

« *La mouche* » : une esthétique de l'effet spécial.

« Nous allons au cinéma voir des choses que nous n'avons jamais vues auparavant ; nous allons au cinéma voir des choses avec lesquelles notre esprit a déjà frayed. Et nous avons tous un seuil de joie ou de douleur face à ce jeu entre familiarité et étrangeté. »¹ Du « truc » de Méliès, hérité de la prestidigitation et de la machinerie du théâtre, au « tout numérique » qui régit à présent une majeure partie de la postproduction des films, les effets spéciaux ont pris en charge, depuis les débuts du cinéma, la représentation des « choses » avec lesquelles fraye notre esprit et que nous désirons voir lorsque nous allons au cinéma. Le succès de l'effet spécial ne s'est, au fil du temps, globalement jamais démenti et de nombreux films sont pensés, depuis les années 30 et la création de « départements des trucages », avec et pour les effets spéciaux.

Souvent méprisé par les commentateurs du cinéma, l'effet spécial, au-delà d'une revendication de l'origine foraine du cinéma, est pourtant, nous le verrons, un parfait symbole du fonctionnement cinématographique. Les effets spéciaux sont également, et peut-être même surtout, ces « techniques utilisées pour assurer l'illusion visuelle et sonore des spectateurs, étendre la gamme des images et des sons au-delà de la réalité courante, créer des illusions d'action ou simuler des événements trop difficiles à filmer directement, pour des raisons de sécurité, de possibilités pratiques ou de prix de revient. »² On le voit, l'effet spécial (sur le tournage), ou visuel (en postproduction), est lié à des notions d'imaginaire mais aussi d'économie qui en font une entrée possible dans le film « *La mouche* » (« *The fly* ») que David Cronenberg réalise en 1986 et qui n'est autre qu'un remake d'un film de science-fiction à caractère horrifique réalisé par Kurt Neumann en 1958 intitulé « *La mouche noire* » (« *The fly* »).

Le remake correspond à la « reconfession par un autre cinéaste, à partir du même scénario, d'un film déjà réalisé. »³ On le devine, c'est un phénomène directement lié au caractère spécifique de la production cinématographique et qui, de fait, correspond même à une définition possible du cinéma en tant qu'art industriel mettant constamment en scène des genres, des personnages ou des situations emblématiques. À l'origine du remake il y a donc un impératif commercial : la nouvelle exploitation de succès attestés (ainsi « remake »-t-on les films à succès et non les classiques de l'histoire du cinéma par exemple). En 1958, le film de Neumann avait été un succès – deux suites lui ont d'ailleurs été données : « *Le retour de la mouche* » en 1959 et « *La malédiction de la mouche* » en 1965 – aussi la 20th Century Fox décide-t-elle d'en produire un remake commercialement justifié par l'avancée technique que le domaine des effets spéciaux a connu depuis le début des années 70 et qui matérialise la promesse d'un « plus de voir » pour le spectateur. Mais cette avancée technique est également à l'origine du désir esthétique de David Cronenberg d'assurer la réalisation du film produit par Mel Brooks via sa compagnie Brooksfilm. L'idée de pouvoir représenter à l'écran et dans la continuité un processus de métamorphose radicale du corps ne peut qu'intéresser le cinéaste canadien adepte de « l'horreur médicale ». Dès lors, « *La mouche* » de David Cronenberg – recreation entière davantage que simple « reconfession » du film d'origine – va venir s'inscrire dans la vague de remakes qu'Hollywood va donner dans les années 70-80 de quelques-uns de ses classiques de l'horreur des années 40-50. Soit le corpus suivant : « *L'invasion des profanateurs* » (1978) de Philip Kaufman, remake de « *L'invasion des profanateurs de sépultures* » (1956) de Don Siegel, « *La féline* » (1982) de Paul Schrader, remake de « *La féline* » (1941) de Jacques Tourneur, « *The thing* » (1982) de John Carpenter, remake de « *La chose d'un autre monde* » (1951) de Christian Nibby et Howard Hawks auxquels pourraient s'ajouter « *Hurllements* » et « *Le loup garou de Londres* », que Joe Dante et John Landis réalisent respectivement en 1981 et 1982 et qui se présentent comme des remakes inavoués du « *Loup-Garou* » (1941) de George Waggner, « *Le blob* » (1987) de Chuck Russel, remake officiel de « *Danger planétaire* » (1958) de Irvin S. Yeaworth Jr., ou encore « *L'aventure intérieure* » (1987) de Joe Dante, remake officieux du « *Voyage fantastique* » (1967) de Richard Fleischer.

¹ Joan Dupont, « *La marque de naissance* » in Art Press n°14 HS, Paris, 1993, p.83.

² Pierre Hermadinquer, « *Technique des effets spéciaux pour le film et la vidéo* », éditions Dujarrie, Paris, 1993, p.5.

³ Michel Serceau, « *Le remake et l'adaptation* » in Cinémaction n°53, p.7.

D'un hors-champ malmené, les films dits « à effets spéciaux » ne tireront que peu de gloire auprès de la critique alors que, pourtant, leur inscription dans l'histoire des formes et des représentations est loin d'être négligeable. Ainsi faut-il souligner que les effets spéciaux (comme plus tard – mais d'une toute autre manière – les images de synthèses) à l'instar du cinéma de Cronenberg, posent sans détour les questions conjointes du corps et de la croyance, deux questions par ailleurs fondatrices de l'histoire des formes.

A) Le problème de l'obscénité.

Qui dit « effets-spéciaux » dit monstration. Et qui dit monstration dit monstre. Immédiatement, le problème moral de l'obscénité de l'exhibition se pose pour les cinéastes et ce, bien que contrairement à l'extraordinaire « *Freaks* » (1933) de Tod Browning, les monstres de la plupart des films ne soient pas « réels » mais interprétés par des acteurs plus ou moins habilement transfigurés par le maquillage. Si la suggestion obtient généralement les faveurs de la critique et des théoriciens du cinéma, c'est parce qu'elle permet de dissocier nettement spectacle forain et spectacle cinématographique.

A l'instar de « *La mouche* », « *Elephant man* » (1980) de David Lynch, est également produit par Mel Brooks et la Brooksfilm, et c'est également un film de monstre qui met en scène John Merrick, personnage ayant vécu au 19^{ème} siècle à Londres et victime d'une malformation congénitale. Les efforts conjoints de John Hurt, acteur, et Christopher Tucker, maquilleur, vont donner naissance à l'homme-éléphant.



En dépit de l'artifice avoué et connu de tous⁴, le problème moral de l'exhibition d'un personnage humilié en raison même de cela tout au long de son existence, ne peut pas ne pas se poser pour Lynch. La première séquence qui met en scène John Merrick en atteste : le dispositif décrit par Lynch est le même que celui d'une salle de cinéma. Lumière, spectateurs, écran : rien ne manque. Pourtant Lynch ne nous montrera pas, à nous spectateurs, ce que le médecin incarné par Anthony Hopkins montre à ses pairs : Lynch utilise-là l'écran dans sa double définition – à la fois comme ce qui montre mais également en tant que ce qui cache. D'un film censé montrer l'homme-éléphant, ne nous est d'abord donnée qu'une forme primitive de lanterne magique ou plus exactement de spectacle d'ombres chinoises. Du corps et de ses organes, terrain d'élection du cinéma d'horreur, nous ne voyons que quelques représentations affichées au mur et dissociées du personnage. La dualité cacher-montrer qui fera polémique tout au long de l'histoire des effets-spéciaux est ici clairement posée.

Si « *Elephant man* » est habile, et peut-être sincère, dans sa démarche, y affleure néanmoins un brin d'hypocrisie puisque John Merrick nous sera ensuite physiquement détaillé et que le film, via ses effets de maquillage, se présentera comme la création d'un espace où contempler le monstre. Là où Browning filmait d'emblée de vrais monstres et tendait à en banaliser l'apparence au fil du film, le film de Lynch adopte quant à lui un point de vue forain en retardant l'apparition tant espérée du monstre par les spectateurs du film à effets spéciaux. Ceci étant dit, est-ce pour autant obscène ? Ce serait oublier que la plupart des films de monstres dressent inmanquablement la critique de la norme. Et ce d'autant plus dans des films qui – à l'instar de « *Freaks* » – visent à mettre en récit le flux du quotidien. « *La mouche* » appartient indubitablement à cette catégorie tant il s'agit pour Cronenberg de rendre compte au jour le jour de l'évolution d'une maladie, de faire assister le spectateur, via les effets spéciaux de maquillage de Chris Walas, à l'évanouissement progressif des caractéristiques physiques et morales d'un être humain. « Les effets spéciaux ont ici un sens esthétique très précis : non pas de dévoiler tout ce qui est caché, et par là même de gommer tout ce qui est horrible, fantastique – comme si l'horreur et le fantastique n'existaient que dans le retrait total –, mais au contraire de rendre sensible un processus continu, précisément la contamination, c'est-à-dire la durée par laquelle l'autre investit peu à peu, organe après organe, cellule après cellule, toute la vie du « même », et, par là, de figurer l'horreur, c'est-à-dire l'investissement par une force étrangère de tout mon corps et de tout mon esprit »⁵, écrit Eric Dufour. Une force étrangère horripilante ? Les regards cruels des voyeurs dans le cas de John Merrick, les cellules de mouche dans celui de Seth Brundle.

