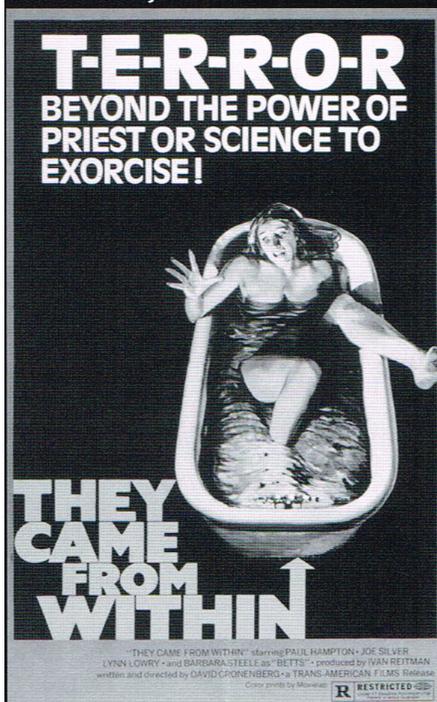


Entretiens
avec
Serge
Grünberg

David
Cronenberg

CAHIERS DU CINÉMA



Affiche américaine de **Frissons** (*Shivers* au Canada et *They Came from Within* aux USA), premier long métrage de Cronenberg distribué dans le circuit commercial.

Page de droite : **Frissons** : Le vieux professeur Hobbes (les patronymes ne sont jamais neutres chez D. C.) s'apprête à opérer sans anesthésie, sur une simple table, une adolescente en jupe écossaise. Ou comment attaquer le public de front.

Frissons [Shivers]

Rage [rabid]

The Italian Machine

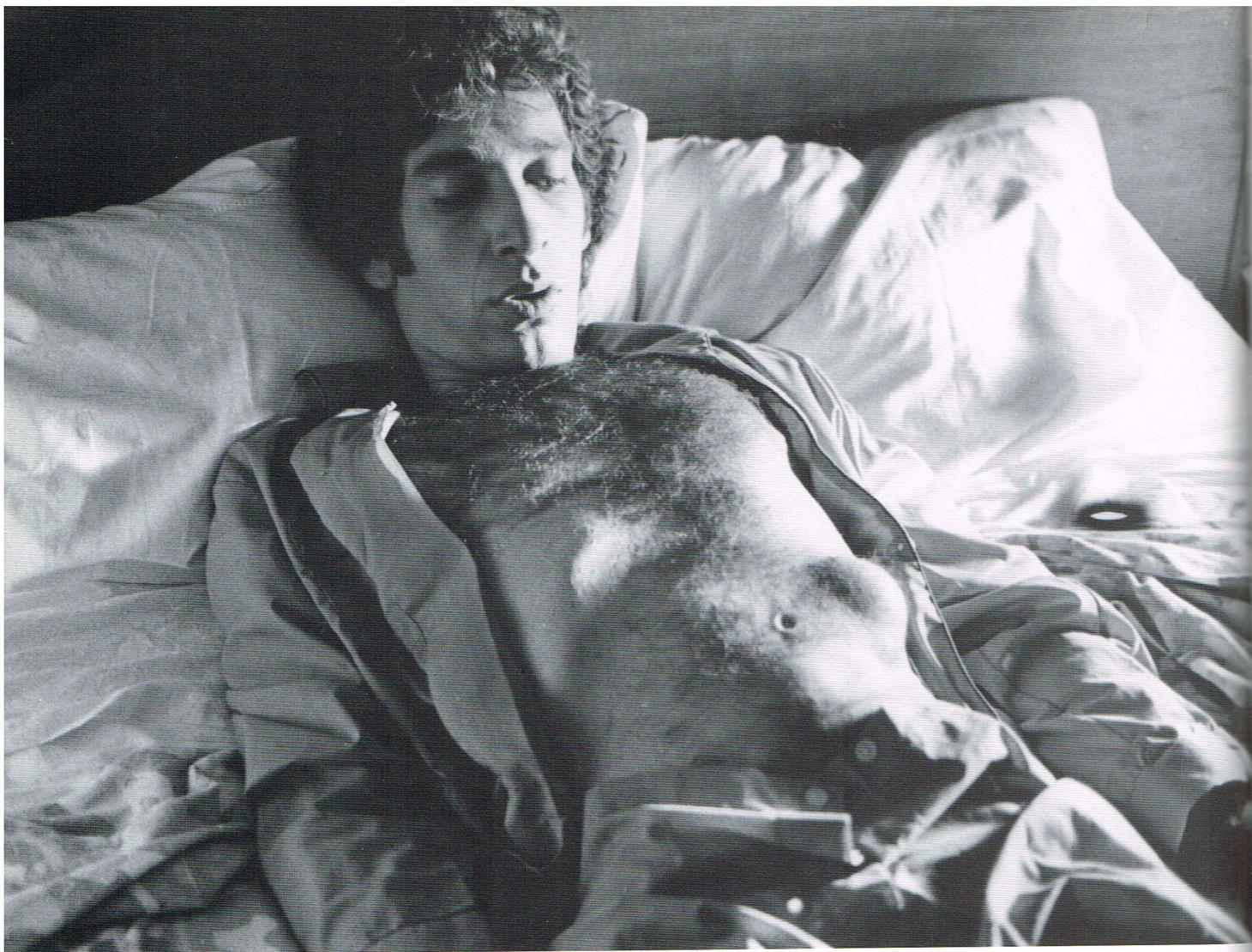
Premiers pas dans le film de genre

On ne comprendra sans doute jamais vraiment à quel point **Frissons** fit l'effet d'une « bombe », non seulement au Canada anglophone où le cinéma de fiction n'en était qu'à ses débuts, mais aussi dans le reste du monde. S'il

