

Transcr(é)ation



L'espace filmique abject : Naked Lunch et A History of Violence de David Cronenberg

The Abject Filmic Space: David Cronenberg's Naked Lunch and A History of Violence

Marie Pascal

Volume 4, numéro 1, 2024

David Cronenberg, Adaptateur
David Cronenberg, Adaptator

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110836ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17165>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pascal, M. (2024). L'espace filmique abject : Naked Lunch et A History of Violence de David Cronenberg. *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–26.
<https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17165>

Résumé de l'article

Dans cette étude consacrée à *Naked Lunch* (Burroughs, 1959 ; Cronenberg, 1991) et *A History of Violence* (Wagner et Locke, 2005 ; Cronenberg, 2005), je propose d'articuler les notions d'image-espace (Gaudin, 2014) et de corps filmique (Shaviro, 1994) afin de montrer que ces transcréation de David Cronenberg ont un impact corporel et engendrent des sensations culpabilisantes pour le public – soit l'anépathie (dans le premier exemple) et l'excitation extrême (dans le second). À travers mes analyses de ces films « infilmables » qui empruntent un certain nombre de sèmes abjects à leurs hypotextes, je désire non seulement rendre compte de leurs effets sur notre corps mais aussi expliquer le rôle que jouent les différentes composantes du médium filmique (monstration certes mais aussi cadrage et bande sonore) pour l'élaboration d'un paysage filmique abject. J'argue que le réalisateur torontois, à la fois source de fascination et de haine si l'on en croit ce qui a été écrit à son sujet, propose une nouvelle forme de cinéma qui, par le truchement de l'abjection, pave la voie pour la libération de notre imaginaire.

© Marie Pascal, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'espace filmique abject : *Naked Lunch* et *A History of Violence* de David Cronenberg

MARIE PASCAL

King's University College

RÉSUMÉ

*Dans cette étude consacrée à *Naked Lunch* (Burroughs, 1959 ; Cronenberg, 1991) et *A History of Violence* (Wagner et Locke, 2005 ; Cronenberg, 2005), je propose d'articuler les notions d'image-espace (Gaudin, 2014) et de corps filmique (Shaviro, 1994) afin de montrer que ces transcréations de David Cronenberg ont un impact corporel et engendrent des sensations culpabilisantes pour le public – soit l'anempathie (dans le premier exemple) et l'excitation extrême (dans le second). À travers mes analyses de ces films « infilmables » qui empruntent un certain nombre de sèmes abjects à leurs hypotextes, je désire non seulement rendre compte de leurs effets sur notre corps mais aussi expliquer le rôle que jouent les différentes composantes du médium filmique (monstration certes mais aussi cadrage et bande sonore) pour l'élaboration d'un paysage filmique abject. J'argue que le réalisateur torontois, à la fois source de fascination et de haine si l'on en croit ce qui a été écrit à son sujet, propose une nouvelle forme de cinéma qui, par le truchement de l'abjection, pave la voie pour la libération de notre imaginaire.*

Mots clés : *abjection · adaptation · David Cronenberg · *Naked Lunch* · *A History of Violence**

Introduction

À travers de nombreuses transcréations¹, le réalisateur torontois David Cronenberg s’empare massivement de thématiques inspirant le dégoût du public et de la critique. Soulignée dans ses entretiens, son attirance pour la violence et l’horreur sous-tend une véritable esthétique du corps morcelé, ouvert, torturé². Inspirée par mes recherches sur l’abjection dans les arts au Canada, j’arguerais que le corpus de Cronenberg problématise la représentation de cette notion au cinéma, faisant vivre au public de ses films un phénomène sensible abject.

Si l’on accepte, à l’instar d’Antoine Gaudin³, qu’un « espace circule rythmiquement au sein des images du film » (à travers « l’image-espace ») et que le cinéma doit subséquemment être considéré non seulement comme un « spectacle de l’espace » mais aussi comme un « phénomène spatial en soi » (2014, p. 1), l’on comprend que le corps du public sera mobilisé et mis à contribution par les images et sons qu’il perçoit. Gaudin explique en effet que le film,

engage l’ensemble de notre corps de spectateur : notre vue et notre ouïe bien sûr (qui sont stimulées directement), mais aussi notre sens proprioceptif : c’est-à-dire le flux sensoriel continu mais inconscient qui traverse notre corps [...]. Malgré l’immobilité effective du spectateur dans la salle de cinéma, ce sens proprioceptif est en permanence activé durant la projection du film (2014, p. 3).

¹ J’emprunte ce terme à la traductologie car je le préfère à celui d’« adaptation », à l’instar des formules que proposent Linda Hutcheon (« *transformation* »), Robert Stam (« *transmutation* » et « *transcoding* ») ou André Gaudreault (« *transécriture* »). Le préfixe *trans* exprime l’idée de traversée d’un médium à un autre en évitant de sous-entendre que le second parasite (ou adapte) le premier. Le terme *création* renvoie quant à lui à l’idée exprimée par André Bazin selon laquelle il est nécessaire d’être créatif pour réussir l’entreprise de déplacement d’un récit écrit vers le médium cinématographique. Pour la première utilisation de la notion, voir mon article « Musique, rythmes et chants dans *Le torrent*, *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, transcrées à l’écran », *Les cahiers Anne Hébert*, vol. 15, 2018, pp. 150-70.

² Je rejoins ici Steven Shaviro qui s’intéresse à Cronenberg dans *The Cinematic Body* (Minneapolis & London : The University of Minnesota Press, 1994) : « [his] films focus insistently, obsessively, on the body. They relentlessly articulate a politics, a technology, and an aesthetics of the flesh. They are unsparingly visceral; this is what makes them so disturbing » (p. 127).

³ Dans cette étude, je m’appuierai sur son article « L’image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d’un “espace circulant” dans les images de cinéma », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, vol. 10, 2014, pp. 1-27.

Selon Steven Shaviro⁴, le public d'un film est placé devant un spectacle déstabilisant : certes immatérielle, l'image a un impact tangible sur le corps ; de plus, elle est passivement reçue sans que le public ne puisse s'en protéger. Cette relation entre le corps du public et l'image sera d'autant plus violente qu'il s'agira d'images-espaces abjectes, comme c'est le cas dans la plupart des films de Cronenberg, puisque cette densité immatérielle y est renforcée par d'autres procédés cinématographiques : le son⁵ et le montage⁶ contribuent à la déterritorialisation du corps filmique et à l'engloutissement du public.

À travers leur impact direct sur le corps du public⁷, les images et les sons qui collaborent à représenter un univers particulier – ici, celui de Cronenberg – auront toutes les chances de provoquer un affect tout aussi particulier – ici, la sensation d'abjection. Il serait cependant erroné de croire que le public s'insurge explicitement contre l'idée d'être ainsi aliéné : la passivité est, paradoxalement, désirable (Shaviro, 1994, p. 43). Dans cet article, je me pencherai sur la question de l'espace filmique abject en tant que force déstabilisatrice voire dé-constructrice de l'identité – celle des personnages et du public. Après un survol des théories de l'abjection et des « espaces circulants » (Gaudin, 2014) abjects dans le corpus de Cronenberg, je montrerai que le réalisateur torontois diffracte l'abjection dans le corps même de ses films. Je propose d'analyser deux adaptations « infilmables » (*Naked Lunch* [1991] et *A History of Violence* [2005]), qui, au fil d'images-espaces déstabilisantes et à travers une bande sonore hybride, transcréent l'abjection qui sous-tend les textes. J'arguerai que la créativité de Cronenberg vise, dans ces deux titres, à créer une image-espace abjecte qui déstabilise l'identité du public, pour le meilleur ou pour le pire.

⁴ Je citerai certains passages de la pensée éclairante de l'auteur mais l'ensemble de son ouvrage, au-delà du chapitre dédié aux premiers films de Cronenberg, mérite grandement d'être parcouru.

⁵ « Far from reducing sound to the condition of language, cinema tends to “deterritorialize” and disarticulate linguistic utterance, to pull it in the direction of nonsignifying sound » (Shaviro, 1994, p. 34). Dans les études qui suivent, je montrerai comment les films de Cronenberg visent à décupler à cet égard la sensation d'abjection du public.