Si Lynch, dans cette séquence, différencie ostensiblement son point de vue de cinéaste de celui du médecin (le regard que nous porterons sur Merrick ne sera pas médical), Cronenberg, de son côté, embrasse le regard scientifique non départi d'ironie que son personnage porte sur lui-même. Nous y reviendrons.

B) L'embarras du ridicule.



⁴ La qualité du maquillage fait beaucoup, au moment de la sortie, pour le succès du film et les effets spéciaux en surdéterminent même l'appartenance à un genre plutôt qu'à un autre : si le film est indéniablement un mélodrame il se voit, de par son recours à des maquillages de pointe ainsi qu'à la coloration étrange que lui donne son réalisateur, qualifié de film fantastique et remporte même le grand prix du festival du film fantastique d'Avoriaz en 1980.

⁵ Eric Dufour, « Le cinéma d'horreur et ses figures », éditions des Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p.143.



Les mythiques réalisations de Jacques Tourneur pour le compte de la RKO – « *La féline* » en 1942, « *L'homme-léopard* » et « *Vaudou* » en 1943 – représentent la quintessence d'un fantastique de la suggestion. Cette réussite n'est pourtant pas le fait du seul cinéaste et le producteur Val Lewton est bien loin d'y être étranger⁶. Une séquence du film « *Les ensorcelés* » (« *The bad and the beautiful* ») que Vincente Minnelli réalise en 1952, retrace cet épisode de l'histoire d'Hollywood où deux hommes, faute de moyens techniques et plutôt que de se confronter au grotesque consistant à exhiber des figurants dans des costumes miteux d'hommes-chats, décident d'avoir systématiquement recours à l'obscurité, au hors-champ, à l'ellipse pour traiter le caractère fantastique de leurs récits. De là va naître une esthétique du manque, fortement teintée d'expressionnisme, qui aura une influence majeure sur le regard qui sera ensuite porté sur le genre.

Il est notable que la renommée des films du tandem Tourneur-Lewton atteigne son apogée dans les années 1980. Les progrès techniques des effets spéciaux sont à l'origine de toute une vague de remakes – dont celui de « *La*

⁶ Sur les neuf films fantastiques qu'il mettra en chantier pour la RKO, seuls trois seront réalisés par Tourneur. Parmi les six autres, « *La septième victime* » (1943) de Mark Robson ou encore « *La malédiction des hommes-chats* » (1944) de Robert Wise, constituent d'indéniables réussites doublées de films esthétiquement aussi forts et par ailleurs plus étranges encore que ceux de Tourneur.

féline » – que la critique va très mal accueillir (hormis celle émanant de la presse spécialisée dans les genres fantastique et horrifique).

Florilège :

"Que penser du nouveau fantastique comme banc d'essai technologique sur des scénarios cobayes, tout préparés, qui ne demandent même qu'à être resservis? De l'absence de la transformation à sa présence, n'y avait-il qu'un simple oubli? [...] Il reste à craindre après tout cela que l'interrogation fondamentale du film fantastique (que montrer et que cacher?) se démode très vite. [...] Quelle fiction alors pour le nouveau cinéma fantastique via les apports technologiques ? Justement, un peu moins de fiction et un peu plus de fantastique comme retour au show, comme exhibition totale."

Charles Tesson, "Essai sur le cinéma fantastique", Cahiers du cinéma n°331, janvier 1982, p.6-7.



"La connerie américaine s'appelle désormais "Effets spéciaux". Sa loi, la loi nouvelle, fondée sur le renversement de la censure ancienne, c'est : montrer un maximum... [...] On ne dira jamais assez le mal que les matériaux synthétiques ont fait aux films, le mal que l'électronique a fait. [...] C'est la malédiction de l'époque des effets spéciaux : le "on peut montrer" se transforme automatiquement en "on doit montrer". Et ce qu'on montre, c'est toujours la même chose : la nudité, la boucherie, les changements à vue - l'ineffable quincailleurie pour crétins."

Pascal Bonitzer, "Une certaine tendance du cinéma américain", Cahiers du cinéma n°382, avril 1986, p.38-39

"Les effets spéciaux consacrent la perte du fantastique "fait d'une manière subtile" [...]. Ce qui demeurerait hors-champ est donné à voir et constitue même l'essentiel du spectacle : ce qui restait non précisé, installé dans une pénombre propice aux interprétations diverses, fait l'objet de développements réduisant l'ambiguïté et ne laissant rien dans l'ombre..."

Jean-Louis Leutrat, "Vie des fantômes - le fantastique au cinéma", Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p.26.

On le voit, une ligne de partage très nette se dessine ici. Rarement autant de bien avait été dit et écrit du cinéma fantastique et jamais le nom de Jacques Tourneur n'avait à ce point été monté aux nues ! Mais l'éloge sert avant tout à dénigrer le cinéma d'horreur moderne, à décrier au nom d'une certaine idée du cinéma classique (pas toujours fondée par ailleurs) la production de films fantastiques mettant en avant la capacité du cinéma à montrer ce qui, auparavant, et pour des raisons essentiellement techniques et économiques ne pouvait que demeurer caché. Ainsi et dans une certaine mesure, Tourneur et quelques autres ne deviennent-ils des objets de culte que parce que la vague de remakes dont leurs films sont l'objet ne trouve pas grâce aux yeux de la critique. C'est une sorte de sacralisation à rebours à laquelle vont se livrer des commentateurs qui visent à fabriquer le symbole d'un cinéma de la subtilité et de l'élégance, là où le cinéma commercial moderne ne ferait que profaner sans vergogne et souiller de maintes éclaboussures gratuites d'hémoglobine la tombe d'un classicisme digne et majestueux encore et toujours perdu. D'une version des « *Profanateurs de sépultures* » à une autre, d'un remake à un autre, d'un corps filmique à un autre corps filmique, c'est un vieux problème esthétique qui ressurgit en fait.

C) La panne de la machine à ellipses : réactivation d'une vieille querelle.

Le primat octroyé aux cinéastes de l'invisible ravive des divergences anciennes qui n'ont cessé de diviser iconoclastes et iconophiles tout au long de l'histoire de l'art⁷. Serge Daney décrit admirablement cette densité de l'infilmé qui fascine la critique dans les films du tandem Tourneur-Lewton : « *Tourneur qui, lui, croyait aux revenants, disait qu'il ne fallait jamais rien montrer : ce qu'il faut comprendre ainsi : il faut montrer rien, faire comme si rien était. S'il existe un mot rien, il doit y avoir une chose rien.* »⁸ Cet enthousiasme atteindra donc son paroxysme lorsque Paul Schrader réalisera un remake « sacrilège » en 1982. Le cinéaste américain opère sur le film d'origine ce qui consiste à « déshabiller » le chef d'œuvre, à en « déployer la face cachée » selon Joël Magny. C'est-à-dire à souiller au bout du compte en explicitant ce qui en faisait, selon la critique, toute la force.

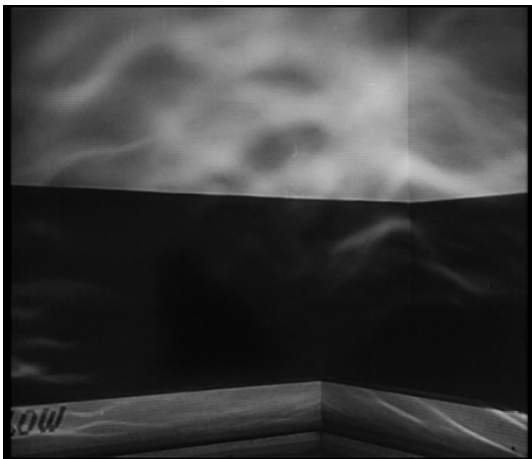
Pourtant, la ligne de partage n'est pas aussi claire que cela. D'après le film de Minnelli, si Tourneur avait le désir de montrer – première idée du duo formé avec Lewton – il ne le pouvait techniquement pas. De la contrainte pesante est née – comme bien souvent à Hollywood – une remarquable esthétique de l'invisible. A l'inverse, cela ne signifie pas que les cinéastes qui, à la suite de Tourneur, ont eu la possibilité de montrer, ont sacrifié à cette éventualité toute la spécificité du langage cinématographique et la richesse de l'espace filmique en tant qu'il est et reste une articulation du champ et du hors-champ. Ainsi, un rapide comparatif entre deux séquences de « La féline » première manière et de son remake tend à montrer que tout n'a pas disparu du savoir-faire du cinéma classique. La posture critique, comme le signale Joël Magny, relèverait dès lors d'un « *fétichisme inquiétant* »⁹. Fétichisme dont Schrader lui-même n'est pas exempt puisque le problème de son remake se situe davantage du côté de sa fidélité à l'original plutôt que dans la mise en lumière des zones d'ombre de l'original qu'il organise.