nous reste si peu de témoignages de cette « révélation », c'est que le film sortit dans les réseaux réservés aux films des genres les plus méprisés alors : érotique, *nudies*, épouvante, gore. Ainsi la critique « sérieuse » n'eut pas l'occasion de saluer ce brûlot reichien, subversif et d'une drôlerie toute contemporaine. Il fallut attendre la sortie de **Rage** à Londres, pour que l'hebdomadaire *Time Out* gratifie Cronenberg d'une « une » inspirée de Rauschenberg et ornée d'une bulle contenant un message démarqué de l'internationale situationniste. Les londoniens ne se trompaient d'ailleurs pas : de même que les situationnistes avaient privilégié dans leur agit-prop le détournement d'un art naissant, celui de la bande dessinée, Cronenberg, issu de la génération rock, avait décidé de détourner l'univers de Val Lewton ou de Hershell Gordon Lewis – univers bien innocent, conçu pour faciliter les pelotages dans les drive-in – pour y faire passer en contrebande les grands thèmes du cinéma underground : l'orgie, la libération sexuelle, la contamination et le virus cher à William Burroughs, la critique de l'urbanisme, etc... Il faut d'ailleurs se demander si Cronenberg aurait pu agir différemment. Ses interventions violentes et sarcastiques auraient sans doute pu trouver leur place dans des galeries ou des musées d'art contemporain (à l'image du génial groupe d'artistes de Toronto, « General Idea ») et, de ce fait, rester dans un milieu douillet et élitiste. Tout comme on peut l'imaginer en animateur passionné d'une coopérative de vidéastes d'avant-garde. Ainsi qu'il le reconnaît lui-même, le genre l'a préservé. Mais il a également permis à un très large public de pouvoir jouir de ce regard unique dans le cinéma contemporain et d'un discours tellement marginal et dissident qu'il a vraiment fallu la conjonction extraordinaire de la permissivité

spécifique aux années soixante-dix et du lancement d'une politique d'aide au cinéma canadien pour que son œuvre puisse ainsi faire apparition sur l'écran. Les films de Cronenberg sont dès le départ de véritables « événements » qui attaquent le « cauchemar climatisé » américain au cœur, mais sans aucun dogmatisme politique ; c'est sans doute ce qui explique la violence des réactions de l'establishment politiquement correct qui pointe déjà et qui, en l'occurrence, ne se trompe pas de cible [voir la violence des attaques d'un éminent porte-parole de la gauche marxisante et gay – Ron Wood]. Il y a en effet dans **Frissons** quelque chose de si essentiellement radical qu'on ne peut s'empêcher de l'associer aux écrits de Burroughs, à ses atrocités baroques, à son cynisme déjanté. Ces deux grands films subversifs, il faut s'en féliciter, ont conquis le public du « cinéma de genre », les fans de films gore ultra violents qui – malgré ce qu'on prétend – ne les prennent pas au premier degré. Paradoxalement, c'est sans doute parce qu'il n'intéressait pas le public « cultivé » que celui qui empila des dizaines de scénarios insensés durant ces années lumineusement libres, ne fut jamais tenté de faire un cinéma « de bon goût » ou culturellement acceptable. Certaines plantes s'épanouissent dans l'ombre et, pour ce qui est de notre réalisateur, dans la solitude. N'appartenant à aucun groupe, à aucune bande, isolé dans la métropole du Puritanisme étriqué qu'était Toronto à l'époque, Cronenberg a commencé de créer des œuvres déroutantes, inclassables, comme composées dans une langue étrangère [on pense à la situation de Kafka, écrivain de langue allemande, à Prague], pures de toute complaisance envers l'ethnicité [à l'instar du cinéma italo new-yorkais, par exemple] ou des pesanteurs de l'engagement politique. On le sent déjà, Cronenberg n'ira pas à Hollywood galvauder sa vision pour servir d'alibi chic et légèrement provocateur à un milieu qui en est si friand. Comme le héros des *Mains sales* de Sartre, il est « irrécupérable ». On ne va pas tarder à le lui signifier. Ferme ment.





SG: J'imagine qu'à l'époque - c'était bien en 1975? - quand les spectateurs ont découvert ces images dans le très puritain Ontario, ça a dû causer un grand scandale. [Des images de *Frissons* défilent sur l'écran]

DC: Oui, on peut dire que ce fut un scandale. Vous connaissez l'histoire. J'avais montré le film à un critique de cinéma qui avait aimé mon premier film, *Stereo* et qui était aussi rédacteur en chef d'un magazine culturel, *Saturday Night*, qui avait beaucoup d'influence. Il écrivait sous le pseudonyme de Marshall Delaney; je le lui avais montré parce que je considérais que c'était mon premier film (par opposition à mon premier long métrage). Mon premier film professionnel. On m'avait payé pour le réaliser. Je pensais qu'il allait comprendre le rapport avec mon film précédent. Et il a écrit cet article que les gens continuent à citer aujourd'hui: «C'est de la pornographie. C'est dégoûtant et c'est vous qui l'avez payé, avec vos impôts.» C'était en couverture du magazine et

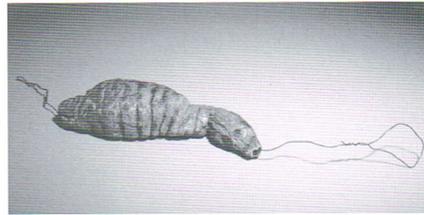
Frissons:
Nicholas Tudor
(Allan Migicovsky)
contemple son
abdomen parcouru
par une étrange
et nouvelle vague.

ça a suscité un grand scandale. Apparemment, on en a parlé à la Chambre des Communes. Le gouvernement en a discuté comme s'il n'y avait rien de plus urgent; c'était l'un des premiers films financé par Telefilm Canada, à l'époque Canadian Film Development Corporation. C'était donc la première fois que de l'argent public avait servi à financer un film. J'étais dans la ligne de mire. Mais c'était aussi le premier film qui avait rapporté de l'argent au gouvernement. Le tout premier. Il y en avait eu quelques autres qui, tous, avaient perdu de l'argent. Ce fut un énorme scandale pour mon premier long métrage commercial. J'ai dû attendre deux ans pour pouvoir monter mon film suivant, à cause de cet article.

SG: Dites-moi, honnêtement, en ce temps-là, vous étiez très jeune... Avez-vous considéré l'idée de départ de *Frissons* comme un manifeste pour la libération sexuelle?

DC: Bien sûr. Souvenez-vous: les années

dixante-dix n'étaient pas exactement les années soixante, surtout au Canada. Il a fallu un peu plus de temps pour que ça arrive jusqu'ici. Le film n'a absolument pas été compris. Il y a également eu le célèbre article de Robin Wood, un critique très sérieux, très politique, très marxiste, très *gay liberation*. Il a taxé le film de réactionnaire. Il va sans dire que la grande majorité des membres du gouvernement qui l'avaient vu, et qui eux étaient de vrais réactionnaires, ont bien compris qu'il ne s'agissait nullement d'un film réactionnaire ou rétrograde. Il y a effectivement, à la fin, une véritable libération. Et c'est venu aussi de l'équipe sur le tournage. On habitait tous dans le même immeuble. Sur Nun's Island (l'île de la Nonne). Nun's Island. C'est sur cette île que se trouvait le fameux immeuble. Nous avons fini par nous identifier complètement avec cet immeuble de folie. En fait, nous vivions sur place, dans l'immeuble. Et l'atmosphère y était tellement aliénante qu'à la fin, tout ce dont



Une créature à mi-chemin entre la limace et le phallus ; des effets spéciaux très artisanaux, mais néanmoins extrêmement efficaces.