⁶ « The radical discontinuity that editing makes possible serves yet further to dislodge the spectator. It undermines any notion of fixed center of perception, in relation to which there could be a single standard of size and movement, and at which experience would obey the laws of spatial contiguity and linear causal succession » (Shaviro, 1994, p. 38). Toute expérience de visionnage serait donc, d'une certaine manière, une violence faite au public. Dans cette étude, je montre comment Cronenberg exacerbe ces traits « naturellement » abjects du cinéma.

⁷ A l'instar de Walter Benjamin, Shaviro rappelle que l'expérience du film est avant tout « tactile » : « Images themselves are immaterial, but their *effect* is all the more physical and corporeal. They are continually being *imprinted* upon the retina, and as Derrida has shown, the imprint, or trace, that thus constitutes perception can never be taken up into the self-consciousness of a living present » (1994, p. 51, l'auteur souligne).

Sèmes et « espace circulant » abjects

Pour Georges Bataille, l'abjection serait le point de fuite de tout être humain : « Le ressort de l'activité humaine est généralement le désir d'atteindre un point le plus éloigné du domaine funèbre (que distinguent le pourri, le sale, l'impur)⁸. » Ses analyses successives listent différents sèmes abjects dont la mort, ce « naufrage dans le nauséeux⁹ », et Bataille de conclure que « nous n'avons pas de phobie plus grande que celle des matières fétides, mouvantes et tièdes où la vie fermente ignoblement » (1976, p. 70). À l'instar de penseurs tels que Julia Kristeva et Didier Anzieu, la psychologie place la notion d'abjection à la base de toute l'expérience sensorielle et psychologique de l'être humain. Revisitant la symbolique du cadavre, Kristeva explique ainsi que le corps mort est « un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet¹⁰. » La théorie d'Anzieu, portant sur la peau¹¹, appelle à repenser les frontières entre l'humain et l'extérieur et permet d'aborder le cas de phénomènes aussi variés que la porosité de l'épiderme, les questions du parasitage et de l'animalisation.

C'est donc le corps, avant tout, qui investit le centre de la réflexion sur l'abjection, rappelant l'affirmation de Cronenberg pour qui le corps *est* l'horreur¹². Au détour d'un article portant sur la chair, David Roche souligne la situation tragique de l'humain, incapable de concilier la nécessité de faire avec son corps et le dégoût ressenti devant ses défaillances (mortalité, maladie, perversions)¹³. Shaviro se concentre également sur le traitement violent qui est imposé au corps, dans ce corpus, et souligne qu'il subit toutes sortes d'altérations provoquant les affects les plus intenses – dont l'abjection (1994, p. 129). Bill Hughes borne quant à lui l'abjection à ce qui est impur, sale, désordonné : le monde abject est un monde qui met en danger l'identité. Hughes cite l'inceste, le cannibalisme, le sacrifice, la perversion, la monstruosité, l'infection, la maladie, la putréfaction, la mort et les sécrétions corporelles¹⁴, qui ne manqueront pas de rappeler plusieurs productions cronenbergiennes. L'abjection y absorbe alors une variété de personnages aux identités instables ou défaillantes (schizophrènes, dépressifs,

⁸ « La littérature et le mal » [1957], *Œuvres Complètes. Volume IX*, Paris : Gallimard, 1979, p. 213.

⁹ « La Part maudite » [1949], *Œuvres complètes. Volume VII*, Paris : Gallimard, 1976, p. 70.

¹⁰ *Pouvoirs de l'horreur – Essais sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980, p. 12.

¹¹ Voir « Le Moi-peau », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°9, 1973, pp. 195-208.

¹² Cité par Wayne Drew : « To me, the body is the center of horror [...]. The awareness of the body, the awareness of death, is the wellspring of horror » (*David Cronenberg*, London : British Film Institute, 1984, p. 16).

¹³ « David Cronenberg's Having to Make the Word Be Flesh », *Post Script*, vol. 23, n°2, 2004, np.

¹⁴ « Wounded/Monstrous/Abject: A Critique of the Disabled Body in the Sociological Imaginary », *Disability & Society*, vol. 24, n°4, 2009, p. 405.

meurtriers, drogués, pervers, *etc.*), rappelant l'idée selon laquelle le paysage existentiel des films de Cronenberg n'a de cesse de donner à voir le gaspillage et la destruction de l'être humain comme résultat de son incapacité à embrasser des pôles inconciliables¹⁵. La plupart de ses personnages sont en effet des « monstres », à prendre dans le sens littéral (comme pour Seth Brundle dans *The Fly*, un scientifique qui « mute », suite à une téléportation ratée, en mouche-homme) ou métaphoriquement (les jumeaux dans *Dead Ringers*, les obsédés d'accidents de la route mortels dans *Crash...*). Tous meurent en conséquence de leur monstruosité qui, insoutenable, ne leur laisse d'autre échappatoire. L'hybridité de ces monstres est en effet la raison pour laquelle les films de Cronenberg présentent une forme particulière d'horreur : la chair est « réarrangée », détruisant toute opposition binaire traditionnelle (telle que celle qui oppose l'esprit et la matière, l'image et l'objet, le soi et l'autre, l'intérieur et l'extérieur, pour ne citer qu'elles¹⁶).

Aussi est-il important d'ajouter que, lorsqu'il constate que l'abjection est (à l'intérieur de) son propre corps, l'humain n'a d'autre recours que de déplacer les causes de son abjection sur des groupes choisis pour la véhiculer¹⁷. Ce constat, que souligne Colin McGinn, explique dans une certaine mesure l'attraction du public pour les genres de prédilection du réalisateur (à prédominance horrifique) : afin d'oublier à quel point nous sommes abjects, nous déplaçons notre attention vers ces films au paysage abject, où des personnages se détruisent les uns les autres ou s'auto-détruisent. L'on serait, en somme, fasciné par des personnages monstrueux qui mettent en scène un rapport dégradé au corps comme métonymie d'une subversion des codes et règles de notre société. Cette hypothèse, un peu en marge du présent article, fait cependant un lien avec l'œuvre monumentale de Noël Carroll portant sur l'horreur¹⁸. En amorce du

¹⁵ « Cronenberg's cinema has always been characterized by philosophical pessimism, intellectual schizophrenia, and horror and sadness in the emotional sphere. The existential landscape of his films has been of repetitively, unreconcilably clashing opposites, of a failure to mediate between the heterogenous aspects of human nature, of the tragic waste and destruction of human life that results from its inability to comprehend and embrace contrary qualities » (Beard, « Cronenberg, Flyness, and the Other-Self », *Cinémas*, vol. 4, n°2, 1994, p. 154).

¹⁶ « New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical » (Shaviri, 1994, p. 130).

¹⁷ « Unable to accept the reality of our organic existence, we project it outward onto groups that are held to exhibit it to a strong (and pungent) degree » (McGinn, « The Fly and the Human – Ironies of Disgust », *The Philosophy of David Cronenberg*, Simon Riches (ed.), Lexington : University Press of Kentucky, 2012, p. 14). Sur la question des « humains gâchés », voir mon ouvrage *De l'exclusion à l'abjection – Lisières et Bas-fonds dans la transcréation québécoise*, Montréal, PUM, 2023.

¹⁸ Voir par exemple *The Philosophy of Horror : or Paradoxes of the Heart*, Taylor&Francis Group, 1990.

dernier chapitre de son ouvrage, l'auteur se demande en effet : « Why would anyone *want* to be horrified, or even art-horrified? » (1990, p. 158) Cette question-paradoxe, que Carroll passe plusieurs dizaines de pages à élucider¹⁹, est partie-prenante de celle que je me pose ici (pour Carroll, le monstrueux est abject tout comme le corps est abject, pour Cronenberg) : pourquoi quiconque *désirerait-il* être placé devant ces sèmes, descriptions et narrations abjects tels qu'ils sont développés par William S. Burroughs dans *The Naked Lunch*, John Wagner et Vincent Locke dans *A History of Violence* et, à leur suite, le réalisateur Cronenberg ? Certes, l'abjection est bel et bien (omni)présente dans les hypotextes dont il s'inspire, mais il me semble que les procédés filmiques qu'il met à contribution placent son public dans une position où le dégoût (et la fascination) est décuplé par rapport à ce qui est prévu pour l'expérience de lecture. En d'autres termes, si le spectacle de l'abject puise bien dans un univers textuel qui, filmé, sera naturellement auréolé de sèmes abjects, le réalisateur nous plonge en plus, en agençant les techniques cinématographiques pertinentes (allant des sons parasites aux procédés de cadrage déstabilisants, et avec un montage déconcertant), dans un « espace circulant » abject, suscitant un sentiment extrême et inoubliable chez son public.

