

Le bal des éclopés

Crash

Jean-Philippe Gravel

Volume 15, Number 4, Winter 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33667ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gravel, J.-P. (1997). Review of [Le bal des éclopés / *Crash*]. *Ciné-Bulles*, 15(4), 14–15.

Le bal des éclopés

par Jean-Philippe Gravel

Avec sa thématique sinistre et sa réputation sulfureuse, **Crash** de David Cronenberg fait partie d'une classe à part de cinéma qui, malheureusement dans certains cas, tombe sous le coup de la loi. Ici, l'interdit de diffusion dont il souffre en Angleterre (qui a fait le même coup à **Orange mécanique** de Stanley Kubrick) et le délai interminable qui retarde sa distribution aux États-Unis n'est pas pour surprendre: il en va toujours ainsi des œuvres qui dévoilent au grand jour un malaise complet autour de la question éternelle des garde-fous qu'il faudrait tenir entre ce qui tient de la «fiction» et de la «réalité», dont des films comme **Crash** renversent la perspective de manière suffisante pour confronter le spectateur à la perversité de son rapport à la représentation.

Après tout ni Cronenberg ni James Graham Ballard (l'auteur du roman **Crash** paru en 1973) n'ont inventé le sexe en voiture. On sait depuis au moins l'établissement du terme «rock and roll» le rôle d'institution qu'occupait la voiture du père en matière d'initiation sexuelle pour toute une génération d'Américains. Avec le temps, ce lien transgressif s'est métamorphosé en cliché culturel; on ne compte plus les chansons qui confondent attributs féminins et carrosseries lisses, ou les publicités de voiture qui, à quelques mots près, parlent davantage de performances sexuelles que de moteurs à soupape. Il ne manquait à cela qu'un renouvellement du fantasme de l'homme-machine (qu'a rétabli le cinéma des années 80 avec des films tels **Robocop** et **Terminator**) pour que le terrain d'une certaine fantasmagorie collective puisse subir une embardée digne de **Crash**.

On a beaucoup reproché à ce film de n'être qu'un spectacle complaisant, cumulant collisions de voitures sur collisions érotiques, comme si rien d'autre n'avait préoccupé David Cronenberg que d'établir, avec son acuité clinique habituelle, le portrait d'une perversion quelconque. En ce sens, l'argument du spectateur moralement insurgé — ou physiquement

excité — constitue la principale force d'obstruction à une réelle compréhension du film. Avançons tout de suite que **Crash** traite de la perversion, en ce sens qu'elle constitue une suite d'actes rituels et répétitifs dont la combinatoire graduée peut poser ce terme ultime qu'est la mort de l'adepte. **Crash** n'est pas le premier film à illustrer sous une forme cumulative — inhérente à la pratique perverse — les effets d'une telle spirale. **La Grande Bouffe** de Marco Ferreri, pour ne citer que cet exemple notoire, offrait un cocktail semblable en entremêlant la nourriture et le sexe en un projet suicidaire. Disons seulement que le propos qu'avancait Ferreri par la satire, charge contre une certaine élite blasée, Cronenberg le pose avec un sérieux plus déconfortant encore.

Je citerai ici — en traduction libre — un mot tiré de l'introduction du roman de James Graham Ballard, qui cerne parfaitement de quel renversement il s'agit: «Nous vivons dans un monde dirigé par des fictions de toutes sortes — consommation de masse, publicité, infléchissement des discours politiques en artère de la publicité et désaisissement par l'écran télévisé de tout rapport original à l'expérience. (...) Il est de moins en moins nécessaire à l'écrivain d'inventer le contenu fictif de son roman: la fiction le précède. La tâche de l'écrivain consiste à inventer le réel.»

Pour une fin de millénaire, voilà un son de tocsin qui donne la note... On s'étonne cependant qu'un tel pari passe aussi inaperçu. Car que raconte **Crash**? Au-delà de cet espèce de «bal des éclopés» échangistes qui s'orchestre entre victimes d'accidents routiers subitement absorbées par une érotisation excessive des collisions de voitures, s'instaure un rituel thanato-libidinal où la mise en scène même occupe le premier plan. Chacun des personnages du film se pose à un moment ou l'autre comme artisan de la fiction globale autour de laquelle James Graham Ballard dit avoir puisé son matériel romanesque. Le personnage principal, Ballard (James Spader), réalise des publicités de voitures pour la télévision et est donc familiarisé avec les tactiques de représentation érotisée autour de ce produit. Vaughan (Elias Koteas), photographe d'accidents à l'allure d'illuminé, monte des spectacles reconstituant des accidents célèbres (celui de James Dean par exemple) et caresse sans cesse le projet d'emboutir des célébrités. D'autre part, un grand nombre de scènes érotiques se déroulent en la proximité d'une tierce présence: qu'on pense à la visite provocante de Rosanna Arquette chez un concessionnaire, aux multiples rencontres sur banquette arrière, constamment sous le nez d'un conducteur, sans compter