Un abrégé de psychanalyse appliquée au cinéma : ici, le stade oral.



nous avions envie, c'était de nous foutre à poil et de courir dans ces interminables couloirs en hurlant en enfonçant les portes. Certains membres de l'équipe l'ont fait. Nous avons donc compris la dimension politique de tout cela, même si Robin Wood n'a rien compris. Par contre, les forces réactionnaires du Canada, elles, l'ont très bien compris.

SG : Ce qui nous ramène à une vieille discussion : de Frissons à Crash, que vous le vouliez ou non, vous semblez toujours frôler ce qu'on appelle la provocation. Je suis certain qu'il y a vingt-cinq ans, vous étiez un peu provocateur. Mais les réactions restent les mêmes.

DC : C'est drôle, parce que je n'ai vraiment pas l'impression d'essayer de provoquer les gens. Je veux les étonner... les émouvoir en leur montrant des choses qu'ils n'ont jamais vues et en établissant des connexions inattendues, des métaphores par exemple. Mais je ne cherche pas absolument à les choquer, plutôt à les surprendre. Et comme toujours, il y a une partie de moi qui est prise au dépourvu chaque fois par la force des réactions, leur virulence contre mes films. Que ce soit fondé sur le féminisme ou le puritanisme, ou qu'on parle de la violence ou encore du grotesque, du visqueux, de la laideur... Je suis réellement surpris parce que j'ai toujours l'impression de travailler en empathie avec mon public. Je vais leur montrer différentes choses. Je vais faire des trucs, mais le public a son rôle lui aussi. Je suis toujours surpris lorsque ça prend un tour polémique, quand il devient mon adversaire. C'est une forme de naïveté que j'ai toujours eue et que je préférerais ne pas perdre. C'est étrange, lorsque j'ai parlé de *Crash* à John Dunning, qui fut en quelque sorte mon premier mentor puisqu'il a produit *Frissons et Rage* – il m'a dit : « Tu sais, David, tu n'as absolument pas changé. » Et je crois qu'il aurait pu ajouter : « Et le monde non plus ! » Ce qui est intéressant, c'est qu'au Canada, *Crash* a été très bien reçu. On a considéré que c'était un film fort et choquant, mais il n'y a eu aucune réac-



Le gore le plus extrême dans le pays le plus puritain d'Amérique.

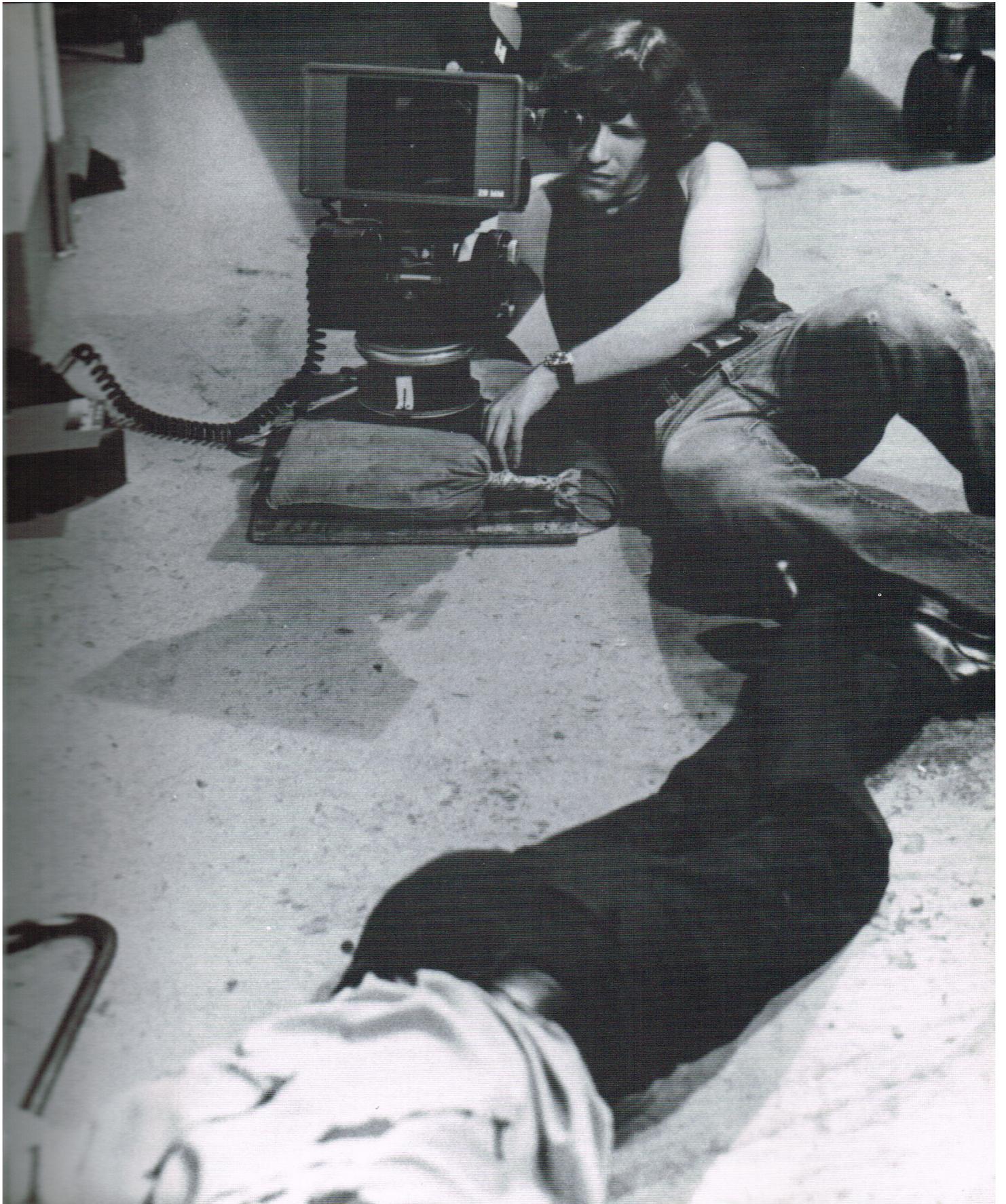
Frissons connut un succès commercial appréciable, mais déclencha un tir de barrage de la critique bien-pensante ou politiquement correcte (qui, à l'époque, n'étaient pas encore une seule et même chose).