À l'instar d'Alex, dans *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick (1971), le public est donc dépossédé de toute capacité à détourner le regard de l'œuvre abjecte (Shaviro, 1994, p. 48) : voyeur²⁰ de films horrifiants, il est placé dans une « abjection forcée et extatique devant l'image » (*Ibid.*, p. 49). À dessein, Cronenberg ira puiser dans ce qui provoquera le plus la fascination (ce qui est d'ordre sexuel ou violent), et cette fascination est bien plus importante, d'après Shaviro, que ce que nous ressentirions face à tout autre médium : l'image cinématographique affecte le public d'une manière « directement choquante » puisque ces films ancrent le désir dans le corps agité et fragmenté²¹. L'abjection et le désir se retrouvent embrassés, comme une seule sensation, par le public passif.

¹⁹ Après avoir repoussé l'hypothèse religieuse selon laquelle l'horreur suscite un *cosmic awe* du fait de la correspondance horreur/divin ; puis l'interprétation psychanalytique selon laquelle le dégoût pour le monstre est fonctionnel puisqu'à travers l'horreur on ressent du plaisir, Carroll propose sa propre résolution au paradoxe de l'horreur. Le plaisir viendrait à la fois de notre curiosité pour l'horrible, l'abject, le monstrueux (une curiosité d'autant plus forte que l'anomalie est intéressante), et de notre fascination pour ce qui transgresse les catégories conventionnelles. En somme, à l'instar du monstrueux, l'abjection serait à la fois source de curiosité *et* de fascination.

²⁰ « Voyeuristic behaviour is not willed or controlled by its subject; it is a form of captivation, in which passivity is pushed to the point of automatism » (1994, p. 49).

²¹ « In the realm of visual fascination, sex and violence [...] affect the viewer in a shockingly direct way. Violent and pornographic films literally anchor desire and perception in the agitated and fragmented body » (Shaviro, 1994, p. 55).

Le court-circuitage de l'émotion : *Naked Lunch* (NL)

Le texte emblématique de Burroughs (1959) retrace le parcours de divers personnages dont un junkie (qui narre les premiers fragments), le docteur Benway (qui semble avoir une connaissance approfondie des fantasmes humains les plus sordides), et des voix parcellaires (celle d'un marin, *etc.*). S'entremêlent à ces récits des scènes sadiques où des jeunes hommes sont sodomisés et pendus, éjaculant et meuglant des insanités²², ainsi que des descriptions de la vie dans l'Interzone, un endroit exotique où diverses chimères (comme les Mugwumps) sécrètent des drogues et exacerbent des désirs abjects²³. Ce qui frappe immédiatement à la lecture de ce texte plutôt difficile d'accès, est le peu d'attention portée à la musique²⁴, pourtant médium de prédilection de la Beat Generation. Plutôt que des références au champ musical ou des descriptions de concerts (comme cela aura par exemple été le cas chez Jack Kerouac), c'est le silence qui est maintes fois souligné dans *NL* – celui de la « fréquence » de la *junk* qui fait son chemin dans les veines, celui des moustiques Anophèles²⁵, ou encore celui du « rire des insectes²⁶ », expression aussi étonnante que menaçante. Le roman est de la sorte hanté par des fantômes sans essence²⁷, dont le seul but consiste à se droguer²⁸ ou à se vautrer dans les comportements sadiques favorisés

²² Un exemple suffira : « A final spasm throws a great spurt of sperm across the red screen like a shooting star. // The boy falls with soft gutty suction through a maze of penny arcades and dirty pictures. [...] Under the silent wings of the Anopheles mosquito. // The Mugwump pulls the boy back onto his cock. The boy squirms, impaled like a speared fish » (Burroughs, p. 65).

²³ Burroughs construit une sorte de mythologie de la drogue et de ses esclaves : « Addicts of Mugwump fluid are known as Reptiles. A number of these flow over chairs with their flexible bones and black-pink flesh. A fan of green cartilage covered with hollow, erectile hairs through which the Reptiles absorb the fluid sprouts from behind each ear » (Burroughs, p. 46).

²⁴ Je n'ai relevé qu'une poignée d'occurrences : « [T]his one pusher walks around humming a tune and everybody he passed takes it up. He is so grey and spectral and anonymous they don't see him and think it is their own mind humming the tune » (Burroughs, p. 6).

²⁵ « [I]n calm jungle night under silent wings of the Anopheles mosquito. (Note: This is not a figure. Anopheles mosquitoes *are* silent.) » (Burroughs, p. 39).

²⁶ « He laughed, black insect laughter that seemed to serve some obscure function of orientation like a bat's squeak. The Sailor laughed three times. [...] He had picked up the silent frequency of junk » (Burroughs, p. 44).

²⁷ Comme c'est le cas du *Vigilante* : « I am a ghost wanting what every ghost wants – a body – after the Long Time moving through odorless alleys of space where no life is, only the colorless no smell of death... » (Burroughs, p. 8)

²⁸ « The red orchid bloomed at the bottom of the dropper. He hesitated for a full second, then pressed the bulb, watching the liquid rush into the vein as if sucked by the silent thirst of his blood. [...] Look down at my filthy trousers, haven't been changed in months... The days glide by strung on a syringe with a long thread of blood... I am forgetting sex and all sharp pleasures of the body – a grey, junk-bound ghost » (Burroughs, p. 56).

par l'Interzone. Dans un article dédié au film de Cronenberg, William Beard décrit ainsi le texte de Burroughs : « *NL* has no coherent narrative or even narrative line. It is a disparate series of sketches or "routines" (as Burroughs referred to them), populated with flat, stylized characters, regularly modulating into modernist poetic diction, and suffused with cruel humour and a savage satirical edge²⁹. » En fait, d'après Beard, c'est presque une prouesse d'avoir adapté ce texte « infilmable », et l'on ne peut aucunement concevoir le film comme en étant une simple « transcription³⁰ ».

La transcréation de Cronenberg, rappelant les éléments phares de la vie et de la personnalité de Burroughs³¹, présente cependant des similitudes avec la cadence hallucinatoire et circulaire du texte tout en restituant une certaine linéarité narrative à travers la relation que le protagoniste entretient avec des insectes abjects³². Ces derniers – principalement des centipèdes et des scarabées – apparaissent parfois comme des parasites, parfois comme des espions qui, protéiformes (ils peuvent se transformer en machines à écrire), indiquent au protagoniste la marche à suivre. Chaque fois que Bill Lee (Peter Weller) prend des drogues, ses machines à écrire se mettent à lui annoncer des vérités renversantes (tandis que les insectes sont irrémédiablement silencieux chez Burroughs). La forme particulière du film comme du texte, leur dénaturation des stratégies qui permettent habituellement de rejeter l'abject, le détachement des artistes vis-à-vis de l'horreur qu'ils dépeignent et leur propension à faire souffrir (Beard, 1996), ne rendent à mon avis compte que d'une partie du potentiel abject de ces œuvres : l'inquiétude provoquée par le silence chez Burroughs, par la bande son chez Cronenberg, en est une autre de plus grande envergure.

C'est en effet la musique et la prosodie qui mettent le public dans un état de transe (ou d'anxiété), analogue à celle ressentie par une mouche prisonnière d'une bouteille³³. Comme l'exprime Beard, « Coleman's musical modernism, his

²⁹ *The Artist as Monster – The Cinema of David Cronenberg*, Toronto : University of Toronto Press, 2001, p. 277.

³⁰ « Insect Poetics – Cronenberg's *Naked Lunch* », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 23, n°3, septembre 1996, p. 823.

³¹ « *NL* fantastically transmits a number of events from Burroughs's life which are seen as determining and accompanying the composition of the book. Burroughs's addiction is one important feature; his homosexuality is another; his social and literary connections with other young writers of the "Beat Generation" are yet another » (*Ibid.*, p. 824).

³² « Insects, in Burroughs and in Cronenberg, are the most concentrated metaphor for otherness and transgression in their most terrifying and monstrous guise » (*Ibid.*, p. 825).

