sur la gueule en se racontant des histoires avant de se jeter allègrement sous les couvertures. La fiction avant la friction. Un cinéma de santé.

Pour Forcier, il semble que tout ait sa place et sa valeur intrinsèque dans l'univers. C'est presque une règle qui finalement donne son unité à ses constructions vaguement baroques. L'homme doit sans arrêt se dépasser, s'élever, même s'il doit recharger ses batteries cardiaques au moteur d'une petite moto, ou se laisser propulser dans le vide par la gueule d'un canon. Bien entendu, dans ces récits récurrents de bohémiens prestidigitateurs, il y a des zones éclatantes, des points d'ombre, des vertiges, et aussi des lacunes, des clichés, des bêtises – toute une formidable confusion de désirs, d'intuitions et d'intentions, une aptitude innée au bonheur, mariée toutefois à une terreur de la convention. Le discours de Forcier est direct, humble, presque familial et, ce faisant, il assume ses désordres. Les années passent et l'homme continue de mener son cirque candide et répétitif. Tant mieux pour nous: il faut avoir le courage de marcher fièrement derrière ceux qui chantent encore.

Maurice Elia