tion comparable à celle de l'Angleterre où le film a été interdit à Londres. Il y a eu des manifestations, un boycott organisé et des articles dans les journaux tous les jours pendant plus d'un an; une caricature, un article, un éditorial ou une lettre ouverte chaque jour! Ils ont été ignobles et vicieux. La plupart de ces «journalistes» n'avaient pas vu le film. Bien sûr, le film était l'adaptation d'un livre d'un écrivain anglais, très respecté généralement, mais qui a aussi ses détracteurs. Ça me surprend encore. Et aux Etats-Unis, c'est Ted Turner qui m'a personnellement censuré. Il ne voulait pas que la société qu'il avait achetée sorte le film, même si, légalement, il n'en avait pas le droit. C'est donc à cause de lui que la sortie du film aux Etats-Unis a été retardée de huit mois, ce qui a effectivement assassiné le film, car toute la publicité, tout le bruit qu'avait suscité le film étaient morts depuis longtemps. En Angleterre, ce sont les élections qui ont retardé la sortie du film. Une fois que le gouvernement conservateur a été battu, on a considéré que le film pouvait sortir dans les salles. Ainsi, je me trouvais soudain et bien malgré moi, au centre de la politique intérieure de la Grande-Bretagne. C'est extrêmement bizarre et je trouve que c'est hors de proportion. A l'évidence, malgré tous les talk-shows télévisés comme ceux de Geraldo ou de Jerry Springer, malgré les émissions grand public sur toutes les formes de sexualité, la reconstruction vaginale et tout le tintouin qu'on voit sur la trash TV, cette exhibition permanente de la sexualité n'a aucune réalité. D'une étrange façon, mes films touchent un nerf ultrasensible que toutes ces discussions qui paraissent si ouvertes et franches n'abordent jamais. Il y a toujours des tabous qu'infailiblement, je semble ébranler.

SG : Êtes-vous d'accord avec la formule de Burroughs : « Si on supprimait toute censure, il ne se passerait rien ! » C'est peut-être de ça qu'il s'agit ?

DC : Oui, je crois que c'est vrai. Il y a vraiment une forme étrange de schizophrénie. On pense





que si l'on diffusait les émissions d'aujourd'hui sur la télévision des années cinquante, ce serait l'apocalypse nucléaire. Tout le monde deviendrait fou et écumerait les rues, en rut, pour violer et assassiner. Si l'on pouvait mettre un téléspectateur des années cinquante devant une télévision d'aujourd'hui, il tomberait probablement dans le coma. Il ne croirait pas à ce qu'il verrait... et pourtant, il ne se passe pas grand chose. Ça ne change strictement rien. J'ai découvert beaucoup de choses, durant les combats que j'ai menés contre la censure – et il y a toujours une censure au Canada, même si elle se fait très discrète – la vraie censure; la censure gouvernementale. Si on projette un film qui a été censuré dans sa version originale, on va en prison. On peut arrêter le projectionniste et supprimer la licence de l'exploitant. On peut fermer la salle. C'est un système très puissant. Unique. Aux États-Unis, par exemple, de telles pratiques n'existent pas. Leur système de censure n'est pas étatique. Il faut faire un procès au film et la procédure peut être extrêmement longue. Alors qu'au Canada, c'est une censure *a priori*. Il y a un fonctionnaire qui reste assis à regarder les films et qui a ce pouvoir... Un bureaucrate a le pouvoir de dire: « On ne peut pas montrer ce film » ou « une partie de ce film » ou encore « il faut couper tel ou tel plan ». Mon film **Chromosome III**, par exemple, a été censuré en Ontario. Ils ont effectué les coupes eux-mêmes, physiquement, et ont confisqué les plans coupés. Si j'avais voulu remettre ces images dans le film, j'aurais pu écoper de dix à vingt ans de prison. C'est très grave. Il y a eu maintes tentatives au nom de diverses causes (n'importe quoi – le féminisme, les abus sexuels sur enfants, ou ce qui a été décrété « vice du mois ») et même des tentatives de durcir cette loi et d'en étendre l'application; les partisans de ces nouvelles lois proclamaient que tout ce qui peut heurter la sensibilité de qui que ce soit devait être interdit. Vous connaissez ce genre de mouvement. Je me suis donc jeté dans la bataille. Mon seul



Sexualité polymorphe perverse – après les adolescents et les enfants, le troisième âge...

engagement politique réel, c'est la lutte contre la censure. Malheureusement, je me suis retrouvé confronté aux mêmes problèmes dans des pays où je n'ai ni le droit ni même la capacité de faire quoi que ce soit. J'ai eu de longues conversations téléphoniques avec une dame, en Norvège – une femme qui contrôle des cinémas d'Oslo – et qui n'est qu'une simple fonctionnaire. Une simple bureaucrate. Elle est directrice de tous les cinémas d'Oslo qui appartiennent tous au gouvernement. Elle a interdit (elle utilise un autre terme, mais c'est la même chose), elle a donc interdit **Crash** dans toute la ville. Je me suis donc retrouvé au téléphone avec elle, pour discuter de cela en direct dans une émission de radio. Il s'est avéré que son mari, suite à un accident de voiture, s'était retrouvé paralysé des quatre membres, mais elle affirmait que ça n'avait rien à voir avec sa

Frissons est l'un des seuls films inspirés de Reich jamais distribués dans le circuit commercial.

décision de ne pas sortir *Crash*. Les gens devaient donc prendre leur voiture et aller dans une autre ville proche de leur domicile pour voir mon film. J'avais envie de lui dire : « Vous savez, il y aura probablement des tas d'accidents de la route, parce que beaucoup de gens vont prendre leur voiture pour aller voir le film ; et c'est vous qui en serez responsable. » Mais je ne l'ai pas fait. Je ne pouvais pas me résoudre à dire ça à cette pauvre femme. Voilà ce que je dois vivre. Régulièrement, dans ma carrière, et dernièrement à cause de *Crash*, je dois me relancer dans ces batailles... qui n'ont jamais cessé. Il y aura toujours des tabous et toujours des assauts pour les briser. Ce doit être la nature humaine ou plutôt la nature des sociétés humaines...

SG : Vous arrive-t-il de penser lorsque les réactions sont aussi violentes, que vous avez fait le bon choix ?