³³ Pour reprendre la métaphore de Beard : « Darkly looming brass pedal chords and harmonic intervals of understated anguish form a platform for Ornette Coleman's demented saxophone scurrying, which convey the rising, brain-fried panic of a fly trapped in a bottle » (*Ibid.*, p. 851).

abandonment of harmonic stability and his increase in the norm-of-dissonance might be thought the jazz equivalent of the fractured modernism of Burroughs's writing » (2001, p. 337). Mais la place de la musique au sein de la bande son de la transcréation provoque bien plus qu'un simple malaise aux moments où l'on entend le jazz dissonant de Coleman. En effet, plusieurs sortes de musiques (d'écran et de fosse) se succèdent ou s'entrechoquent, cèdent brutalement la place à de longues séquences silencieuses ou emplies de sons d'ambiance : c'est cette hybridité de la bande son³⁴ que je propose d'étudier comme principal véhicule de l'abjection dans le film *NL*.

Pour cette étude, je m'appuie sur l'appareil critique développé par Michel Chion dans *Le Son au cinéma* (1985). L'auteur distingue d'abord la « musique d'écran » (intradiegétique) de la « musique de fosse » (extradiégétique), puis la zone dite « acousmatique » (dans laquelle l'on distingue les sons hors-champ des sons-off) de la zone « visualisée » (les sons-in). Parfois, à l'intérieur de ce que Chion appelle des « zones frontières » (1985, p. 33), plusieurs sons provenant de différents univers filmiques (in, off ou hors-champ) vont cohabiter, ce qui sera particulièrement intéressant pour analyser le film de Cronenberg : ce procédé décuple en effet la teneur ambiguë de certaines scènes. S'ajoutent à cette typologie différentes portées de la musique qui peuvent engendrer des émotions paradoxales chez le public : « La musique souvent n'est pas si triste en soi avant qu'elle n'ait été mise sur cette scène et qu'il ne se soit produit une réaction *synergique* qui lui donne cette expression désolée qu'à son tour elle semblera communiquer » (*Ibid.*, p. 119). La « synergie émotionnelle » de la musique, c'est-à-dire ce qu'elle dit par rapport à ce qui est filmé, mène à distinguer plusieurs cas de figure : la « musique empathique », « qui participe directement aux émotions des personnages, les prolonge, les amplifie », s'oppose à la « musique anempathique », qui « affiche par rapport à une situation émotionnelle très intense [...] une indifférence ostensible » (*Ibid.*, p. 123) et aux « musiques de contrepoint didactique », où « l'indifférence de la musique à la situation qu'elle accompagne correspond plutôt à un court-circuitage de l'émotion » (*Ibid.*, p. 124). Force est d'admettre que la plupart des musiques de la transcréation de Cronenberg, plutôt dense auditivement, sont soit à contrepoint didactique

³⁴ Je dois cette hypothèse à Beard qui présente la musique comme l'une des composantes créatives les plus importantes du film : « The hybrid music reflects both the world of Burroughs (Coleman) and the world of Cronenberg (Shore) in a fashion that exemplifies the film's most successful creative strategies and represents a kind of epitome of the whole – perhaps Cronenberg's most complex and ingenious work » (2001, p. 337).

soit anempathiques : le film empêche le public de partager les émotions des personnages, d'y participer. Au contraire, il accentue leur étrangeté et décuple notre répulsion à leur égard.

Après avoir analysé la bande son du film, l'on remarque qu'il est entièrement construit autour de l'alternance entre deux types de séquences (auditivement) opposées : de longs passages sans musique (durant généralement autour de 10 minutes) succèdent à des séquences, plus courtes, extrêmement denses musicalement. Le film s'ouvre sur la musique créée par Coleman (un saxophone endiablé et de nombreuses percussions), qui accompagne l'exterminateur d'insectes Lee jusqu'à chez lui où il découvre sa femme, Joan (Judy Davis), en train de se droguer à la *bug powder*. Cette musique de fosse ne revient que 25 minutes plus tard quand, après avoir tué par accident Joan, Lee se rend chez un prêteur sur gages et échange l'arme du crime contre une machine à écrire – un plan fixe de l'extérieur de la vitrine présente le remplacement de la machine par une statuette d'un jeune homme nu, pendu et agonisant, sur le dos duquel s'agrippe ce qui s'avère être un Mugwump grimaçant.



(NL, travelling sur statuette du pendu, 31'40'' et 31'47'')

Alors que la caméra effectue un travelling pour se rapprocher de la statuette horrifiante, le volume du saxophone est à son maximum. Une fois arrivé à l'Interzone, Lee rencontre la réincarnation de sa femme (40'16''), et l'on entend encore, bien qu'atténué, le saxophone mêlé à la musique d'écran du café (une musique d'ambiance évoquant les lieux publics au Maghreb). Le saxophone se superpose ensuite à une autre musique de fosse dans les scènes qui décrivent l'avilissement progressif de Lee : drogué et effondré devant sa machine-espion (50'50'') ou couchant avec la réincarnation de Joan devant la Martinelli (1h02'03''). Le saxophone s'impose encore dans la bande sonore lors de la scène cauchemardesque (1h34'59'') de la dévoration de Kiki (Joseph Scorciani) par Coquet (Julian Sands) pour revenir, lancinant, au moment où la Clark Nova,

torturée, expire (1h41'15''). Enfin, à la fin du film, Lee est muté en Annexia et un plan large en plongée présente sa voiture arpentant une route sinueuse : le saxophone, joué de manière assez agressive et soutenu par un rythme rapide, accompagne ce plan et s'arrête brutalement quand le protagoniste est interpellé par l'armée : « What is the purpose of your visit? » Une dernière occurrence du saxophone se superpose à la musique orchestrale dans le générique de fin.



(NL, la Clark Nova expire, 1h40'14'')

Dans l'ensemble de ces séquences où intervient la composition de Coleman, la musique provoque un « court-circuitage de l'émotion » du public : il s'agit de « musiques de contrepoint didactique », dont l'atmosphère va à l'encontre de ce qui est décrit à l'image. Cette composition choque d'autant plus qu'elle est particulièrement audible et que les *crescendos* et *decrescendos* intempestifs du saxophone nous agressent en contraste avec les séquences pratiquement silencieuses qui les précèdent. Ces différentes caractéristiques de la partition empêchent le public d'éprouver les sentiments qu'il « devrait » moralement ressentir devant les scènes de cannibalisme, de torture et de meurtre, bref, de ressentir de l'horreur pour ce qui est visuellement décrit. Comme l'on nous présente une telle déliaison entre l'audible et le visible et que, les deux étant très denses, il semble difficile d'accorder à l'un *et* à l'autre toute sa concentration, le public devra choisir : l'image (qui représente cannibalisme, etc.) ou le son (dont l'atmosphère agressive suscite l'angoisse) ? Pour reprendre les termes de Gaudin, ces séquences où la musique de Coleman intervient imposent un « espace filmique » *si* composite, un « système » *si* « dynamique » que l'attention du public, déjà trop sollicitée, se détournera des sentiments qui seraient, dans d'autres circonstances, évoqués.

La seconde musique de fosse, composée par le Torontois Howard Shore (qui participe à la majorité des films de Cronenberg), parcourt le film du générique de début à celui de fin. « Anempathique », elle sous-tend les moments clés du parcours de Lee sans susciter de compassion particulière pour les

difficultés du personnage. Ainsi, quand il est interrogé, au commissariat, pour avoir trafiqué sa *bug powder* et rencontre pour la première fois une machine-insecte-espion, la musique à base de cordes suscite certes un certain malaise mais elle détache surtout l'attention des difficultés que rencontre le protagoniste. Soulignons que cette composition s'arrête toujours net quand les machines à écrire viennent de se transformer, hors champ, en insectes et sont sur le point de délivrer leur message à Lee. Il semblerait donc que la voix prend l'ascendant sur toute autre trame sonore. La musique de Shore revient ainsi en filigrane dans de nombreuses scènes maîtresses du film : quand le docteur Benway (Roy Scheider) prescrit à Lee le « remède » – qui s'avère être une nouvelle drogue (22'00'') ; quand Lee tue Joan (25'33'') ; quand il écrit les premières pages de son rapport sur la Clark Nova, dans l'Interzone (36'20'') ; quand il couche avec la réincarnation de Joan sous le corps lubrique de la Martinelli (57'44'') ; quand il écrit son premier rapport sur la *black meat* (1h06'52'') ; quand il travaille sur sa nouvelle machine-Mugwump en se droguant (1h23'50'') ; quand il retrouve Joan dans l'usine à Mugwump et pactise avec Benway (1h41'30'') ; et quand il la tue une seconde fois avant de pénétrer en Annexia (1h49'32''). À chaque nouvelle occurrence, cette musique se complexifie : aux cordes de la première séquence s'ajoutent des cuivres, harpes, percussions puis des instruments appartenant à d'autres traditions culturelles. Il semblerait donc que la bande sonore suive sa propre logique, distincte de la bande image tout en induisant une évolution dans des séquences-miroirs (je pense notamment à celles du meurtre de Joan, au début et à la fin du film). Au moment du premier meurtre, le public sera surpris, voire choqué, de voir Lee tirer aussi banalement dans le front de sa femme, douce et conciliante. À la fin du film, alors que la partition est devenue plus complexe et que nous avons été bombardés de scènes de violence, le mutisme de Lee, qui reproduit son erreur, la douceur de Joan, qui ne semble pas avoir appris des siennes, sont parfaitement inexplicables. Le fait que la musique soit aussi détachée de ce qui est montré semble augmenter l'abjection des images : elle empêche tout rapport humain et empathique avec elles.