⁷ Querelle que David Cronenberg a d'ailleurs mise en scène dans « *Existenz* » en 1999 où une secte iconoclaste refuse que l'on copie le réel et lance une fatwa sur la tête de la conceptrice du jeu de rôle qui donne son titre au film

⁸ Serge Daney, « *La Rampe – Cahier critique 1970-1982* », Cahiers du cinéma, éditions Gallimard, 1996, p.185.

⁹ Joël Magny, « *La féline* », in Cinéma 286, octobre 1982.



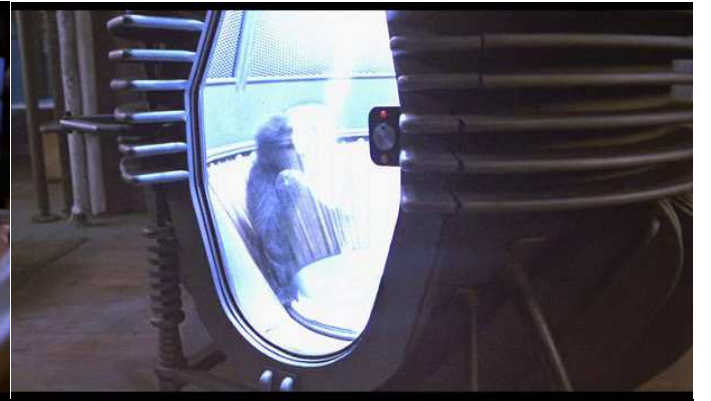


Montrer et cacher sont indissociablement liés ? Quelle que soit l'époque, le tissu filmique est fait de l'entrelacs et des déchirures conjointes que produisent les rapports étroits de ces deux possibles.

Une question réelle demeure. « *L'un des foyers de l'infilmé dans « La féline », est la zone de proximité entre la femme et l'animal, problématique centrale du film. Jamais, en effet, le spectateur ne voit Irena se transformer en panthère [...] alors que la possibilité d'une telle transformation est clairement attestée par le dialogue [...]. Il n'y a pas d'ellipse de métamorphose, mais de subtils effets d'obscurité qui occultent les possibles passages d'Irena du règne humain au règne félin, et inversement ; en 1942, quel que soit le type de la production, il ne pouvait être question d'infliger à une jeune première les désagréments d'une transformation physique par simple maquillage ou par des effets spéciaux plus sophistiqués* », écrit Jacqueline Nacache¹⁰. De ce doute, inhérent à ce qui n'a pas été vu, et qui, donc, subsiste, Schrader et les cinéastes des années 80 vont faire de la charpie...



¹⁰ Jacqueline Nacache, « *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé* », éditions l'Harmattan, Paris, 2001, p.212-213.



Si nous comparons à présent les deux séquences de test des *téléporteurs* dans « *La mouche noire* » de 1958 et dans « *La mouche* » 1986, nous ne constatons qu'une différence réelle : le résultat. Si l'on considère que le « *telepod* » est, dans l'économie du langage cinématographique, une véritable machine à ellipses qui permet à un personnage ou à un objet de passer d'un lieu à un autre sans qu'il n'y ait de déplacement visible, alors force est de constater que les « *telepods* » de la version de Cronenberg vont dysfonctionner de manière spectaculaire. Là où le chat de 1958 s'évapore littéralement dans l'atmosphère et n'est plus perceptible que par un miaulement de plus en plus lointain, le babouin de 1986 ramène matière et matérialité au cœur du plan en exp(l)osant le hors-champ ultime : l'intérieur du corps. Or c'est bien là la définition du cinéma gore qui rejoint le programme d'un film qui va accompagner jusqu'au bout et en continu un étrange et littéral processus d'expropriation d'un corps.

D) L'effet-mouche : de la métaphore à la métamorphose.

Durant les dures années qui font suite au crack boursier majeur de 1929, les monstres tiennent le haut de l'affiche : la firme Universal va adapter quelques grands classiques de la littérature d'épouvante, du « *Dracula* » de Tod Browning au « *Frankenstein* » de James Whale. Les départements des trucages se créent à cette époque-là et leur travail demeurera inégalé (cf. le travail de John P. Fulton sur « *L'homme invisible* » de James Whale en 1933) jusqu'au milieu des années 70. C'est un âge d'or des effets spéciaux qui va ainsi périlcliter à la fin des années 40 dans

des productions parodiques qui auront pour conséquence de désenclaver les effets spéciaux du seul domaine du fantastique où ils étaient confinés.

Ainsi, différents genres et différents types de productions vont se voir irrigués par les effets spéciaux. Choisissons-en deux diamétralement opposés formellement. « *Mariage royal* » (1953) de Stanley Donen et « *L'heure du loup* » (1967) d'Ingmar Bergman. Qu'est-ce qu'une comédie musicale hollywoodienne où le réalisateur de « *Chantons sous la pluie* » met en scène Fred Astaire en célibataire endurci tombant amoureux d'une jeune danseuse et un drame psychologique épuré qui voit un peintre, vivant dans une maison isolée, être saisi par de profondes angoisses juste avant le lever du soleil peuvent avoir en commun ?



Rien, sinon ce que l'on pourrait nommer superficiellement « l'effet-mouche ». Rien, sinon le recours, plus profond qu'il n'y paraît, aux effets spéciaux pour exprimer l'intériorité de leurs personnages. Ainsi, Fred Astaire n'est-il plus soumis aux mêmes règles physiques que ses contemporains et échappe-t-il à l'apesanteur sous l'effet du sentiment amoureux. Ainsi, les doutes Max Von Sydow se matérialisent-ils par la vision d'un homme parcourant comme si de rien n'était tous les murs autour de lui. Comment montrer ce qui ne peut l'être ? C'est là toute la question de la

représentation de l'intériorité au cinéma. Un même effet pour deux métaphores différentes à l'image : amour ou angoisse.

On le voit, il n'est dès lors plus question de croire ou pas à ce que nous voyons – l'aspect métaphorique de la situation apparaît comme une évidence – car le projet du film est ailleurs, dans l'expression de ce que ressent le personnage et auquel il nous est permis de nous identifier. Christian Metz évoque le trucage comme étant parfois de l'ordre de la machination avouée¹¹ – c'est même là son statut officiel (et ce sur quoi va insister le discours publicitaire pour ce qui est du cinéma commercial). Il y aurait selon Metz une duplicité du trucage : quelque chose de toujours caché (le « truc ») et en même temps quelque chose qui toujours s'affiche en tant que tel et qui permet de mettre la surprise des sens que recherche le spectateur au crédit des mille et un pouvoirs du cinéma.

En quoi, les effets de métamorphose ne toucheraient-ils pas eux aussi au domaine tant prisé de la métaphore dans le cinéma d'horreur ? Pascal Bonitzer ne prête-il pas une intense intériorité à des personnages pourtant sommaires dans la première version de la « *La féline* » en y voyant « *le plus beau film jamais tourné sur le thème de l'homosexualité féminine* » ? Est-ce la seule porosité du récit classique qui permettrait semblable analyse ?



¹¹ Cf. Christian Metz, « Trucage et cinéma » in « *Essais sur la signification du cinéma – tome 2* », éditions Klincksieck, Paris, 1973.

Dans l'excellent documentaire que lui a consacré en 1999 André S. Labarthe – « *I have to make the word be flesh* » – dans le cadre de la série « *Cinéastes de notre temps* », Cronenberg aborde son goût pour la métaphore en racontant l'anecdote d'Eisenstein tentant de produire un équivalent cinématographique littéral à la métaphore – « *Rugir comme un lion* » – en faisant se succéder, sans grande réussite tant l'effet demeure comique, le plan d'une foule qui hurle et le plan d'un lion qui rugit... Le recours à l'imagerie (et aux effets spéciaux susceptibles de la matérialiser) s'avère dès lors précieux selon le cinéaste canadien.

Suggéré ou non, le monstre du cinéma moderne d'horreur prête tout autant qu'à l'époque classique le flanc à l'analyse en se faisant métaphore d'autre chose, d'un autre état, d'une intériorité différente de ce sur quoi le cinéma ne peut usuellement que se focaliser : l'apparence extérieure.



