
**LA TRANSGRESSION
SELON DAVID CRONENBERG**

Fabien Demangeot

**LA TRANSGRESSION
SELON DAVID CRONENBERG**

ESSAI / CINÉMA

Suivi éditorial Benjamin Fogel et Elise Lépine
Correction d'épreuves Hervé Delouche
Design couverture Lucien de Baixo
Conception graphique intérieure Camille Mansour

ISBN 979-10-96098-39-2
Diffusion Cedif / **Distribution** Pollen

© Playlist Society, 2021
47, rue Voltaire, 92300 Levallois-Perret
www.playlistociety.fr

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

 **Playlist Society**

INTRODUCTION 7

PARTIE 1 15

TRANSGRESSION 17 L'exploration organique

CORPORELLE 36 Les corps révélés

46 Vers de nouveaux corps

PARTIE 2 51

TRANSGRESSIONS 53 Difformités et anomalies

SEXUELLES génétiques

63 Une pornographie alternative

74 Vers une nouvelle sexualité

PARTIE 3 85

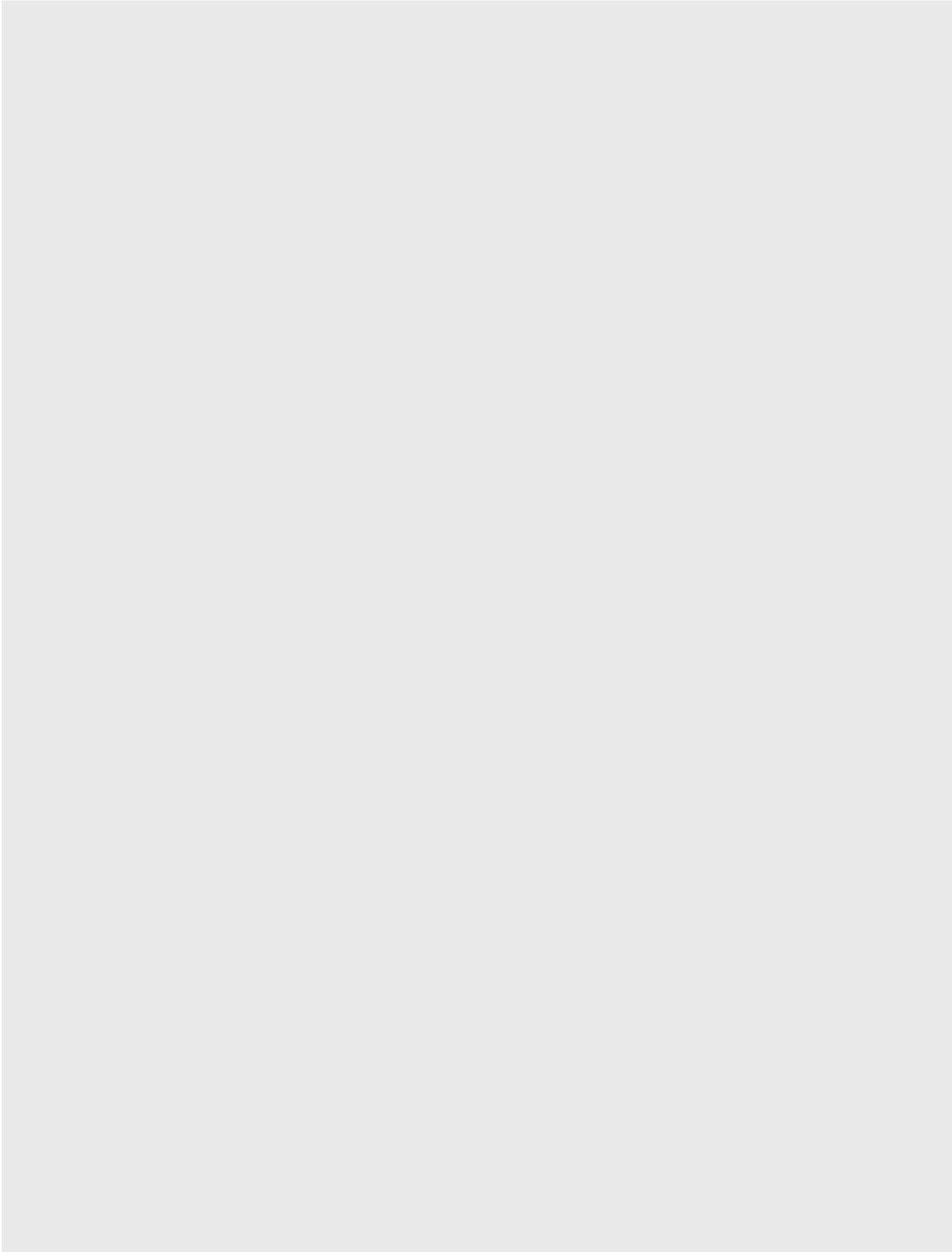
TRANSGRESSIONS 87 Ressentir le monde

PSYCHIQUES 108 Les troubles psychiques

CONCLUSION 127

FILMOGRAPHIE 133

INTRODUCTION



Dans une interview donnée en 2000, David Cronenberg dit : « Nous sommes des corps. Quand le corps meurt, nous mourons. Ce qui ne veut pas dire que nous n'avons pas de spiritualité, au contraire. Mais celle-ci est également liée au corps et au fait que nous sommes mortels. Mes films parlent de la vie et de la mort. En filmant le corps, j'explore la nature de l'existence humaine, à l'opposé de la plupart des représentations actuelles, où l'homme est désincarné¹. »