Crash

35 mm / coul. / 100 min /
1996 / fict. / Canada

Réal.: David Cronenberg
Scén.: David Cronenberg
d'après le roman de James
Graham Ballard
Image: Peter Suschitzky
Mus.: Howard Shore
Mont.: Ron Sanders
Prod.: Jeremy Thomas,
Robert Lantos — Alliance
Communications
Dist.: Alliance Vivafilm
Int.: James Spader, Holly
Hunter, Elias Koteas,
Deborah Unger, Rosanna
Arquette



James Spader et Holly Hunter dans *Crash* de David Cronenberg

cette scène où Deborah Unger fait jouir James Spader en lui «décrivant» une liaison homosexuelle avec Vaughan.

Plus qu'au niveau anecdotique, c'est à la prégnance de ce petit jeu de représentations que me paraît résider le sens du film, en un commentaire qui illustrerait le paradoxe de ce que Lacan appelait «discours du capitaliste», à savoir les effets qu'entraînent l'association entre objet de désir et objet de consommation que supporte notamment l'appareil publicitaire. On conforte ainsi l'individu dans cette illusion de l'instituer maître de l'objet et de la représentation, sans montrer l'annihilation dans laquelle il est entraîné, à ne plus pouvoir signifier quelque chose de lui-même autrement que par ces objets. Cette difficile problématique qui exigerait d'autres développements trouve un écho percutant dans la mise en scène de Cronenberg. Au-delà de l'érotisme partial dont il fait montre en choisissant d'exposer davantage l'anatomie de ses protagonistes féminins — ne s'agit-il pas d'une faute de goût pour un récit dont le système abolit ce genre de distinctions? — Cronenberg sait filmer la machine comme s'il s'agissait d'une force de la nature. Ses plans généraux et fixes d'autoroutes obstruées rappellent le mouvement de globules rouges s'entassant dans d'étroits vaisseaux sanguins. La scène — fameuse — de la visite au «car-wash» semble plonger le spectateur dans un tourbillon visqueux de fluides corporels. Puis, à ces instants succèdent des scènes plus ordinaires: un homme et une femme se poursuivent sur l'autoroute comme s'ils ne se connaissaient pas, la caméra passe de l'un à l'autre d'une manière on ne

peut plus conventionnelle... Ces scènes ne se distinguent en rien de celles d'autres films, anodines. Mais ici, l'accident qui y est prémédité donne à cette succession normalement banale une saveur presque surréaliste tant elle semble commandée à l'avance, comme si ces personnages se comportaient réellement en acteurs, sous la présence d'une caméra imaginaire. Certains qualifiaient même **Crash** d'«enfilade de prises ratées».

Si je m'en tenais à ma propre réaction subjective de spectateur, il m'apparaît que **Crash** articule pour nous les données d'une équation où se résolvent les procédés de mise en scène relatifs aux discours audiovisuels de masse, qui empruntent simultanément à la publicité, au «cinéma d'artillerie» et à la pornographie. L'intrigue relative au film d'action ne cesse de reposer sur l'usage, bon ou mauvais, d'armes sophistiquées dont il n'y a pas à chercher loin pour voir qu'ils constituent une métaphore sexuelle. Le spectacle pornographique dépend d'un tout autre type de machinerie, sans que son discours ne s'écarte tellement des prémices autoritaires des films à explosions. Et la publicité, qui fait dépendre l'épanouissement de l'individu à l'obtention d'un objet quelconque, instaure une logique de la jouissance qui n'est rien d'autre que pornographique.

Alors, qu'en est-il de la démonstration de **Crash**? Seulement que ses protagonistes, pris dans le nouage constant de ces trois discours, n'ont jamais autant ressemblé au public blasé auxquels ils s'adressent: le spectacle de la destruction ou de la sexualité ne semble solliciter qu'un faible intérêt... ■