« *La mouche* » apparaît alors comme une radicalisation de la métaphore via la création de toute une imagerie du corps et de sa monstruosité où la métamorphose tient lieu de scénario en s'étendant aux limites du film dans son ensemble. Certes, il est possible de se dire que le spectateur sait tout d'une histoire comme celle-là (d'autant qu'il s'agit d'un remake), que ce récit ne relève pas d'un mystère lié à l'infilmé mais qu'il accomplit au contraire un scénario programmatique de la métamorphose. Ce n'est pas faux. Mais l'intérêt du film à effets spéciaux ne réside pas dans le « *quoi* » mais dans le « *comment* » – tous les amateurs de « *trucs* » le savent bien. « *Vous le savez* – dit Seth à Veronica alors qu'elle vient d'assister à la téléportation de son bas – *mais vous ne pouvez pas l'accepter.* » Car savoir et voir (donc croire) sont deux choses sensiblement différentes. Les effets spéciaux prennent alors en charge

cette croyance en permettant de focaliser notre curiosité de spectateur sur la grande question du cinéma moderne qui là encore n'est plus « *quoi ?* » mais bel et bien « *comment ?* »

Dès lors, les effets spéciaux du film permettent de revisiter dès la sortie du « *telepod* »- où vont succinctement se trouver réunis un insecte, un singe et une sorte de dieu- toute une théorie de l'évolution et de véritablement incarner l'altérité considérée à différents stades d'une véritable recreation du corps et de son devenir comme jamais auparavant. La métamorphose de « *Brundlefly* » se poursuivra même en direction de l'autre absolu : la machine, lorsqu'à la toute fin de sa métamorphose, il fusionnera avec le « *telepod* » lui-même.



Déjà « *Videodrome* » (1982) plongeait le corps humain dans un univers d'images où il contractait un virus qui le faisait muter vers la machine. Le corps de Max Renn-James Wood devenait de la sorte un magnétoscope de chair et de sang. Plus tard dans « *Existenz* »(1999), le corps se fera grand ordinateur, plate-forme d'un jeu de rôle grandeur nature, c'est-à-dire lieu d'échange et de transmission d'informations, corps-machine à nouveau, établissant des connexions et susceptible par là-même de recevoir virus et maladie.

« *La mouche* » (comme tant d'autres films du cinéaste) témoigne de la recherche d'un corps pour accentuer toutes les sensations (cf. « *Crash* » et son rapport à l'automobile comme extension du corps humain) dont l'accumulation fait perdre pied – l'esprit rationalise la folie du corps en organisant, structurant le délire pulsionnel... Le corps est le dominant de l'esprit qui cherche alors sa place propre. Enfermement, aliénation et folie sont presque toujours au programme chez Cronenberg...

Résumons-nous : au-delà de leur intérêt purement technique (rarement remis en cause mais souvent méprisé), les effets spéciaux véhiculent donc également une esthétique signifiante. Le remake de « *La mouche* », projet à priori rentable pour la production, est le prétexte pour le cinéaste à une exploration des métaphores et des

métamorphoses du corps à travers les différents stades de l'évolution forcée que traverse le personnage principal et qui amèneront la possibilité d'une exploration en règle de son intériorité. Il faut se souvenir ici du premier titre choisi par Buñuel pour « *Un chien Andalou* » en 1928¹² : « *Interdit de se pencher au-dedans* ». Il y a là une définition du cinéma gore qui fonctionne sur l'inversion ultime, qui met le « *dedans* » littéralement « *dehors* ». Ainsi le film de Buñuel s'attaquait-il à l'œil du spectateur (son bien le plus précieux) dès son ouverture (s'il l'on peut dire !) par l'intermédiaire de la fameuse scène de l'œil tranché où, l'espace d'un instant, il nous est permis de penser que l'image du nuage passant devant la lune va se substituer au gros plan pornographique de la lame de rasoir tranchant l'œil à vif. Il s'agit-là du premier plan d'horreur et il s'agit-là de voir autrement, de voir à l'intérieur, ce qui est traditionnellement caché. C'est d'un autre regard que l'œil tranché par le rasoir à main est la métaphore. Le nuage et la lune, quant à eux, ne sont que la métaphore de l'œil tranché, rien de plus...

« Le « *gore* » remet en cause une syntaxe cinématographique (ellipse, hors-champ) jusqu'ici adoptée par la majeure partie des réalisateurs pour autant que, à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film gore est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris ou mis en pièces », rappelle Philippe Rouyer¹³. Et c'est par la répétition, l'enchaînement des étapes successives de dégradation physique que « *La mouche* », en bon film gore qu'il est aussi, fait voler en éclat le statut ambigu du corps propre : il va s'agir de montrer en quoi « *mon corps* », s'il est absolument mien en me faisant ressentir plaisir et douleur, est aussi une étrangeté radicale soumise à des lois que non seulement j'ignore mais, surtout, auxquelles « *je* » suis moi-même enchaîné – « *ce qui se passe en moi, sans moi* », aurait dit Malebranche.

E) Des mystères de l'ombre à la table d'autopsie.



¹² Un autre cinéaste familier de l'étrangeté des insectes (les fourmis remplaçant le sang sur une main blessée en gros plan...) et coutumier de la métaphore (avoir des fourmis dans...).

¹³ Philippe Rouyer, « *Le cinéma gore – une esthétique du sang* », éditions du Cerf, Paris, 1997, p.14.



Quoi qu'on en dise, le désir de montrer a toujours été présent. L'histoire ne se pose pas comme un simple « avant-après ». L'histoire commence toujours avant c'est bien connu. Ainsi en est-il d'un autre film matriciel que la critique propose souvent en exemple parfait de ce cinéma tant prisé de la suggestion : « *L'invasion des profanateurs de sépultures* » (1956) de Don Siegel. Une petite ville est envahie par des plantes qui éliminent les habitants et qui les remplacent simultanément, à l'aide de chrysalides géantes, par leurs doubles physiques parfaits mais totalement dénués d'émotions. Impossible, aujourd'hui encore, de donner un sens précis à la métaphore : anti-MacCarthyiste ou anti-communiste, la question reste ouverte et a fait les beaux jours des exégètes. Les « *body snatchers* » des studios hollywoodiens ont d'ailleurs donné une postérité de trois remakes à ce jour au film de Siegel : « *L'invasion des profanateurs* » de Philip Kaufmann en 1978, « *Body snatchers* » réalisé en 1993 par Abel Ferrara et enfin « *Invasion* » que réalise en 2007 Oliver Hirschbiegel. Renouvellement, retour constant des mêmes éléments sous différentes formes : c'est à la fois l'histoire racontée par ces films et leur constituante principale. Mais du peu d'effets chez Siegel jusqu'aux images de synthèses chez Hirschbiegel, un désir demeure intact : celui de montrer pour le cinéaste et celui, corolaire, de voir chez le spectateur. Dès lors peu importe que Siegel « *n'utilise que* » du bain moussant pour simuler la métamorphose et que des moyens plus sophistiqués seront employés dans les films suivants : les plans sont là, sous nos yeux, et ils demeurent stupéfiants d'efficacité dans l'économie du récit. Dès 1956, le cinéaste ne résiste pas à la tentation de ce qui deviendra six ans plus tard « *le gore* » sous l'égide de Hershell Gordon Lewis : un gros plan montre la fourche pénétrer la chair énigmatique du double du héros.

L'horreur est très souvent traitée par le moyen élémentaire du champ contre-champ car ce qui compte dans le processus horrifique c'est d'insister sur l'émerveillement des personnages comme des spectateurs devant les transformations dans lesquelles tous découvrent l'altérité de leur propre corps. Les effets spéciaux figurent clairement une métaphysique, celle de l'étrangeté de notre propre corps. Ils donnent matière à l'idée selon laquelle le corps est une altérité qui peut se révéler radicale comme lorsqu'il emporte vers la mort. Face à un tel saut potentiel vers le néant – qu'incarnerait volontiers le « *telepod* », autre « *cosse* »¹⁴ issue cette fois de la technologie – l'identification spectateur-personnage se cristallise dans la sidération. Que peut-on faire ? Rien, sinon regarder un incroyable processus. Observer et, peut-être, tenter de comprendre ce que l'on voit pour espérer survivre...



¹⁴ « *Pod* » signifie « *cosse* » en anglais, chrysalide potentielle par extrapolation dans « *L'invasion des profanateurs...* » comme dans « *La mouche* » propice aux métamorphoses, aux renaissances chères à Cronenberg.



Le film à effets spéciaux engendre donc un besoin de comprendre ce qui est vu de la part des spectateurs comme des personnages car ce qui est vu n'a rien d'évident : c'est l'effet-autopsie. Observons la séquence de découverte du processus de clonage utilisé par les plantes extra-terrestres qui correspond dans le film de Kaufmann à la séquence de la serre dans celui de Siegel : bien qu'elle se déroule dans un salon de massage, la scénographie, l'utilisation des objets en règle générale et du drap en particulier, le jeu des acteurs traduisant surprise, stupéfaction, dégoût ou curiosité, les cadrages en plongée et contre-plongée, l'éclairage ponctuel qui place le corps étudié dans une lumière blafarde et laisse le reste de la pièce dans une semi-obscurité, tout dans la séquence suggère l'idée de l'autopsie. La scène d'autopsie revient ainsi régulièrement au fil des années 70-80 dans le film d'horreur jusqu'à contaminer au début des années 90 d'autres genres et notamment le film policier qui s'hybridera ainsi avec le cinéma horrifique (cf. « *Le silence des agneaux* » (1991) de Jonathan Demme et sa prolifique postérité par exemple).