DC : Non, pas vraiment. Et je crois dire la vérité, parce que je n'ai pas cessé d'y penser de *Shivers* à *Crash*, donc sur une période de vingt-cinq ans. J'aimerais que tout le monde adore mes films. Si tout le monde disait de *Crash* que c'est fantastique, certes un peu déroutant, mais génial, merveilleux, je crois que je serais parfaitement heureux. Je ne croirais pas avoir échoué si je ne mettais personne mal à l'aise. Je crois vraiment que c'est vrai. Mais pour l'instant, ça ne m'est jamais arrivé. Je n'ai encore jamais fait de film comme *ET* que tout le monde aime. Mais en revanche, je n'ai pas le désir d'être aimable. Fondamentalement je ne veux pas vraiment faire de film qui suscite l'adoration car je crois, que dans ce cas, j'aurais renoncé à quelque chose. Je crois qu'on trahit alors quelque chose, une sorte de dureté, d'âpreté et de tranchant qui, pour moi, sont l'enjeu même du cinéma. Mais en même temps, je crois que si *Crash* avait été un méga succès, disons comme *Titanic*... Rêvons un peu. Soyons naïfs ! Disons que *Crash* a gagné deux milliards de dollars et que tous ceux que vous rencontrez ont adoré, je crois que ça m'irait. Ça ne m'inquiéterait pas. Ou peut-être que si finalement. Peut-être que ça m'inquiéterait.

SG : Je vais prendre le prétexte de *Frissons* pour aborder un autre plan sur lequel vos films se situent, le genre dans lequel vous avez débuté, le gore. C'est censé être un genre qui se fonde sur le dégoût, le malaise. Sur ces images, on voit du sang dans la salle de bains. Il y a quelque chose de très organique. Pourquoi, avec *Frissons*, avez-vous choisi ce genre particulier ?

DC : Je ne sais pas. Ça me semblait tout naturel. Tout d'abord, je pourrais aujourd'hui vous l'expliquer alors qu'à l'époque, je ne l'aurais pas pu, mais j'ai toujours eu le sentiment que



le corps humain est le fait majeur de l'existence humaine. C'est le commencement...

SG : Mais vous avez débuté dans ce métier avec un genre qui, à l'époque, était à peine naissant ; pourquoi ?

DC : Ce n'était pas vraiment un choix conscient. Il me paraissait tout naturel d'écrire une histoire de science-fiction ; je peux théoriser là-dessus aujourd'hui, mais peut-être pas à l'époque. Je crois que le corps humain est le fait fondamental de l'existence. Pour moi, tout découle de cela : la philosophie, la religion. Tout vient du corps et de la mortalité de l'homme. Il est normal que mes films aient mis l'accent sur cela. Même dans mes premiers écrits, lorsque j'étais enfant, la mort et la conscience de la mort était très présente. Il m'a donc paru tout à fait normal de traiter du corps et de ce qui lui arrive. Pour moi, inventer une fantasmagorie, créer des métaphores du corps et des choses qui se passent dans le corps, et faire que des parties internes du corps sortent du corps afin qu'on puisse les regarder et assumer tout cela... Ça me mène au genre de l'horreur organique, disons, qui n'était sans doute pas vraiment reconnu alors, mais dans le contexte de ce que j'allais faire plus tard, je crois que tout devient assez évident. En fait, je dois dire que certaines de ces images ont atterri dans des films comme *Alien*, qui a eu beaucoup plus de succès qu'aucun de mes films. Mais ce n'est que de l'imagerie – le scénariste d'*Alien* avait indubitablement vu mes films ; c'était Dan O'Bannon. L'idée d'un parasite qui jaillit du corps, utilise un fluide et se jette sur le visage, tout cela est dans *Frissons*. A l'évidence, ça a dû toucher le public quelque part, cette imagerie, et pour moi il est très naturel de continuer dans cette veine. Ce n'est pas ce que j'appellerais une obsession, c'est uniquement quelque chose de très simple, de très naturel. C'est le thème du corps. C'est le thème de l'existence humaine comme événement physique et comme phénomène.

Si l'on y ajoute le niveau de la métaphore où j'aime me situer, on obtient ce que je fais... Le genre m'a protégé, préservé. Pensez à *La Mouche*. J'ai souvent réfléchi sur le sujet. *La Mouche* aurait été un film très difficile si on l'avait tourné « normalement ». Un homme et une femme, grands et beaux, se rencontrent. Ils sont excentriques. Il tombe malade. Il meurt d'une horrible et longue maladie tandis qu'elle le regarde, impuissante, et finalement elle l'aide à mettre fin à ses souffrances et le film est fini. Ce n'est pas très commercial. Pourtant *La Mouche* a été mon plus gros succès commercial, parce que c'est un film de genre. C'est un film de science-fiction et d'horreur. Ainsi, cette intrigue si émotionnelle et si grave se trouve protégée. Le public se sent un peu plus à distance grâce aux inventions technologiques, tout le contexte de science-fiction, le *telepod*, la mouche, les créatures. Mais en réalité, c'est une histoire très forte sur la destinée de l'homme. Sur le vieillissement. Sur la maladie. Sur la mort. Or, *Crash* n'est pas un film de genre. Il est impossible de le classer dans un genre quelconque. Ce n'est pas un film d'horreur ni de science-fiction, même si certains pensent que *Crash* est un roman de science-fiction. Mais son domaine est moins la physique que la métaphysique. Au plan physique, c'est un roman très réaliste, et le film également, je crois. Ainsi le film n'était pas « protégé » et c'est pourquoi il a déclenché cette vague d'hystérie dans certains pays, car les gens ne peuvent plus se dire « Ce n'est qu'un film de science-fiction » ou « Ce n'est qu'un film d'horreur ». Ces genres ont toujours été méprisés en Occident, d'une manière générale. Moins en France où l'on pouvait faire carrière en étant auteur de science-fiction ; mais pas en Amérique du Nord. En Amérique du Nord, si vous étiez auteur de science-fiction, si vous étiez Philip K. Dick, vous vous retrouviez immédiatement relégué au niveau d'écrivain de deuxième ou troisième catégorie, sans qu'on tienne compte de la qualité de votre style littéraire ou de l'in-

ventivité de vos idées. Je trouve très intéressant que Nabokov, l'un de mes auteurs favoris, ait écrit un roman, *Anna*, qui est un roman de science-fiction, mais que personne n'a jamais considéré comme tel parce que le poids des autres œuvres de Nabokov empêchait les gens de le voir. Il décrit pourtant un monde complètement imaginaire qui répond à des lois physiques inconnues... Un vrai roman de science-fiction.