L'hybridité de cette double musique de fosse ainsi que sa dissociation avec la bande image ont donc toutes deux un impact sur la réception de l'univers de *NL*, ce qui est encore accentué par l'esthétique du choc sur laquelle repose finalement l'ensemble de la bande son. L'alternance de scènes dont l'audio est saturé (parfois, les deux musiques de fosse sont combinées sur une même piste à laquelle s'ajoutent des bruits et musiques d'écran, des fragments de dialogue,

etc.) et d'autres presque silencieuses³⁵, exacerbe le besoin irrépissible de se préserver de cet espace circulant déconcertant. Sans aucune transition, le public passe de la sensation d'être mitraillé auditivement à une « désertification sonore » (Daubresse, 2023), dans ces nombreuses scènes où Lee marmonne ses répliques avec une lenteur défiant toute concurrence. Les échanges verbaux entre Lee et les différents insectes que sont ses machines à écrire donnent une nonchalance à la parole humaine, acousmatique (les insectes n'ont pas, à proprement parler, de bouche ; Lee fait à peine bouger la sienne), inarticulée, incompréhensible parfois – à l'instar du texte. Si l'on en croit l'analyse de Louis Daubresse sur *No Country for Old Men* (2007), le silence serait un « moyen de pression pour mobiliser le spectateur et ajouter à la tension globale durant des séquences majeures durant lesquelles des héros, piégés dans des espaces intérieurs et dans une pénombre ambiante, cherchent à échapper à leurs traqueurs » (2023, np).

La bande sonore permet donc d'explorer de « nouvelles formes d'audibilité », pousse les sensations perceptives et affectives vers d'autres limites³⁶ tout en provoquant une expérience de visionnage abjecte : entre sensation vague de dégoût vis-à-vis de ce qu'il se passe et dégoût de soi tenace, venant de l'impression de ne pas se sentir finalement assez dégoûté, incapables que nous sommes de passer souplement d'une surstimulation auditive à l'absence quasi-totale de bruits. L'on est si indécis quant au lien qu'il est convenu de faire entre l'audio et le visuel que les images apparaissent comme simulacre du réel. À la fin du film, on se rend compte que les événements sordides qui n'ont cessé de bouleverser la trajectoire du personnage humain n'ont jamais vraiment réussi à nous toucher, malgré l'expression de ses souffrances. Ce n'est pas seulement la mise à mort, dédoublée, de Joan qui est abjecte (l'image qui nous est montrée) mais bien notre apathie hébétée devant cette mise à mort³⁷.

³⁵ D'après Daubresse, « le silence intervient plus rarement sous sa composition la plus radicale : la suppression catégorique du son » (« Du dépouillement surgit le silence : une adaptation sous couvert de minimalisme audiovisuel », *Revue LISA*, vol. 21, n°55, 2023, np).

³⁶ À l'instar de ce que Daubresse (2023) dit de la bande sonore de *No Country for Old Men* des frères Coen, et qui s'avère fonctionner très bien ici aussi.

³⁷ Dans *L'imagination malsaine. Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch* (Paris : L'Harmattan, 2007), Roche explore comment NL serait une critique du texte : la répétition du meurtre étayerait l'idée selon laquelle « [l]a création est toujours re-création » (p. 266). Le cinéma de Cronenberg aurait selon Roche un incroyable potentiel de subversion (*Ibid.*, p. 269).

Excitation et pulsion de mort : *A History of Violence* (AHV)

Le roman graphique de Wagner et Locke (2005) retrace le parcours de Tom McKenna, père de famille et propriétaire du *diner* d'une petite ville de campagne, qui, alors qu'il se voit attaqué par deux bandits, les supprime avec dextérité et devient une célébrité nationale. Apparemment anodin malgré sa grande violence, cet événement permet à la pègre de retrouver, sous ce visage de père placide, les traits d'un de leurs ennemis, Joey Cusack. La bande dessinée se tourne tour à tour vers l'histoire violente des différents personnages – Joey, son fils Jack, les mafieux – et imprime les conséquences de leur violence sur le visage de leurs victimes. De surcroît, le médium véhicule le son des crimes et actes de violence : l'abjection s'étale non seulement sur l'image et les dialogues, mais aussi à travers des onomatopées. À travers les « sons textualisés³⁸ », la violence prend un visage typographique : positionnée au centre ou entre les cases, elle a une voix.

Le caractère injuste de l'assassinat gratuit d'un couple est saillant dès les premières planches, non pas tant dans les échanges verbaux que par les détonations (« BDAM BDAM », p. 12), la réaction de la première victime (« WHHHHHHHH ! », *Idem.*) et le bruit de la balle qui transperce le corps de la seconde (« SPAK », p. 13). Il en est de même quand Tom/Joey attaque, à coup de cafetière, les meurtriers dans son *diner* (« SPLASH » « KASHH », p. 21) pour ensuite propulser le corps de l'un d'entre eux à travers la vitrine (« KERASHH », p. 24). Sur ces planches, la brutalité du mouvement de la main de Joey, armée de la cafetière, est soulignée par les hachures, en même temps que le choc subi par le visage des malfrats. L'entremêlement des lettres dans la case où le corps traverse la vitrine (« KERASHH ») avec le nom d'emprunt de Tom (McKENNA'S), apparaît comme une autre forme de violence : la composition de cette case semble indiquer que quelle que soit l'onomatistique, le personnage n'échappera pas à sa destinée³⁹.

³⁸ Terme utilisé pour traduire le concept de « textualized sound » proposé par Sam Boer dans « The Sounds of Violence : Textualized Sound in Frank Miller's *Sin City* and *Batman: The Dark Knight Returns* », Western University Undergraduate Awards, 2017, pp. 1-17. ["The Sounds of Violence: Textualized sound in Frank Miller's Sin City " by Sam Boer \(uwo.ca\)](#) (dernière consultation le 11 janvier 2024).

³⁹ Interrogé par une journaliste Tom se justifie en disant : « I just got lucky, I guess », ce à quoi elle rétorque : « You took on two armed men barehanded – left one dead and the other begging for mercy! That doesn't sound like luck » (AHV, p. 27).



(AHV, McKENNA'S-KERASHH, p. 24)

D'autres scènes, comme celle de la prise en otage du fils de Tom, décuplent encore la monstration de la violence à travers les sons textualisés qu'elle produit. Ici, le bidon de propane qui explose, emportant avec lui Johnny (le partenaire de Torino), est accompagné en pleine page par un énorme « VADOOOM » (p. 94) supplantant le cri d'agonie de la victime. Il est intéressant de noter que la typographie semble être ce qui projette le personnage vers l'avant : la détonation s'apparente à une énergie tangible⁴⁰.