Le corps est, sans conteste, le thème majeur de son cinéma. Refusant de séparer l'esprit de la matière, le cinéaste interroge la condition de l'être humain inlassablement appelé, à cause de l'âge ou de la maladie, à voir ses facultés physiques et psychiques se dégrader. Cette évidence n'est pourtant pas une fatalité. L'évolution, même si elle amène la mort, est aussi paradoxalement porteuse d'espoir. L'humain est en mesure de se réinventer, de changer d'identité et même de corporalité. Ce rapport à la réinvention irrigue l'œuvre cronenbergienne, notamment dans la manière dont le réalisateur fait varier les genres et les formes cinématographiques.

¹ David Cronenberg, interview de Pascal Dupont, *L'Express*, 16 novembre 2000.

Fils d'une pianiste et d'un éditeur, David Cronenberg² est né le 15 mars 1943 à Toronto. Enfant, il se passionne pour la biologie et écrit des nouvelles de science-fiction. Adolescent, il fréquente les ciné-clubs, ce qui lui permet de se forger une solide culture cinématographique allant du cinéma d'auteur international (Federico Fellini, Akira Kurosawa, François Truffaut ou encore Ingmar Bergman) à la série B en passant par l'expérimental. Il poursuit, par la suite, des études de biologie, de chimie organique et de littérature qu'il abandonne rapidement pour faire du cinéma. Découvert par le public avec ses premiers films d'horreur, Cronenberg a débuté sa carrière avec des projets expérimentaux. Ses premiers films, du court-métrage *Transfer* (1966) à son deuxième long-métrage *Crimes of the Future* (1970), ont été fortement influencés par le cinéma *underground* new-yorkais. Cronenberg admire Jonas Mekas, Kenneth Anger et Ed Emshwiller, le caractère bricolé de leur cinéma, leur goût pour l'expérimentation, mais aussi pour la transgression³. En parallèle, il crée à Toronto, avec un groupe d'amis, au milieu des années soixante, un équivalent à la Film-Maker's Cooperative de New York⁴. Les premiers essais ciné-

² Marié de 1979 à 2017 à la directrice de la photographie Carolyn Zeifman (décédée le 19 juin 2017), il est par ailleurs le père du réalisateur Brandon Cronenberg (*Antiviral*, 2012; *Possessor*, 2019) et de deux filles.

³ Jonas Mekas (1922-2019), Kenneth Anger (1927-) et Ed Emshwiller (1925-1990) sont trois réalisateurs américains reconnus dans le milieu du cinéma expérimental.

⁴ La Film-Maker's Cooperative est une organisation à but non lucratif, créé en 1962 par un groupe d'artistes auquel appartenait notamment Jonas Mekas, servant à promouvoir le cinéma d'avant-garde.

matographiques de Cronenberg sont d'une grande radicalité formelle. Tournés, faute de budget, en 16 mm non sonorisé, ils apparaissent davantage comme des installations vidéo pour musées d'art contemporain que comme de véritables films de cinéma.

Dans *Stereo* (1969) et *Crimes of the Future*, les personnages, dénués de paroles, sont des corps mouvants enfermés à l'intérieur de grands espaces bétonnés dépourvus de la moindre parcelle d'âme. Cette froideur architecturale est renforcée par l'utilisation d'une voix *off* qui, bien que donnant des informations sur les lieux, les personnages et les situations représentés, n'explique pas clairement, aux spectateurs, ce qui se passe à l'écran. Dans l'univers désincarné de *Stereo*, tout est ainsi sujet à de multiples interprétations. Si le film, qui présente des expériences scientifiques étranges sur un groupe de télépathes, semble appartenir au genre de la science-fiction, il peut aussi être perçu comme une charge virulente à l'encontre des groupuscules sectaires puisque rien ne vient, à aucun moment, nous démontrer que lesdits cobayes sont réellement des télépathes. De plus, l'évocation, en voix *off*, de drogues prises par les différents personnages, dans le but premier de les désinhiber, renforce cette idée de conditionnement visant à créer des êtres totalement asservis incapables de raisonner par eux-mêmes. Vêtus de longues tuniques noires et grises ou d'uniformes blancs, les protagonistes de *Stereo* se conduisent comme les membres d'une secte vivant en autarcie. Leur humanité et leur capacité de réflexion ont disparu au profit de gestes à la fois mécaniques et irraisonnés.