Mais revenons à nos moutons... Le *cross-colateralizing*. Donc, le CFDC a tenté de financer *Rage* clandestinement en finançant un groupe de films, deux ou trois, afin de pouvoir montrer que l'argent n'était pas destiné au mien. C'est alors que les deux autres projets se sont écroulés et que nous sommes restés seuls, tout nus ; chacun pouvait constater que c'était mon film qu'on finançait. Ils ont donc mangé leur chapeau et ont fini par accepter les faits : « Oui, c'est *Rage* que nous finançons ! » Les fonctionnaires ont donc continué leur travail, mais avec une certaine appréhension. Je dois avouer que, pour des bureaucrates, ils se sont montrés assez courageux et nos rapports ont toujours été excellents. Et même si cette critique m'a probablement fait perdre un an et demi, deux ans sans doute, finalement ça s'est fait. Le pouvoir de la critique n'a pas pu, malgré tout, atteindre le film commercialement, puisqu'il a gagné beaucoup d'argent au box-office. En fait, ce fut le premier film – et c'est l'argument dont nous nous sommes servis pour répondre aux attaques – financé par le CFDC qui ait rapporté de l'argent au CFDC. Je me retrouvais donc en train de remplir les coffres avec des profits qu'ils pouvaient utiliser pour financer d'autres films. C'est l'argument qu'ils n'ont cessé d'utiliser : « Ce film a non seulement remboursé son investissement initial, mais en outre il va permettre que d'autres films (non pornographiques) voient le jour. » Nous avons donc pu faire *Rage* et malgré la présence de la star du porno Marilyn Chambers, il n'a pas provoqué le même type de

campagne [que Frissons] sans doute, parce que la société canadienne était en train d'évoluer.

SG: Et comment avez-vous réagi au fait d'être devenu un réalisateur professionnel; qui en est arrivé à son deuxième long métrage ?

DC: J'ai un peu réagi de la même manière que lorsque j'ai commencé à avoir des enfants, ce qui veut dire que ça s'est passé graduellement et naturellement; je n'ai jamais connu ces instants que d'autres décrivent comme: « Mon dieu! J'ai soudain pris conscience que j'étais père » ou « J'ai soudain réalisé que j'étais cinéaste professionnel ». Il faut que je me remémore la période où j'en rêvais. Tout s'est passé naturellement. Je n'ai jamais eu le sentiment de l'évidence, pourtant, car je dois dire qu'il y a eu des moments où tout aurait pu mal tourner: je n'ai donc jamais pensé que c'était inéluctable, que ça allait marcher; il m'est arrivé de m'inquiéter sérieusement et de croire que tout cela n'était qu'un rêve, un fantasme. Mais une fois que ça s'est mis en marche, je n'ai jamais regardé en arrière. Sans doute parce que les choses ont pris du temps, que c'est arrivé peu à peu, que j'avais accumulé tout ce qu'il faut savoir pour faire un film et que ça m'enthousiasmait et me terrifiait en même temps. Tout ce que je peux dire, c'est que ce fut très naturel. Comme la première fois où un enfant m'a appelé papa, tout ça paraît absolument naturel. Je ne me suis jamais senti maladroit, ce qui reste d'ailleurs assez incompréhensible. J'ai ressenti ce que tant de gens expriment par l'expression: « Je suis né pour faire ça. » Il y a des moments où je pense qu'effectivement je suis né pour ça, ce qui explique que je ne me sente jamais euphorique ou mal à l'aise puisque tout cela est naturel. Je ne sais pas, si je prenais un congé de deux ans afin d'écrire un livre et qu'il soit publié, ça me semblerait sûrement plus étrange que de faire du cinéma.

SG: Il y a une question que je pose toujours aux cinéastes, parce qu'elle porte sur un aspect



Rage: Avec ce film, Cronenberg aborde tous ses thèmes de prédilection; ici, le gore médical.

du métier qui n'est pas évident: lorsqu'on est un cinéaste indépendant, lorsqu'on ne travaille pas pour les studios d'Hollywood, on doit aussi être un chef d'équipe, un patron...
DC: C'est sûr...

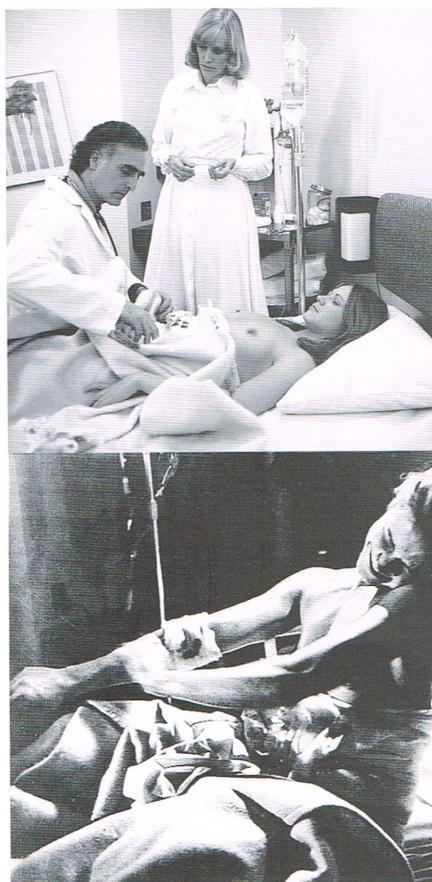
SG: Donc, le jeune étudiant qui faisait des films underground doit soudain diriger une équipe!

DC: J'ai eu beaucoup de chance de rencontrer ceux qui furent mes mentors: John Dunning, André Link et, jusqu'à un certain point, Ivan Reitman. Ivan avait fait un ou deux films, je crois, *Cannibal Girls* et *Foxy Lady*. Il avait commencé avant moi. Il n'a jamais tourné l'équivalent de *Stereo* ou *Crimes of the Future* parce qu'il a toujours su qu'il voulait devenir un metteur en scène à succès. C'était son but. Ivan n'a jamais renoncé dans la mesure où il fait exactement ce qu'il a toujours désiré. Si je faisais ce qu'il fait, je me renierais. Mais pas lui. Même son premier film pour la co-op était une comédie gentille où un type assez gauche termine malgré tout dans les bras de la jolie fille; depuis, tous ses films ont été des remakes de cette trame, tout comme je fais, d'une certaine façon, des remakes de mes premiers films. Ivan a été engagé pour être... Je crois qu'il leur servait de producteur exécutif et on lui a demandé de m'aider. Je me souviens parfaitement de cet instant: j'étais assis avec toute l'équipe de la production et je n'avais pas la moindre idée de ce qu'étaient leurs rôles. L'un était directeur de production, un autre s'occupait des accessoires – je ne savais même pas ce que c'était! Je connaissais les costumes, mais je ne savais pas à quoi servait un directeur artistique. A cette époque, il n'y avait pas de superviseur artistique; quand on était directeur artistique, on était au sommet. Je ne savais rien des fonctions de tous ces types mais il fallait que je fasse semblant, durant cette réunion, parce qu'on me disait: « OK, David, examinons un peu ce script et dites-nous ce dont vous avez besoin. » Je ne savais même pas à quoi servait un assistant réalisateur.