L'imagerie de l'autopsie constitue une excellente métaphore du cinéma moderne « remakant » les classiques. Elle recoupe d'ailleurs la critique principale faite aux films à effets spéciaux et que l'on pourrait résumer ainsi : ces films ont une fâcheuse tendance à l'exhibition or il n'y a rien à gagner à cela puisque l'intérêt esthétique en terme de langage (entendons de suggestion) est faible et que le mystère de l'horreur s'en trouve annulé. Si plus rien n'est caché alors c'est qu'il n'y a plus aucune profondeur et que l'histoire est devenue aussi plate que son image ?





C'est oublier que le film d'horreur n'est rien moins que le film où le corps s'ouvre pour inventer un nouveau hors-champ, interne au corps. Ce hors-champ est même la caractéristique principale de ce type de film. La peau, pellicule de pure apparence, s'y montre comme une surface qui n'a pour seul rôle que celui de dissimuler des profondeurs insoupçonnées, des contenus cachés. Au-delà du constat de l'autopsie, ces images ont un sens précis qui recoupe la fonction même du cinéma d'horreur. Elles permettent l'expression de l'insondable mystère du corps qui renferme toujours plus que ce que qu'on en voit et que ce qu'on en connaît.

C'est ce nouveau hors-champ du corps qu'a inventé le cinéma d'horreur moderne et qui, comme tout hors-champ est susceptible de devenir champ, puisque le champ, comme la peau, n'est qu'un cache. Exhumer, mettre en pleine lumière, disséquer ce qui était dans l'ombre : le cinéma des années 70-80 se fait autopsie d'un meurtre qui aurait été commis du temps de l'âge d'or, qui aurait eu lieu quelque part dans l'obscurité, dans le hors-champ du cinéma classique. Le corpus de remakes modernes des années 70-80 serait donc composé d'autant de corps classiques à analyser, disséquer...

On le voit à travers ces quelques plans de la scène d'autopsie du remake de « *La féline* », l'articulation montrer-cacher, champ-hors champ est malgré tout toujours en vigueur. Les effets spéciaux n'ont pas annulé la dialectique fondamentale sur laquelle repose le langage cinématographique. Notons enfin que, si les effets spéciaux servent à montrer, ils permettent également de retirer presque aussitôt à la vue.

Le fort impact répulsif produit sur la critique par cette vague de remakes (qui justifient leur existence en se libérant de leurs illustres modèles par la monstration), la raison pour laquelle les termes de « *viol* » ou de « *profanation* » sont parfois prononcés vient de ce que ces films semblent ôter à l'instance critique une partie de son pouvoir d'interprétation d'un sens qui ne serait plus caché dans l'ombre mais exhibé en pleine lumière.

Charles Tesson écrit : « *De la femme au léopard, rien ne vous sera épargné. Plus question de perdre le fil, la peau, le pelage. On troque l'ellipse, le fondu enchaîné, le fondu au noir pour la durée.* »¹⁵ Si la prouesse technique est toujours louée, la déperdition de sens par rapport à l'original est également sous-entendue. C'est un discours-type qui ne semble proposer aucune autre voie entre suggestion et monstration. Jamais la question de l'équilibre – qui détermine pourtant toute l'œuvre de certains cinéastes modernes majeurs de l'horreur tel que John Carpenter – n'est réellement posée. Montrer ou suggérer, pourquoi choisir ? Ainsi la plupart des films d'horreur finissent-ils par montrer ce qu'ils avaient d'abord suggéré.

¹⁵ Charles Tesson, « Essai sur le cinéma fantastique » in Cahiers du cinéma n°331, Paris, 1982, p.7.

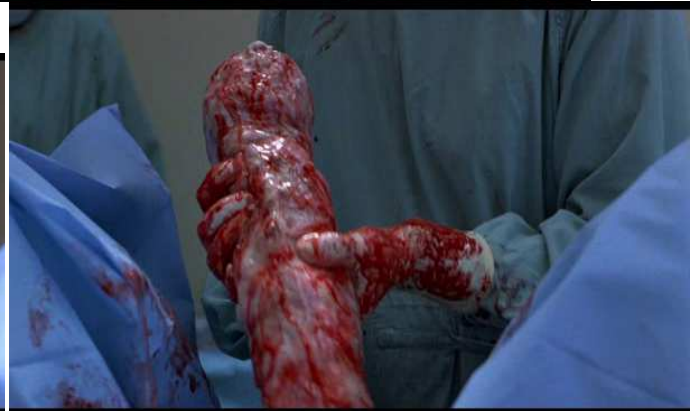
Le problème se déplacerait alors plutôt du côté de l'horizon d'attente du spectateur, de sa satisfaction ou de sa déception face à la révélation horrifique qui n'est pas toujours à la hauteur du mystère qui la fait désirer.

Peut-être faut-il envisager « *La mouche* » de Cronenberg comme faisant partie d'un corpus qui comprendrait « *La mouche noire* », « *Le retour de la mouche* » et « *la malédiction de la mouche* » en premiers lieux. Dès lors, il serait possible d'envisager le film de 1986 comme venant combler l'attente d'un spectateur que la seule suggestion ou que les faiblesses d'une monstration rudimentaire (l'homme à grosse tête de mouche des premiers films !) ne suffiraient pas à combler... Le film de 1986 étendrait ainsi l'effet-autopsie à l'ensemble d'un film-cheminement vers la mort.



Notons toutefois que si Cronenberg pratique l'autopsie à l'échelle du film dans « *La mouche* », il le fait également du vivant du personnage : l'autopsie est paradoxalement chez lui du côté de la vie car l'analyse des conditions mêmes de la mort annoncée de Seth Brundle sont également celles d'un devenir, d'une mutation qui pourrait entraîner l'humanité vers une altérité qui la ressourcerait. Le film ne véhicule pas tant une fascination morbide qu'il ne développe des théories sur la faculté et la nécessité pour l'être humain à renaître. Chez Cronenberg, à la différence d'un George A. Romero et de ses zombies par exemple, on pourrait dire que « *la vie continue* » en dépit de tout. La scène médicale du film n'a d'ailleurs pas lieu dans une morgue mais dans une maternité ! Cronenberg en personne (et le film d'horreur) s'y montre comme l'accoucheur des cauchemars de l'esprit. *Les cauchemars de la pensée engendrent des monstres...* », disait Goya. On ne peut alors s'empêcher de songer aux œuvres d'un peintre comme Füssli par exemple. Déjà, « *Chromosome 3* » (1979) démontrait que l'esprit, le rêve avaient le pouvoir de s'incarner,

de devenir matière et organisme... Ainsi, le cinéaste canadien invente-t-il des lois auxquelles se soumettent les corps de ses films. Et c'est à partir de ces lois, qu'il bâtit ensuite des scénarii classiques aux accents on ne peut plus tragiques.



Johann Heinrich Füssli – « *Cauchemar, les incubes* » et « *Le cauchemar* » (1781 et 1782).

F) La nouvelle chair : inscription de l'effet spécial dans une histoire des formes.



Parlant de Cronenberg, Joan Dupont écrit : « Ses puissantes allégories lui viennent d'une imagination originale, peuplée de démons hérités d'une culture pour laquelle il n'y a pas d'unité entre l'âme et le corps. »¹⁶ Qu'affirme le Gore ? Que l'esprit et le corps ne sont pas dissociés. Quoi qu'affirme l'esprit, le cinéma d'horreur nous fait assister à

¹⁶ Joan Dupont, Ibid. p.83

la lutte du corps pour s'affranchir des règles de vie et vivre sa propre vie ! Cronenberg est l'héritier de la tradition des pères fondateurs du nouveau monde et de leur horreur de la chair (de celle qui s'épanouit et séduit comme de celle qui pourrit). L'idée de la « *nouvelle chair* », centrale dans son film-manifeste « *Videodrome* », revient dans chacun de ses films comme pour rejouer, pour remettre en jeu quelque chose du message judéo-chrétien archaïque. Ses films tendraient jusque dans l'horreur graphique la plus complète à résorber une coupure. Paradoxe ?

« *J'ai toujours été hanté par une sorte de coupure qui est en nous. On le voit en Amérique : on a le puritanisme d'un côté, d'un autre côté, une monstruosité extrêmement perverse. On pourrait ainsi avoir des monstres puritains, si cette coupure venait un jour à être dépassée. Peut-être est-ce que j'essaie justement de créer un monstre crédible, un monstre qui serait d'une certaine manière à la fois magnifique, vivable et entier* », déclare Cronenberg¹⁷.