(AHV, attaque à la cafetière, p. 21 ; et explosion, p. 94)

La bande dessinée conjugue donc un large panel d'onomatopées violentes qui peuvent être analysées en fonction de leur forme, leur taille, leur fréquence et

⁴⁰ Boer étudie la « physicalité » de certains sons dans les romans graphiques de Miller (2017, p. 2).

leur placement dans ou à travers les cases (Boer, 2017, p. 2). Dans le second chapitre du roman graphique, quand Joey et son ami Richie organisent leur attaque de la pègre, le bruit de leurs mitraillettes, « BRAPPAPPAPPA » (p. 170), couvre tous les autres sons de cette scène qui s'étale sur plusieurs planches. La présentation en caractères gras, colorisés en noir et balayant le centre de chaque case, fait ressortir l'onomatopée : elle supplante l'image. Le meurtre de Torino, qui ouvre le chapitre 3, est présenté de manière particulièrement abjecte à travers le bruit de la lame qui s'enfonce dans sa gorge (« GLUAR », p. 227). La typographie reproduit la viscosité du son⁴¹ dans la plus grande de trois images horizontales, en gros plan : il s'agit ici d'un son « viscéral » (Boer, 2017, p. 12), qui révulse au moment de l'assassinat du mafieux. Enfin, la scène de l'affrontement de Tom/Joey avec son adversaire de longue date, Little Lou, d'abord à la perceuse (« ZREEEEEEE », p. 284) puis à la tronçonneuse (« FREEEEEEE », p. 289) clôt le périple ultraviolent qu'est la vie de Joey – qui peut, dès lors, redevenir Tom.



(AHV, mitraillette, p. 170 ; et assassinat, p. 227)

⁴¹ Cette texture du son rappelle la remarque de Robert Peterson, citée par Boer : « comics collapse the word/image dichotomy: visible language has the potential to be quite elaborate in appearance, forcing recognition of pictural and material qualities that can be freighted with meaning » (« The Acoustics of Manga », *A Comics Studies Reader*, Jackson : University Press of Mississippi, 2009, p. 133).

Le paysage visuel du roman graphique est ainsi assombri par l'ombre de la violence présentée de manière « livisaudible⁴² » à travers les onomatopées. C'est donc une fois encore le corps (et ses souffrances) qui est mis à contribution. En conséquence, je présenterai comment la constante livisaudible de la violence, qui sous-tend l'hypotexte, est transcrite par Cronenberg.

Dans son article portant sur les problèmes éthiques et moraux en lien avec la monstration du crime dans l'adaptation de Cronenberg, Stephen Leech suggère que *AHV* place le public devant les résultats, abjects, de la violence produite à l'écran⁴³. D'après Timothy Holland, le public de Cronenberg aurait été conditionné, depuis ses débuts, à être confronté à la *infamous flesh* et sera déconcerté de constater que *AHV* ne représente que relativement peu d'actions violentes⁴⁴ – le détachant d'ores et déjà des effets créés par le roman graphique. Ces remarques sont d'ailleurs validées par les commentaires du réalisateur :

I wanted the audience to see the results of violence. The violence in this movie is very, very intimate. It's very physical. The kind of violence that we're most worried about is the violence done to the human body. [...] And in each instance of violence in the movie I have a shot or two that emphasize that, so that right in the middle of their exhilaration and their cheering of the violent act the audience finds itself looking at something particularly disturbing in terms of the effect of the violence and then they have to be complicit in the results of it as well⁴⁵.

Cronenberg a donc réfléchi à la manière de culpabiliser au mieux le public : à travers son visionnage d'une scène violente, il devient complice de cette action ce qui engendre, selon Shaviro, une véritable anxiété au cours du visionnage⁴⁶. Si elle est transcrite à l'image, la violence prend donc sa véritable

⁴² J'emprunte ce concept à Nicole De Mourgues (*Le générique de film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1994) afin de rendre compte de l'articulation insécable entre le lisible, le visible et l'audible dans les onomatopées de *AHV*.

⁴³ Dans « Evaluating the Representation of Violence in David Cronenberg's *A History of Violence* », *Film Matters*, vol. 2, n°1, mars 2011, pp. 13-21.

⁴⁴ Dans « Cronenberg's Anesthetics (Virtual Flesh) », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 15, n°2, 2017, pp. 141-151.

⁴⁵ Cité par Cynthia Freeland, « Tragedy and Terrible Beauty in *A History of Violence* and *Eastern Promises* », *The Philosophy of David Cronenberg*, Lexington : University Press of Kentucky, 2012, p. 29.

⁴⁶ « Cronenberg's films heighten, and indeed celebrate, those extreme situations in which even the intimacy of my own body is an exposure, a vulnerability, and not a refuge » (1994, p. 149).

portée didactique à travers l'articulation entre les plans, le cadrage et la profondeur de plan, mais aussi la bande son, et le réalisateur d'offrir, à travers cette transcréation, un métadiscours sur l'impact de la violence au cinéma.

Notons tout d'abord que ce film joue, comme *NL*, sur une esthétique du choc : Cronenberg n'opte aucunement pour des transitions douces (un seul fondu enchaîné dans ce film, le reste étant monté avec des coupes) ; la musique⁴⁷ sous-tend anempathiquement les scènes de violence pour laisser place, sans transition, à des sons ambiants, accentués et menaçants, quand il ne se passe rien à l'écran. L'espace filmique est donc haché, sectionné – il représente un corps en cours de destruction. Dans cette étude, je vais me concentrer sur les trois scènes d'ultraviolence qui combinent une variété de procédés cinématographique enclins à accentuer leur portée abjecte, au-delà de l'image. Ces scènes transcréent à mon avis les effets du livis audible des onomatopées de l'hypotexte. *AHV* est organisé autour de trois brèves scènes d'une extrême violence, lesquelles jalonnent le retour de Joey sous les traits de Tom, un père de famille doux et pacifiste (Viggo Mortensen). Chacune dure environ 30 secondes et ces scènes ont en commun d'être très denses dans leur composition (plus de 40 plans chacune, parfois plusieurs plans par seconde). La première relate le meurtre des deux malfrats dans le *diner* de Tom (24'15" à 24'45"), la seconde dépeint la mise à pied du chef de la mafia, Fogarty, et de ses hommes devant la maison du protagoniste (55'25" à 57'01" avec deux temps forts), la dernière clôt le film sur le meurtre de Richie, le frère de Tom, devant son manoir à Philadelphie (1h24'03" à 1h25"). Ces scènes alternent, de manière aussi ludique qu'exagérée, entre la virtuosité du « placide » Tom, souvent désarmé et affrontant plusieurs opposants, et leur état lamentable après l'intervention du héros.

L'éviction des deux malfrats dure une trentaine de secondes. Alors que Leland Jones (Stephen McHattie) ordonne à son comparse Billy Orser (Greg Bryk) de tuer l'employée du *diner*, Tom explose la cafetière sur le visage du premier, saute par-dessus son bar et tire sur le second qui passe à travers la vitrine du restaurant. Il achève ensuite Jones (qui vient de lui enfoncer un couteau dans le pied) en lui tirant dans la tête. Cet échange commence par un gros plan de moins d'une seconde sur la cafetière (24'15") et se termine sur un

⁴⁷ Je m'aligne sur Freeland : « The music functions by adding a layer of emotional closeness and romantic intensity rather than pulsing beats that would accentuate violence » (2012, p. 30).

autre gros plan de plusieurs secondes d'horreur⁴⁸ sur Jones à la fin de l'affrontement (24'45'').



(AHV, première et dernière images de l'attaque du *diner*, 24'15'' et 24'45'')

Entre-temps, l'on sera bombardé de près de 40 plans (principalement des gros plans et des plans moyens) sur les trois adversaires, et une adaptation pour ainsi dire « littérale » de l'épisode où Billy se fait violemment éjecter du *diner*. Dans trois plans successifs montés par des coupes, il est présenté de face contre la vitrine (24'23''), de dos quand il passe à travers (24'24''), et au sol quand il a achevé sa chute (24'25''). Le dernier plan, en plongée totale, sur son cadavre à côté duquel trône ironiquement l'écriteau « OPEN » du *diner*, est présenté encore à la fin de la séquence et rappelle ce que j'ai souligné sur l'hypotexte : l'ordre des plans, l'agencement des cases/plans ainsi que l'impact sur le lectorat/public sont identiques entre le roman graphique et le film. Du fait des caractéristiques intrinsèques de l'image et du montage, cette séquence est intimement violente pour le corps du spectateur, et l'enchaînement effréné participera à faire perdurer les sensations (d'horreur mais aussi d'excitation) du public⁴⁹.