lisateur, je connaissais le sens des mots, mais j'étais incapable de les traduire d'un point de vue pratique. C'est comme ça que s'est passée ma première réunion ; je bidonnais à mort mais heureusement, il y avait des gens qui savaient que je ne savais pas, mes mentors comme je les appelle, qui étaient là pour me guider. Ce fut vraiment une expérience merveilleuse. C'était assez mouvementé, on avait quinze jours de tournage en tout, plus deux jours pour retourner des scènes, pour les plans larges et tout le reste. Il a donc fallu que je tourne ce film assez compliqué, avec pas mal d'effets spéciaux, en dix-sept jours : certains effets spéciaux ont été volés qu'on retrouvera plus tard dans *Alien*, je dois le dire. Dan O'Bannon connaissait mes films et c'est lui qui a écrit le scénario d'*Alien*. Le concept même du parasite qui jaillit de la cage thoracique et qui se jette à la face d'un personnage vient de *Frissons*. L'idée de parasites qui vivent dans le corps est bien entendu l'idée de base de *Frissons*.

Faire semblant de savoir, lors de la première réunion, fut un plaisir. Je ne dirais pas qu'il ne m'est plus jamais arrivé d'agir de la sorte depuis, car chaque film est une expérience nouvelle, au moins c'est ce qu'il devrait être, dans l'idéal. Si ce n'était qu'une répétition, tout deviendrait incroyablement ennuyeux, ce serait la mort et non la vie. Ainsi espère-t-on, chaque fois qu'on fait un film, que les problèmes seront nouveaux et qu'il exigera de vous des ressources que vous ne croyiez pas posséder ou dont vous doutiez. De ce fait, chaque film est une première fois, au moins certains de ses aspects seront des premières fois. C'est ainsi que, en dépit de l'expérience acquise, on continue à faire semblant.

Je me souviens également d'un autre moment d'importance, celui de la première réunion avec mes producteurs sur le scénario. Nous étions tous assis à parler avec enthousiasme du scénario, du casting et des extérieurs et de la façon dont nous allions tourner – le tournage avait lieu à Montréal qui, bien sûr, n'est



Rage :
Marilyn Chambers se métamorphose en vampire à la suite d'une greffe de peau.

pas ma ville – et j'ai soudain été submergé par une sensation de mélancolie et de tristesse. Tout se passait comme si un proche venait de mourir ou comme si j'avais quitté ma maison pour toujours ; et tout cela était dû au fait que ce scénario qui avait été ma propriété privée et exclusive dans ma tête ne m'appartenait plus. Il s'était transformé en propriété commune et ma réaction me surprit beaucoup. J'avais passé des années à me battre pour en arriver là, tous ces gens étaient en train de m'aider à en faire une réalité, et maintenant, cela me faisait mal et je me sentais complètement déprimé. Ça n'a duré que quelques minutes, mais ce fut très puissant. Là réside bien sûr la différence entre écrire un roman et écrire un scénario. Je pense que, lorsqu'on écrit un roman, on n'est pas confronté à cette perte. Il se peut, bien sûr, que des critiques vous mettent en pièces, que votre éditeur veuille supprimer telle phrase ou tel passage, mais d'après ce que j'ai cru comprendre de tous les écrivains que je connais, ça n'a rien à voir avec le choc qu'on ressent quand soudain, toute une équipe de production se met à découper votre scénario en différentes parties et que chacun quitte la pièce avec une de ces parties sur laquelle il va travailler. Le processus est très différent. Aujourd'hui, c'est une chose à laquelle je me suis habitué, et je ne ressens plus ce choc, mais l'intensité de cette « première fois » fut telle que je peux la revivre n'importe quand.

Il y a quatre ans, quand je suis allé présenter *Crash* au festival de Sundance, je donnais aussi des cours et servais de mentor à quelques jeunes réalisateurs. L'un d'eux était Tony Bui, dont le film se retrouva en compétition, à Berlin, face au mien. Ça a été une expérience très intéressante car j'ai dû revivre toute mon éducation de réalisateur. Je ne suis pas réalisateur comme certains, à Hollywood, disons comme Woody Allen ou Joel Schumacher. Je ne réalise pas beaucoup de films et je ne me retrouve pas avec vingt projets différents à la fois. J'ai donc tendance à sous-estimer moi-

Marilyn Chambers, star du porno (dans le mythique *Derrière la porte verte*), « connote » le film sans doute le plus politique de Cronenberg.

même mon niveau professionnel. Je ne crois pas être le cinéaste le plus doué au plan technique puisque je ne fais pas ça tout le temps et que je ne réalise pas un film tous les ans ou une fois tous les deux ans. Mais quand j'ai fait la connaissance de ces étudiants en cinéma qui ne connaissaient vraiment rien du tout, j'ai tout à coup pris conscience que j'en savais beaucoup plus que je voulais bien l'admettre, en essayant de les aider à aller au-delà des traumatismes par lesquels ils passaient, des traumatismes très simples que j'avais appris depuis longtemps à assumer. Certains n'avaient jamais eu l'occasion de se retrouver face à un acteur professionnel entêté. Ils n'avaient jamais eu l'expérience d'une telle situation et de ses conséquences qui peuvent aller jusqu'au psychodrame destructeur. Comme c'était exactement ce qui était en train de se passer, l'expérience fut tout à fait passionnante. Mais elle fut également douloureuse dans la mesure ou ça équivalait à revivre sa naissance. Et le simple fait de se souvenir d'avoir eu à apprendre tout ça et des périodes où je l'avais appris, fut réellement le moment où j'ai revécu ce dont nous parlons en ce moment.

SG : Vous arrive-t-il d'être surpris par le résultat, à l'écran, de ce qui a pris si longtemps à écrire ?