Exultation du corps monstrueux car enfin libre ? Le motif de l'explosion de la tête est récurrent chez le cinéaste. Il le traite frontalement et en plan rapproché, le jetant ainsi au visage du spectateur. Il s'agit d'une explosion libératrice, de l'affranchissement d'un cinéma marginal issu de la contestation des années 60¹⁸, questionnant sans cesse et de fait les notions de vérité et de réalité et qui ressent pour ce faire le besoin de conquérir tous les hors-champs.



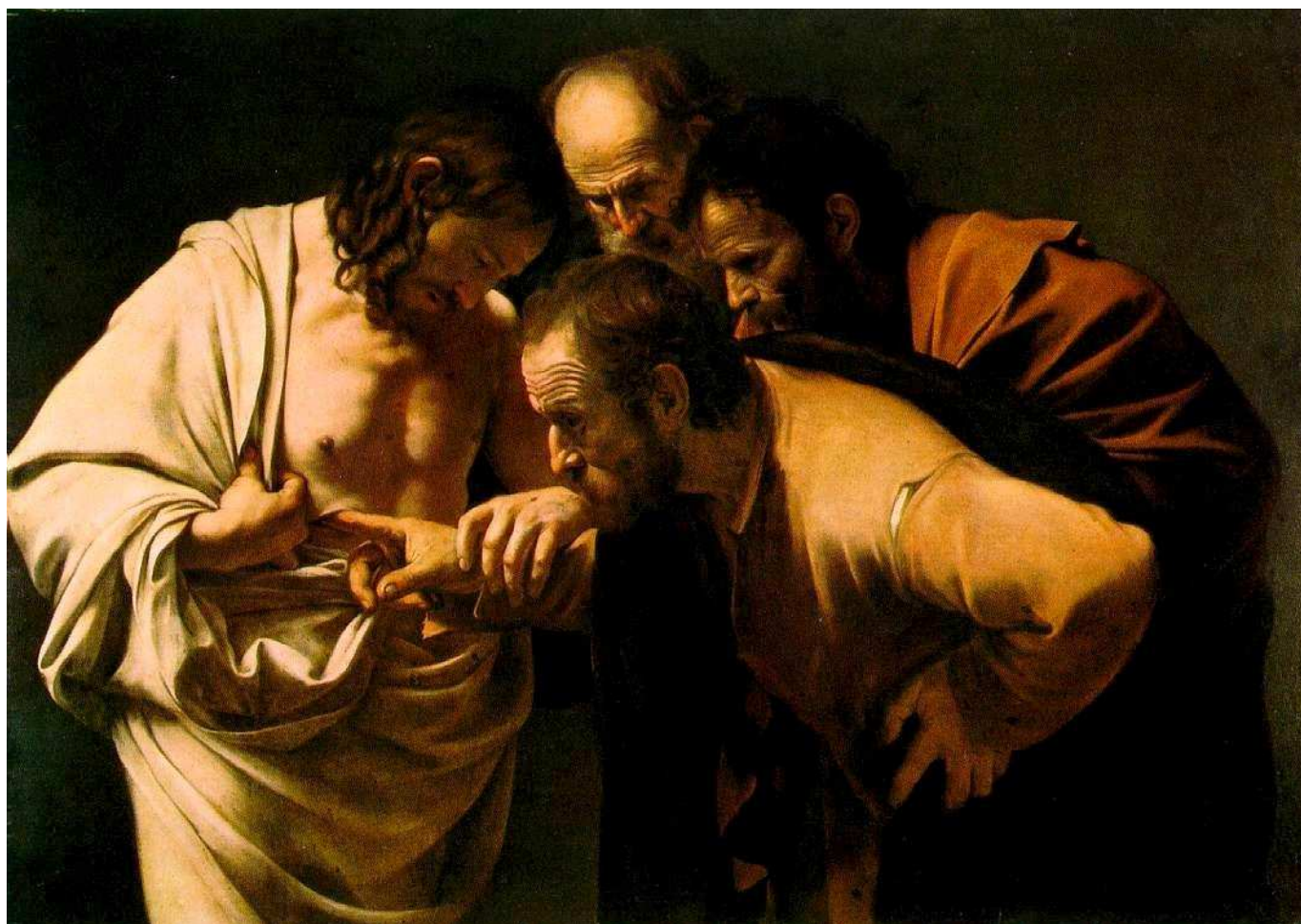
Concrètement, le corps devient fou sous nos yeux ! Les effets spéciaux matérialisent cette perte de raison. Et le corps acquiert parfois un tel degré d'autonomie, comme lors du final de « *La mouche* », échappe à un point tel au contrôle du personnage, qu'en conséquence est parfaitement légitimé le passage à l'« *animatronic* » (robot animé

¹⁷ Cf. Art Press N°14 HS, p.84.

¹⁸ Cf. Jean-Baptiste Thoret, « *26 secondes – L'Amérique éclaboussée* », éditions Rouge profond, Paris, 2003.

électroniquement qui remplace in-fine l'acteur sous son maquillage). C'est définitivement à un autre corps que nous avons affaire.

Cet autre corps, ce nouveau corps fait de cette « *nouvelle chair* », de quelle nature est-il ?





De toute évidence, il existe une parenté thématique entre le cinéma d'horreur, et particulièrement celui de David Cronenberg, et une certaine tradition picturale. « *La mouche* » est un film-pivot dans l'œuvre de Cronenberg : à la fois récapitulation et chant du cygne du gore pur et dur dans son cinéma. A la suite de « *La mouche* », le travail de Cronenberg consistera à raffiner encore la métaphore en raréfiant l'imagerie. Et lorsque « *M Butterfly* » se regardera dans le miroir, il lui suffira de se dire « *je suis ma Butterfly* » pour que nous comprenions qu'il a commencé l'histoire dans un corps pour la terminer dans un autre. Au cours du film, à la manière de Seth Brundle, il se sera réinventé, caractéristique primordiale de la nature humaine aux yeux de David Cronenberg. Le film de 1986 se présente donc comme une articulation, essentielle dans sa filmographie, à l'issue de laquelle le cinéaste passera en quelque sorte d'une imagerie de la plaie à une imagerie de l'accroc, toutes deux déjà contenues dans le tableau de Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Le Caravage, « *L'incrédulité de Saint Thomas* » (1601-1602). Se pose alors de nouveau la question de la croyance.

Jean-Luc Godard – parlant du cinéma en pastichant Wittgenstein qui évoquait, lui, le christianisme – écrit : « *le cinéma ne me demande qu'une seule chose : crois.* » Il existe en peinture une tradition de la chair qui irait de Giorgione à Bacon, en passant par Grünewald, Caravage, Rembrandt, Chardin ou encore Soutine ... La question de « *la chair qui rend fou* » soulevée par Seth Brundle dans « *La mouche* », est une question de peintre tout autant que de cinéaste. Et cette question passe par la problématique majeure de l'« *incarnat* » et de l'« *incarnation* ».

« *Incarner* » : représenter quelque chose d'abstrait ou jouer un rôle. Le mystère de l'Incarnation est l'enjeu majeur de la peinture chrétienne mais aussi son plus grand paradoxe : celui du Verbe incarné. Cronenberg ne se confronte pas à autre chose lorsqu'il déclare : « *I have to make the word be flesh* ». La peinture chrétienne (possiblement pour s'affirmer face au judaïsme et au paganisme antiques) a voulu donner forme, figure et couleur à l'irreprésentable. Il fallait pour cela supposer au divin une existence visible en la personne de Jésus-Christ. On reconnaît là le discours du cinéaste canadien concernant la création d'une métaphore au cinéma via l'élaboration par les effets spéciaux d'une imagerie concrète en charge de représenter une abstraction, un concept. Comment l'infigurable peut-il venir dans la figure? Comment l'ininscriptible peut-il s'inscrire dans le lieu? La conclusion des peintres sera la suivante : pour qu'un Verbe s'incarne dans un corps, il faut blesser ce corps, le défigurer, en faire un symptôme d'une brèche qui n'affecte pas que le corps, mais la représentation même, la mimesis. Ainsi le rouge figurant le sang n'est pas peint, mais jeté sur l'image, dans un geste d'onction et de sanctification.¹⁹ La peinture du Christ est un acte pieux, voire mystique. Oindre, c'est projeter un liquide sur quelque chose que l'on veut sanctifier, c'est modifier le statut symbolique de l'objet. C'est un rite de passage : on oint les objets pour les baptiser, on asperge les icônes d'eau bénite pour les rendre efficaces - parfois même avec de la peinture. La parole s'incarne comme une chair ou comme un pigment... Le Christ souffrant apparaît ainsi très souvent comme une plaie dans l'image. Ce corps n'est pas en représentation. Il est aspiré par l'ouverture, la plaie. Sa beauté est atteinte dans sa chair. Celle-ci fait symptôme :

¹⁹ Cf. Georges Didi-Huberman – « *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* », éditions Flammarion, 1995.

modification sacrificielle qui défigure le corps. Les représentations Christiques anticipent donc parfois sur l'image contemporaine, qui usera elle aussi de la déformation et de la trouée.