La scène du meurtre de Fogarty (Ed Harris) et de ses hommes s'étend sur plusieurs minutes (du moment où le fils de Tom, Jack [Ashton Holmes], sort de leur voiture, à celui où il abat Fogarty à bout portant) mais la violence est concentrée autour de deux morts : celle des hommes de Fogarty (55'25'' à

⁴⁸ La longueur de ce plan ne me semble pas fortuite. Comme le dit Gaudin : « La durée d'exposition au plan définit une qualité d'imprégnation vis-à-vis de ce qui est filmé et qui accède à une plus grande *présence* » (2014, p. 4, l'auteur souligne). Le public « s'imprègne » donc du visage de Bobby détruit, barbotant dans son sang – une vision d'horreur pure.

⁴⁹ Shaviro rappelle en effet : « On the one hand, the rush of film images is simply too quick, too immediate, to allow the spectator the breathing room necessary for traditional, detached, aesthetic contemplation. On the other hand, this immediacy or speed is not authenticated by any illusion of concrete or actual presence. [...] Film's virtual images do not correspond to anything actually present, but as images, as sensations, they affect me in a manner that does not leave room for any suspension of my response » (1994, p. 46).

55'50''), celle de Fogarty lui-même, tué par Jack (56'11'' à 57'01''). Après avoir cassé le bras du premier homme (dans un bruit dégoûtant), Tom lui tape dans le nez trois fois – d'abord avec le plat de la main puis avec le poing. Ces coups sont présentés dans des gros plans de moins d'une seconde, placés dans un montage parallèle présentant le visage haineux de Tom en gros plan. Parallèlement, il abat l'autre homme en lui tirant deux fois dans le corps, ce qui est suivi du juron de Fogarty, « Fuck! » (55'46'') Comme en réponse, une plongée présente le visage, maintes fois défiguré, du premier homme tué par Tom (55'50'').

S'ensuit le deuxième temps fort de la scène : Fogarty, qui vient de tirer sur Tom, s'apprête à l'abattre. Le montage est encore une fois vif, avec une succession de champs-contrechamps entre Tom qui, blessé, rampe au sol, et des gros plans en légère contre-plongée de Fogarty qui l'insulte. Alors que Tom lui jette, « I should've killed you back in Philly'', Fogarty le vise et rétorque, "Yeah, Joey, you should have" (56'23''). Ce plan de quelques secondes est immédiatement suivi par un plan plus large où l'on découvre ce qui était auparavant hors-champ : Jack tient en joue celui qui tient son père en joue (56'29''). Cet alignement de violence, qui ponctuera la vie du mafieux d'un point final, est rapidement suivi de deux plans du visage ensanglanté de Tom, aspergé par le sang de Fogarty (il est d'abord montré en plongée puis de côté). Le meurtre de Fogarty est, comme pour les autres assassinats, ponctué par un gros plan sur son visage sans vie (57'01'').



(AHV, intervention de Jack, 56'23''; 56'29'' et 57'01'')

La dernière séquence ultraviolente dans le film est placée à la toute fin, alors que Richie (William Hurt), le frère de Tom, le somme de se rendre à Philadelphie. Là encore, le montage et la composition des plans met en exergue une violence brute que Tom s'approprie d'abord pour la rejeter aussitôt. Après des embrassades sonores, Richie sermonne son frère dans son bureau. Derrière Tom, qui ne s'exprime qu'à travers des monosyllabes, laissant Richie mener la conversation, se trouve un homme de main (Jason Barbeck). Le dialogue entre les frères est monté, comme l'on s'y attendrait, en champs-contrechamps. Le visage

impassible de Tom pourrait laisser croire (à tort) que rien ne se passe de son côté mais si l'on observe l'arrière-plan, l'on se rend compte qu'alors que Richie dit à son frère que ce qu'il pourrait faire pour l'aider (1h24'03''), après un silence de Tom (1h24'06''), serait de « mourir » (1h24'09''), l'homme à l'arrière-plan a préparé un collet pour étrangler Tom (1h24'12''). Ces quatre plans où le meurtre de Tom est commandité en arrière-plan, provoquent sa réaction on ne peut plus violente puisqu'il massacre tous les occupants de la belle résidence de Richie – ce dernier inclus.



(AHV, 1h24'03''; 1h24'06''; 1h24'09'' et 1h24'12'')

Il est possible d'arguer qu'il y a un effet de miroir entre cette scène et la précédente du point de vue de la fonction déterminante d'éléments qui sembleraient *a priori* secondaires dans un film : la composition du plan et le hors champ sont ici porteurs de plus d'informations que ce qui est placé sur le devant de la scène (dans le champ ou au premier plan). C'est de ces espaces liminaires au champ que viennent le danger et la violence.

Notons finalement que de l'une à l'autre de ces trois scènes ultraviolentes, le nombre des victimes va croissant : de deux, on passe à trois, puis à quatre. Par ailleurs, si le cadrage véhicule très bien l'impact de la violence, si le montage effréné crée une sensation d'urgence, la bande son contribue aussi à cette impression de danger imminent. Certes, la musique d'écran est très belle et plutôt douce, mais la bande son est en revanche surchargée de bruits, beaucoup plus forts que ce qu'ils devraient être (selon une norme réaliste). C'est notamment le cas dans le premier plan-séquence (qui dure près de 4 minutes et en surimpression duquel se déroule le générique) présentant le hold-up de Billy et Bobby : le sifflement des cigales et le passage des voitures sur l'autoroute qui se trouve derrière la caméra sont extrêmement bruyants, contrastant lourdement avec l'absence de musique. Des bourdonnements de mouches⁵⁰ sont également audibles lors de l'affrontement entre Tom et Fogarty. Plusieurs plans présentent

⁵⁰ McGinn s'intéresse aux diverses raisons pour lesquelles les mouches sont peut-être l'insecte qui suscitera à l'humain le plus de répulsion : « It is their invasiveness combined with their fecal and putrescent proclivities that generate our extreme reaction of disgust: not only are flies in constant contact with the filthy and the revolting; they also bring it to us » (2012, p. 10).

en effet l'affrontement depuis l'intérieur de la maison (la caméra est placée derrière la fenêtre de l'étage) mais sans que l'identité du « voyeur » ne soit jamais révélée : et pour cause, Jack est au rez-de-chaussée, sa mère et sa sœur sont cachées dans la chambre. À qui appartient ce point de vue, autre espace cinématographique ici touché par l'abjection à travers les questionnements du public ? Dans les trois plans qui présentent l'affrontement depuis une perspective située derrière la fenêtre de l'étage, il semble presque que ce soient les mouches, bourdonnant contre la vitre, qui jouent le rôle de témoins oculaires. Cette imprécision (et l'hypothèse étrange et menaçante qui en découle) provoque un sentiment de malaise et détourne l'attention de ce qui importe vraiment : en effet, on oublie de se demander où se trouve Jack, qui est sur le point de surgir derrière Fogerty pour le tuer avant qu'il ne tue son père. Plusieurs scènes présentent d'autres compositions de la bande sonore intéressantes, comme lorsque le shérif apprend à Tom et à sa femme l'identité des hommes qui sont venus les importuner au *diner*. À cet instant, l'on entend, assez présents sur la bande son pour que cela retienne l'attention, des coups de tonnerre. Pas de musique dans cette scène pourtant cruciale, et le seul fondu enchaîné du film. Enfin, force est de constater que, dans les scènes d'affrontement, les bruits de coups, les cris de souffrance et les détonations se trouvent tous accentués par la bande son – une manière *a minima* de transcrire les onomatopées si importantes dans l'hypotexte.

La véritable originalité de cette transcréation réside ainsi peut-être dans le fait que Cronenberg ne s'est pas « contenté » d'adapter les onomatopées littéralement, dans leur dimension livis audible, mais qu'il en a réparti la charge violente dans tous les procédés filmiques possibles et imaginables. Si la violence émane fortement du film, à travers un ensemble de *stimuli* audiovisuels bien agencés, elle reçoit également un traitement privilégié dans les trois séquences capitales montées aux endroits stratégiques de la structure filmique (à peu près toutes les 25 minutes de visionnage). À chaque fois, après que Tom a tué ses adversaires, le public est « puni » d'avoir désiré leur mort : par le gros plan abject d'un visage sans vie, notre « conscience vive » (Gaudin, 2014, p. 14) est marquée par l'image-espace d'un film « en train de se faire » à un train d'enfer.