DC : Chaque fois. Je suis surpris chaque fois ! Je suppose que beaucoup de gens s'attendent à ce qu'on ait un film idéal dans la tête et qu'ensuite on le réalise. On essaie de s'approcher de cela autant que possible. Et ensuite on peut projeter les deux côte à côte, un dans la tête et l'autre sur l'écran, et se demander : « M'en suis-je bien rapproché ? » Mais pour moi, ça ne se passe pas comme ça. Je n'ai pas de film idéal dans la tête. Même si j'en ai créé chaque mot. Que ce soit ou non adapté de quelque chose d'existant. Ça n'a pas vraiment d'importance. C'est un processus très organique, presque sculptural, que de faire un film. Il s'agit de poser un petit bout d'argile ici,



de le lisser, de le toucher, graduellement. C'est pour cela que je ne fais pas de story-boards. Je sais que c'est une technique très courante, surtout lorsqu'on doit faire des effets spéciaux. Et j'en ai fait faire deux ou trois pour des séquences à effets spéciaux. Mais ça ne me correspond pas vraiment. J'ai besoin de vrais acteurs. Des vrais costumes. D'un vrai espace. L'espace est très important. Et j'ai besoin de tous ceux qui, autour de moi, vont participer au film. Je ne peux donc pas rester seul dans une pièce, comme lorsqu'on écrit un livre, ou un scénario. Il faut que je sois entouré d'existence physique pour réaliser un film, ce qui fait que je suis toujours surpris par le résultat. Et évidemment, quand on passe au montage, il y a encore des surprises. Quand on s'occupe du mixage, de la musique, des effets sonores. Il est très rare que j'anticipe tous ces processus et, finalement, je ne le désire pas. Je crois que je m'ennuierais à mourir si je savais exactement ce que je voulais et qu'ensuite j'essayais de le faire correspondre avec une réalité physique. Tous ces petits rectangles de pellicule. Ce serait si fastidieux ! Il faut donc que cette élaboration soit effrayante, dangereuse, inattendue. Quand j'en viens à désespérer du cinéma et de mon art, c'est cette forme que prend mon désespoir : ou bien tout a déjà été fait, ou bien il y a des choses extraordinaires à faire et je ne sais pas comment y arriver. C'est ma crainte principale. C'est ça, le désespoir. Ou alors, je pourrais faire des choses fantastiques, mais la façon dont le cinéma est structuré aujourd'hui, avec la domination d'Hollywood et les budgets qui atteignent des sommets ridicules, rendent impossible la réalisation de ce que j'ai le sentiment profond d'être capable de faire ; dans l'état où se trouve le cinéma aujourd'hui, je n'y parviendrai jamais. Tout cela, quand je déprime sur le cinéma, prend souvent cette forme.

SG : J'aimerais que nous abordions un peu la contamination, car ce qui frappe dans vos

films, c'est qu'on n'y voit jamais des images qui viendraient d'autres films, ce qui devient très rare.

DC : J'aimerais tant que ce soit vrai !

SG : Je vais tenter une hypothèse : vous êtes avant tout un écrivain et vous ne concevez donc pas vos films en terme d'images. Vous les construisez. J'ai le sentiment que beaucoup de cinéastes, et pas forcément les plus mauvais, font des story-boards ou construisent leur film dès le départ comme un enchaînement de séquences.

DC : C'est peut-être vrai. Chez moi, le film part de l'intérieur. Il commence vraiment avec des concepts, parfois des personnages, mais même les personnages sont conceptuels. Au départ, on ne peut pas dire que ce soit très visuel, même s'il m'arrive d'avoir une image dans la tête qui sera une image centrale...

SG : C'est peut-être le plus grand problème du cinéma en tant qu'art : ne pas utiliser les images qu'on voit partout.

DC : C'est une des raisons qui me font parfois désespérer du cinéma : l'imagerie est devenue trop importante. Nous sommes submergés par toutes ces images, et cette imagerie a perdu toute signification, toute force, tout l'impact qu'elle aurait pu avoir. Et lorsqu'on cherche, comme beaucoup le font, à lui donner une signification ou une force artificielles, c'est encore pire. C'est ce que je ressens quand je suis derrière la caméra. Je sens véritablement l'histoire derrière chaque plan. Et on se dit : « Comment faire de ce plan quelque chose d'unique ? » ou alors « Faut-il vraiment que ce plan soit unique ? » Il faut, d'une certaine façon, chasser tout cela de son esprit, et ça devient pratiquement une question de foi. C'est un sentiment presque religieux. Il faut croire qu'on trouvera les plans qui, dans ce contexte, auront un sens, sans faire appel à des procédés. Il y a maintenant beaucoup de réalisateurs qui viennent du clip et de la publicité et qui sont très malins. Ils arrivent

à faire des trucs époustouflants. Mais ça ne marche presque jamais dans le contexte d'un film. On se dit : « Bon dieu, ce plan est génial. Comment font-ils ça ? » J'ai pris un chemin tout différent. Je viens de finir un livre sur Samuel Beckett, *The Last Modernist*¹. J'ai l'impression d'être également un moderniste, parce que j'essaie de simplifier. Je veux que mes films soient très calmes et purs, parvenir à l'essence de chaque plan, et non être constamment excité au sens chimique, sous adrénaline. Et pourtant, je ne veux pas que mes films soient ennuyeux, bien sûr ; je voudrais qu'ils soient plaisants et stimulants, mais comment parvenir à cela en gardant tout le reste à l'esprit. Comme je le dis, être conscient de chaque plan : on utilise un objectif de 25mm ; il faut penser à tous les plans au 25mm qu'on ait jamais vus. Que ce soit une contre-plongée, un travelling, à contre-jour, avec de la fumée... Il faut penser à tous les plans qu'on a vus. Ça peut paraître, ou vous bloquer totalement. Je pense que ça peut également arriver dans le processus d'écriture. Ce n'est pas tant au moment de l'écriture du scénario, car dans un script, bien entendu, la qualité du style, à l'exception des dialogues, n'a aucune importance, sauf peut-être comme tentative de séduction pour ceux qui feront le film : un producteur ou un acteur. Mais la qualité de l'écriture n'a aucune pertinence. Alors que lorsqu'on écrit un roman, je peux comprendre qu'on devienne obsédé par le mot « le » ou « et », parce que ces mots ont été utilisés tellement souvent – si on veut que chaque mot compte, on peut se rendre fou, ce qui m'arrive parfois.

Rage :

Le thème d'une contamination universelle. Plus tard, certains critiques mal inspirés, « reprocheront » à Cronenberg d'avoir « prévu » le sida.

¹ Samuel Beckett : *The Last Modernist*, Anthony Cronin, (Avril 1999)