On le pressent, quelque chose du sacré se rejoue sur un mode à priori profane (de l'ordre de la profanation ?) dans le cinéma d'horreur. A l'époque gothique, on blessait parfois la surface dorée avec un instrument pour faire ressurgir la sous-couche incarnate (le sang du Christ). Il ne s'agissait pas seulement d'imiter la blessure, mais de blesser l'image. La représentation vient s'identifier à son propre effet de crise, elle vient exiger du corps qu'il soit atteint, affligé, disloqué. L'incarnation est une modification sacrificielle d'un seul corps en vue de sauver tous les autres. Elle est l'impératif majeur du christianisme, son mystère central, son nœud de croyance. Le Christ est celui qui a accepté de recevoir cette défiguration. C'est d'une certaine manière ce mystère que poursuit le concept de « nouvelle chair » dans le cinéma de Cronenberg. Mais ce qu'il traduit chez le cinéaste est beaucoup plus tangible.

G) Le goût du réel.



Les arts visuels du christianisme ont cherché à imiter le corps christique par l'ouverture pratiquée dans la chair du verbe divin. La déchristianisation n'a pas mis fin à cette injonction, au contraire, elle l'a généralisée. Elle implique une menace sur nos corps allant jusqu'à la blessure, une incision dans l'unité charnelle, une déchirure du tissu de l'imitation classique et une prolifération du sens (symptômes). Déjà, Rembrandt va rejouer le motif de crucifixion sur un mode on ne peut plus profane avec son « *Bœuf écorché* » (1655). On peut l'observer, le primat de la représentation n'est plus accordé à la forme, c'est-à-dire à la ligne, mais bel et bien à la matière picturale elle-même en charge d'incarner prosaïquement la chair éventrée.

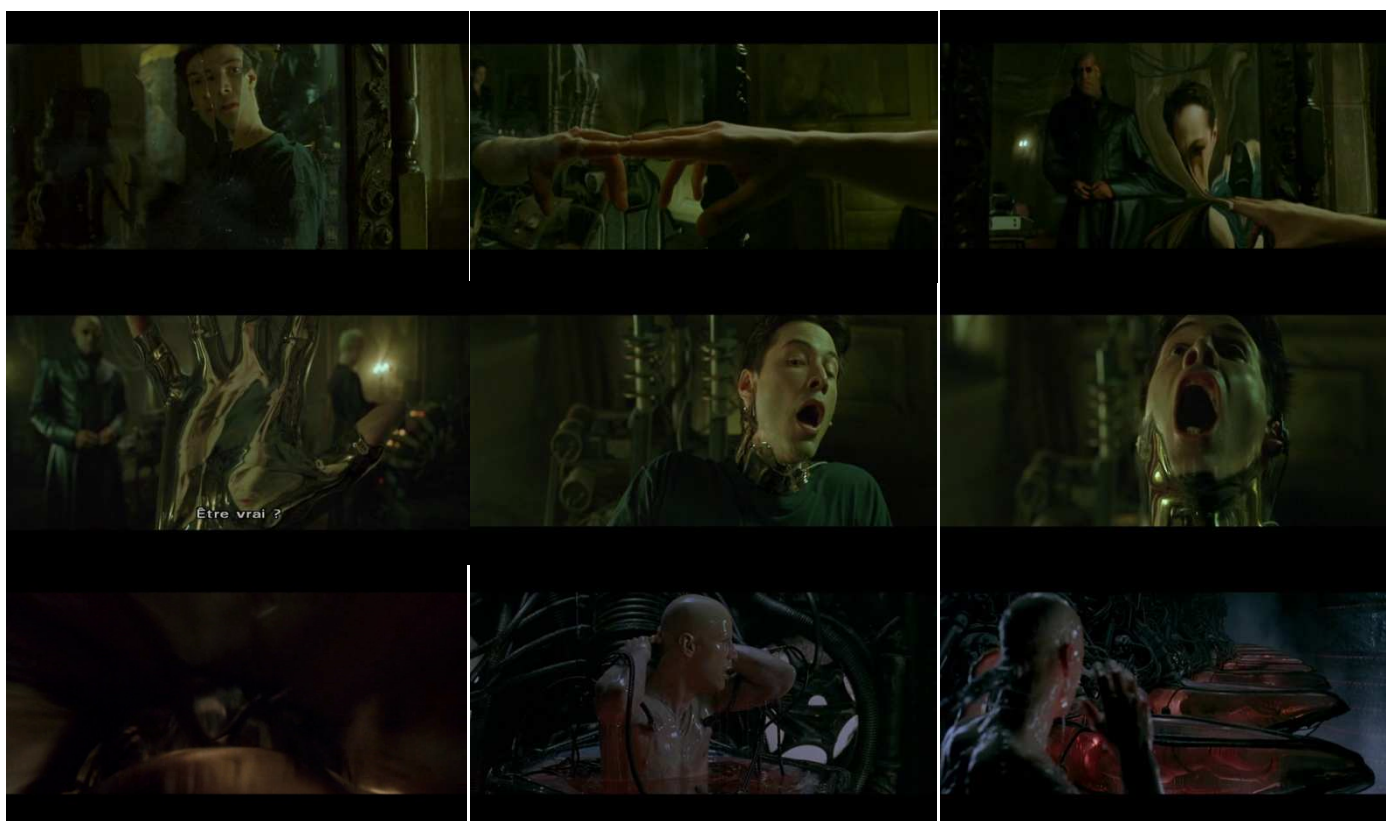


L'œuvre de Rembrandt aura toute une filiation du côté de l'art moderne et contemporain. Des peintres comme Chaïm Soutine ou Francis Bacon reprennent à leurs manières cette notion de défiguration (respectivement ici, « *Le bœuf écorché* » 1924 et « *Figure aux morceaux de viande* » 1954). Chez Cronenberg, comme chez Soutine et Bacon, il y a en quelques sortes allégeance à la chair comme matière, au « *corps qui vérifie tout* ».

Il est intéressant de noter en conséquence le goût prononcé de Cronenberg pour les effets spéciaux plutôt que pour les effets visuels. Le cinéaste a symptomatiquement quitté les rivages du fantastique et de la science-fiction au moment de l'arrivée massive des effets de synthèses. On constate rétrospectivement que le cinéaste a toujours inscrit ses effets dans le domaine, spécifique au cinéma, du « *plan* » et se montre peu enclin à basculer dans le domaine plus général de l'« *image* » auquel renvoie la synthèse. Le plan est une catégorie spécifiquement cinématographique de l'image : son but est de structurer l'image pour lui faire reproduire le mouvement même de la pensée. Par nature, l'image numérique n'est autre que de l'image dans de l'image : elle ne dit rien de la matière et ne peut que transformer le corps en image. Il n'est pas question ici de la dénigrer mais plutôt de dresser le constat d'une problématique différente de celle qui intéresse David Cronenberg.

Le propre de l'horreur est en définitive d'inventer des situations improbables dans la réalité et qui produiraient en conséquence une réflexion sur le statut de l'image et le pouvoir de la représentation. Or l'ultime question du cinéma de David Cronenberg pourrait être : où en est-on avec notre propre représentation ?

Comparons succinctement deux films sortis en 1999 et ayant à peu de choses près le même sujet : le rapport du réel et du virtuel. Mettons en regard les deux séquences de « *Matrix* », réalisé par les frères Warshawski, et d'« *Existenz* » que réalise Cronenberg où le héros passe pour la première fois d'un monde à un autre, où il quitte en définitive le plan pour l'image qui représente le primat de l'idée au détriment du réel²⁰.



Dans « *Matrix* » c'est l'image par excellence – le reflet du miroir – qui s'empare du corps de Neo pour le précipiter dans un univers sensiblement différent de celui qu'il connaît. Dans « *Existenz* », ce même rite de passage relève

²⁰ L'image c'est le triomphe de l'idée, le lieu où rien ne résiste au concept. L'image ne donne que l'idée de ce qu'est ou de ce que n'est pas le réel...

davantage d'un rapport charnel que Cronenberg s'amuse à détourner, voir à inverser (c'est la jeune femme qui possède le substitut de pénis également cordon ombilical, l'anus – nommé « *bioport* » ! – est déplacé de quelques centimètres au-dessus de sa place naturelle ce qui évite tout problème avec la censure ! On reconnaît-là le goût d'une métaphore qui fonctionne sur un système de légers décalages topographiques du corps. Si « *Matrix* » ne nous perd jamais dans son dédale réel-virtuel du fait des natures différentes des images mises en jeu (analogiques et numériques), « *Existenz* », qui n'a pas recours au numérique, nous perd dès le début dans un emboîtement de mises en scène où l'essentiel n'est plus de comprendre mais de ressentir la perte du réel. La puissance de l'emportement dans l'image ne permet pas de retour en arrière pour les personnages d'« *Existenz* ». De film en film, Cronenberg met inlassablement en scène de la mutation c'est-à-dire de l'irréversible.