Conclusion

L'identité du personnage comme celle du public est donc incessamment déstabilisée par ces deux transcréations de Cronenberg et ce, de diverses façons

qui incluent une représentation à la fois plaisante *et* culpabilisante d'actions violentes. Bande sonore, montage, et cadrage participent à cette esthétique abjecte de l'espace filmique qui interdit finalement toute lecture univoque. *NL* et *AHV* apparaissent ainsi comme des films multidimensionnels dont les effets laissent leur trace sur le corps du public et son sens proprioceptif. Ce qui m'intéresse particulièrement – et qui est étayée par la pléthore d'ouvrages et d'articles dédiés à l'œuvre du réalisateur torontois – est la myriade de sentiments d'exaspération devant ce que Cronenberg nous « oblige » à ressentir : horreur, culpabilité, honte, dégoût, et j'en passe. L'ambivalence sous-tendant le *choix* de regarder ces films et le *dégoût* qu'ils inspirent tend du côté d'un certain masochisme (qui ne veut s'avouer comme tel) de la part du public, rappelant le sentiment (avoué celui-là) de Shaviro devant les films d'horreur⁵¹. Elle rappelle également le concept de « textes de jouissance » de Roland Barthes, convoqué par Roche pour parler du cinéma de Cronenberg : ces récits « déconfortent », font « vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur » ainsi que la « constance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs » tout en mettant « en crise son rapport au langage⁵². » Bref, s'il s'agit bien de « jouissance » (encore une notion qui a d'ailleurs rapport au corps) que nous évoquent les transcréations de Cronenberg, cela explique l'attraction/répulsion que l'on retrouve dans la critique cronenbergienne.

La sensation d'abjection telle qu'elle nourrit, pour ainsi dire, l'imaginaire cronenbergien, pourrait donc être combinée à une autre sensation, celle d'un plaisir, coupable peut-être mais plaisant tout de même. L'articulation de ces deux notions apparemment inconciliables point déjà sous la plume de Mikhail Bakhtine quand il traite du « rabaissement » des « matières joyeuses » (les excréments), « détruisant » tout en « régénérant » la lectrice⁵³. Elle se manifeste également dans la déclaration réactionnaire de Cindy Lacom : « Shit offers liberatory possibilities⁵⁴. » Mais c'est finalement Carroll qui explique à mon avis

⁵¹ « My own masochistic theoretical inclination is to revel in my bondage to images, to celebrate the spectatorial condition of metaphysical alienation and ideological delusion, rather than strive to rectify it » (Shaviro, 1994, p. 25).

⁵² *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 23 (cité par Roche, 2007, p. 333).

⁵³ *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970, p. 30. Voir également l'étude de Roche : « Le grotesque correspondrait à une sorte de sublimation esthétique de la peur qu'engendrent la maladie et le mal » (2007, p. 23).

⁵⁴ « Filthy Bodies, Porous Boundaries: The Politics of Shit in Disability Studies », *Disability Studies Quarterly*, vol. 27, n°1-2, hiver/printemps 2007, np. www.dsqsds.org (dernière consultation le 11 janvier 2024).

le mieux notre attirance pour l'horreur en articulant curiosité pour l'anomalie et fascination pour la transgression. L'abjection, la violence, ce qui choque et égare, s'apparenteraient alors à des outils de résistance contre la tyrannie, qu'elle soit politique ou idéologique⁵⁵.

Les transcréations abjectes du corpus cronenbergien, de *The Fly* à *AHV*, révéleraient-elles l'espoir d'une renaissance sublime – qui risquerait cependant de retomber, comme pour Brundle, en dégénérescence terminale ? En somme, le cinéma de Cronenberg atteindrait ce dont rêve Shaviro : « it is necessary to discover, to invent, new forms of resistance, new collective articulations of desire, new lines of flight, and even, perhaps, new ecstasies of abjection » (1994, p. 80). L'étude de Shaviro mêle, dans les derniers mots, ces notions inconciliables que j'ai retrouvées dans le corpus transcréé de Cronenberg : ce cinéma qui lui a fait découvrir l'extase doublée de terreur de l'abject (*Ibid.*, p. 126).

Bibliographie

Filmographie

Cronenberg, David, *Naked Lunch*, 1991, Canada : 20th Century Fox (W. S. Burroughs, 1959).

---, *A History of Violence*, 2005, États-Unis : New Line Cinema (J. Wagner et V. Locke, 1997).

Sources théoriques

Bakhtine, Michail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

Bataille, Georges, « La Part maudite » (1949, édition de Minuit), *Œuvres complètes. Volume VII*, Paris : Gallimard, 1976, pp. 17-179.

---, « La littérature et le mal » (1957, Gallimard), *Œuvres Complètes. Volume IX*, Paris : Gallimard, 1979, pp. 171-316.

Beard, William, *The Artist as Monster – The Cinema of David Cronenberg*, Toronto : University of Toronto Press, 2001.

⁵⁵ « Milan Kundera suggests in *The Unbearable Lightness of Being* that shit is necessary in our lives to keep us grounded but also, more grandly, to resist political and ideological tyranny » (*Ibid.*, np).

---, « Insect Poetics – Cronenberg’s *Naked Lunch* », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 23, n°3, septembre 1996, pp. 823-852.

---, « Cronenberg, Flyness, and the Other-self », *Cinémas*, vol. 4, n°2, 1994, pp. 153-173.

Boer, Sam, « The Sounds of Violence: Textualized Sound in Frank Miller’s *Sin City* and *Batman: The Dark Knight Returns* », Western University Undergraduate Awards, 2017, pp. 1-17. "[The Sounds of Violence: Textualized sound in Frank Miller’s Sin City " by Sam Boer \(uwo.ca\)](#) (dernière consultation le 11 janvier 2024).

Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror : or Paradoxes of the Heart*, London : Taylor & Francis Group, 1990.

Chion, Michel, *Le Son au cinéma*, Paris : Édition de l’Étoile, 1985.

Daubresse, Louis, « Du dépouillement surgit le silence : une adaptation sous couvert de minimalisme audiovisuel », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21, n°55, 2023, pp. 1-14.

De Mourgues, Nicole, *Le générique de film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1994.

Drew, Wayne, *David Cronenberg*, London : British Film Institute, 1984.

Freeland, Cynthia, « Tragedy and Terrible Beauty in *A History of Violence* and *Eastern Promises* », *The Philosophy of David Cronenberg*, Simon Riches (ed.), Lexington : University Press of Kentucky, 2012, pp. 24-35.

Gaudin, Antoine, « L’image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d’un “espace circulant” dans les images de cinéma », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, vol. 10. « Images on the Move: Circulation and Transfers into Films », 2014, pp. 1-27.

Hughes, Bill, « Wounded/Monstrous/Abject: A Critique of the Disabled Body in the Sociological Imaginary », *Disability & Society*, vol. 24, n°4, 2009, pp. 399-410.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l’horreur – Essais sur l’abjection*, Paris : Seuil, 1980.

Lacom, Cindy, « Filthy Bodies, Porous Boundaries: The Politics of Shit in Disability Studies », *Disability Studies Quarterly*, vol. 27, n°1-2, hiver/printemps 2007, np. www.dsqsds.org (dernière consultation le 11 janvier 2024).

McGinn, Colin, « The Fly and the Human – Ironies of Disgust », *The Philosophy of David Cronenberg*, Simon Riches (ed.), Lexington : University Press of Kentucky, 2012, pp. 9-23.

Roche, David, *L'imagination malsaine. Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris : L'Harmattan, 2007.

---, « David Cronenberg's Having to Make the Word Be Flesh », *Post Script*, vol. 23, n°2, 2004, np.

Shaviro, Steven, *The Cinematic Body* [1993], Minneapolis & London : The University of Minnesota Press, 1994.

Biobibliographie de l'auteure

Marie Pascal est professeure adjointe à King's University College depuis 2021. Sa thèse, dirigée par Pascal Riendeau de l'Université de Toronto, a été publiée aux PUM sous le titre *De l'exclusion à l'abjection – Lisières et bas-fonds dans la transcréation québécoise*. Elle a récemment codirigé, avec Jeri English, un collectif portant sur les films de Denis Villeneuve (Edinburgh University Press, 2023) et dédie le plus clair de son temps de recherche à une étude éthique/esthétique sur les notions d'abject et de sublime dans le corpus adapté autochtone, canadien et québécois.