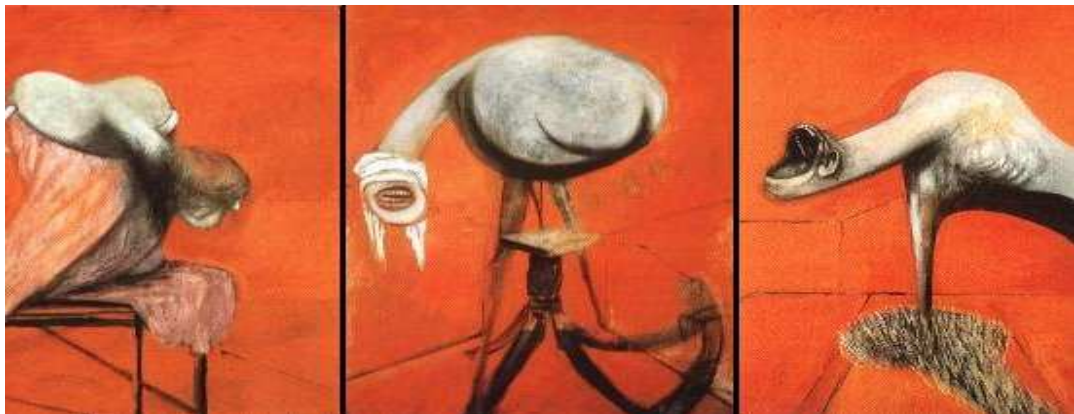


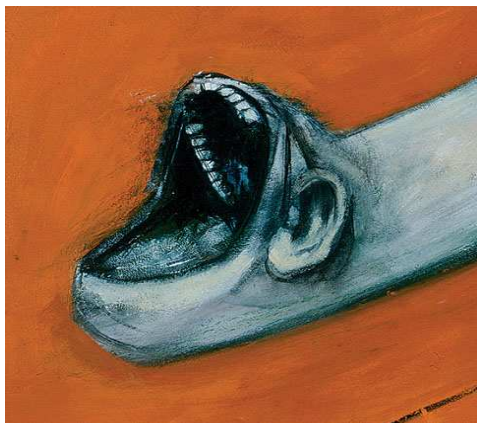
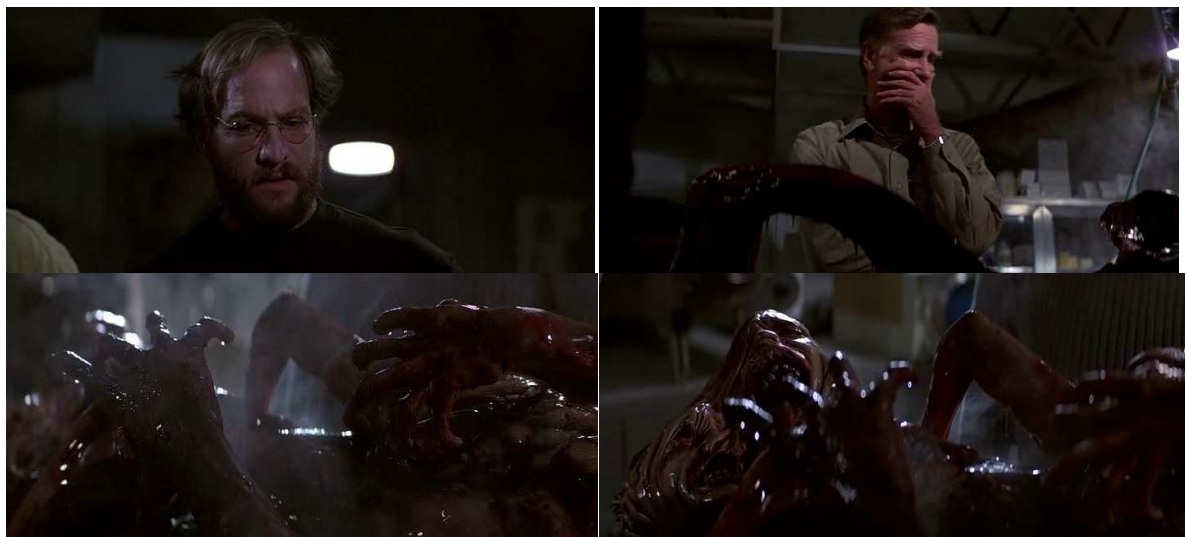
Si, dès lors, nous reposons la question : où en est-on de notre propre représentation ? Et si nous posons le principe cher au cinéma des effets spéciaux que représenter c'est comprendre, alors l'œuvre de David Cronenberg nous place au cœur du problème à la fois fondamental et contemporain d'une société qui a perdu le réel dans sa représentation. Rappelons-nous le miroir de « *Matrix* », sorte de version high-tech de celui d'« *Alice au pays des merveilles* ». « Qu'est-ce qu'une image dans un miroir ? », se questionne le cinéaste canadien. « *La mouche* » apporte une réponse à cette question : l'image dans le miroir n'est que le début de quelque chose, la prémisse d'un processus et non son aboutissement. Le miroir représente ce moment classique du cinéma comme de la maladie où le geste quotidien débouche sur un signe terrible : le mal en soi. C'est le retour du réel que pointe le cinéaste par le recours paradoxal au reflet : la dérégulation physique qui conduit à la mort. On le comprend, les effets spéciaux de 1986 s'inscrivent encore dans le plan, cherchant à toucher par leur aspect méticuleusement descriptif quelque chose du réel et non à le fuir.



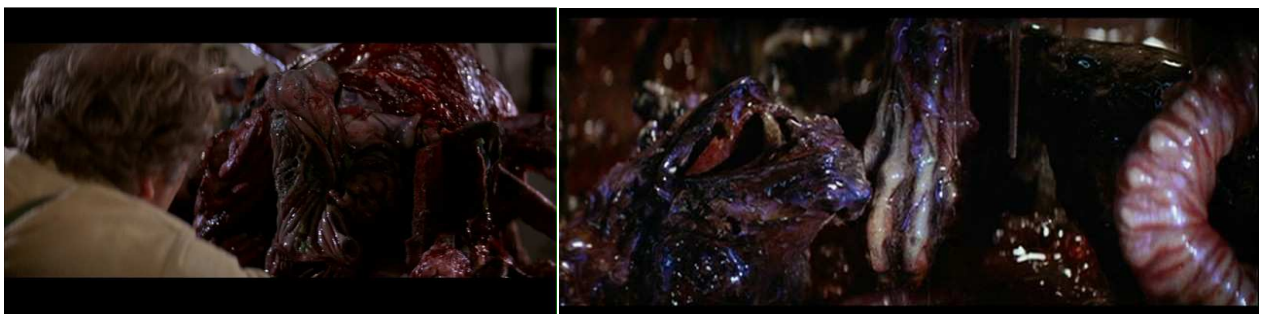


...





La parenté entre une œuvre comme « *Trois études de figures au pied d'une Crucifixion* », triptyque que Francis Bacon peint en 1944 et le film « *The thing* » que John Carpenter réalise en 1982 est évidente. Chez les peintres comme chez les cinéastes il y a parfois un refus de l'abstraction. Pablo Picasso ne déclarait-il pas : « *La peinture non figurative n'est jamais subversive. C'est toujours une espèce de sac dans lequel le spectateur peut jeter tout ce dont il veut se débarrasser* » ou encore, dans un même ordre d'idée : « *Les hommes ne pardonnent pas qu'on s'attaque au visage humain.* » Dans le cinéma d'horreur, genre souvent subversif parce qu'il s'attaque frontalement aux représentations du corps humains, ce recours à une imagerie destinée à fabriquer de la métaphore passe par les effets spéciaux. Ces mêmes effets spéciaux dont on ne peut que constater qu'ils sont alors bien loin de tuer toute possibilité d'imagination chez le spectateur dans la mesure où ils ne font, dans les meilleurs cas mais est-il besoin de préciser cela ?, que déplacer la question de l'interprétation jadis corollaire à celle du hors champs au cœur du champ : que voit-on ?, demeure une question fondamentale du cinéma d'horreur.



Dès lors, le champ ouvert par un film comme « *La mouche* » intrigue quant à la nature de l'imagerie fabriquée par les effets spéciaux. En d'autres termes, les exégètes auront tout loisir d'exercer encore leur talent autour de la question : qu'est-ce que « *Brundlefly* » ?