

LA MÉTAMORPHOSE DANS LE CINÉMA MODERNE :  
DE L'ANIMISME À LA CHUTE DU CORPS  
(*THE FLY*, D. CRONENBERG, 1986)

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

L'ENJEU DU TEXTE CINÉMATOGRAPHIQUE MODERNE

Le propos de ce texte est de présenter des critères d'analyse (non une méthode close, cependant) pour aborder certains textes cinématographiques modernes. Après la dispersion déclenchée par la crise de la sémiologie, il nous semble essentiel de récupérer les trouvailles de l'analyse formelle, mais en la projetant dans une dimension culturelle et symbolique plus vaste que l'on aimerait appeler anthropologique. Ne nous méprenons pas : il est hors de question pour nous de postuler un retour aux conceptions « extérieures » au cinéma (sociologie, psychologie, filmologie, etc.) qui dominèrent le panorama des études cinématographiques jusqu'à la moitié des années soixante ; mais nous jugeons également insuffisant de nous borner à une analyse formaliste ou néoformaliste<sup>1</sup>. Il s'agirait donc d'intégrer l'analyse textuelle dans des buts plus ambitieux, susceptibles de collaborer à un diagnostic du système culturel (et non seulement cinématographique) où le film a été produit. Nous tâcherons d'exposer les idées centrales de cette démarche à l'égard de la forme cinématographique en nous appuyant sur un film extrême — *La Mouche* (*The Fly*), de David Cronenberg, 1986 —, celui-ci exprimant de manière privilégiée quelques problématiques que la soi-disante post-modernité a soulevés concernant le statut du corps. Par conséquent, notre démarche consistera à interroger *La Mouche*, la mettant en relation, tout d'abord, avec le culte du corps réalisé par la publicité télévisuelle (autant le modèle corporel que le système d'identification qu'il comporte) et, par la suite, l'examinant à la lumière de l'histoire de la représentation formelle et sémantique de la métamorphose dans le cadre du cinéma fan-

---

1. D. Bordwell, par exemple, renforce sa défense du néoformalisme sur le garant théorique de la psychologie cognitive.

tastique, l'opposant tout particulièrement à sa mise en scène à l'intérieur de l'économie classique hollywoodienne. Autrement dit, le film subira deux opérations, dont la première le plonge dans un réseau de références symboliques d'ordre synchronique (en l'occurrence d'autres manifestations de la culture de masse contemporaine) et la seconde l'inscrit dans une dimension diachronique contribuant à sa définition, à savoir : les avatars et les formes de mise en scène de la métamorphose en tant que figure récurrente au sein du fantastique.

Il en résultera le constat de l'apparition d'une nouvelle conception du monstrueux surgie à la lumière des découvertes spectaculaires de la biologie et de la génétique moderne et, qui plus est, l'existence d'un nouveau mécanisme de configuration des identifications imaginaires au cinéma<sup>2</sup>. Mais quelles que soient les conséquences abstraites que l'on puisse en tirer, elles s'ancrent dans le texte et, par conséquent, l'analyse textuelle et intertextuelle du film demeure *conditio sine qua non* de leur compréhension.

## DES MAGICIENS ET DES SCIENTIFIQUES

Jadis le cinéma d'épouvante s'inspirait des sources animistes. Même ses personnages en témoignaient : des inventeurs fous qui songeaient à la création de la vie, des loups-garous subissant des transformations douloureuses et ravageantes, des femmes panthères incarnant la métaphore de la dévastation produite par le déclenchement de la sexualité féminine, des vampires tout-puissants voués à la pulsion orale sans aucun refoulement possible. Certes, ceci eut lieu pendant la période dite classique du cinéma hollywoodien, qui se brise violemment en 1960, sous le signe de *Psycho* (*Psychose*, Alfred Hitchcock). On pourrait établir une équation : ainsi que la littérature fantastique du XIXe siècle s'avérait être la face inquiétante et incertaine d'un siècle dominé par le triomphe du positivisme et de la foi dans la science, le fantastique se plaça à Hollywood dans un recoin modeste (le film B) puisant dans l'animisme et mettant indirectement en question le modèle vraisemblable classique. Or, cette situation a changé sensiblement depuis la crise du canon classique : le film d'horreur a abandonné son lieu marginal et, s'élevant à la condition de genre *star* des années 80 (la dernière phase étant les Oscars accordés au *Silence des Agneaux*), ses procédés formels et spectaculaires (éclatement des corps, visualisation de la violence, etc.) sont à l'avant-garde de la mise en scène moderne (effets spéciaux, technique de reportage) et ont même contaminé d'autres genres. On dirait que le film d'horreur est devenu la quintessence de la modernité cinématographique.

---

2. Il ne s'agit ici que d'amorcer et d'appliquer une dimension analytique qui ne se contente point de l'analyse formelle mais qui n'accepte pas d'y renoncer. Pour sa justification plus détaillée nous renvoyons à notre livre *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1995.

voué comme il se veut à la représentation des situations limites, si chères à notre époque.

Une des manifestations les plus frappantes de ce virage consiste-t-il dans le fait qu'une bonne partie de l'horreur cinématographique a cessé de s'inspirer de l'animisme et puise de plus en plus dans la biologie et la génétique ? L'animisme semble donc aujourd'hui désuet<sup>3</sup>. Métamorphose fort curieuse que l'on perçoit aisément si l'on se penche sur le traitement imaginaire que le cinéma des derniers temps a fait des différentes oppositions anthropologiques binaires sur lesquelles repose notre civilisation : le masculin et le féminin, l'animal et l'humain, le mort et le vivant. Leur mise en question n'apparaît plus sous l'angle d'une suspension momentanée de la certitude à l'égard de leur statut distinct, mais elle est de plus en plus médiatisée par un souci de précision très attentif aux dernières découvertes scientifiques. Ainsi, la figure de l'androgyné, le clonage et les expériences génétiques qui font suite au déchiffrement de l'ADN, et les monstruosité qui en découlent, les expériences au-delà de la mort demeurent les nouvelles figures dont l'inspiration est à chercher dans la neurologie, la biologie et la génétique. S'agirait-il d'un renouvellement de la foi scientifique ? Il serait fort naïf de le croire, car à vrai dire la science ne joue dans ces fictions qu'un rôle de moteur imaginaire. Voilà pourquoi nous aimerions définir ceci comme « imaginaire scientifique », c'est-à-dire l'ensemble des effets imaginaires (identifications, idéaux...) déclenchés par la place privilégiée que la science prend aujourd'hui dans le quotidien (changement de sexe<sup>4</sup>, nouvelles technologies de la reproduction, greffe d'organes, chirurgie plastique, clonage...)<sup>5</sup>. Autrement dit, la « démocratisation » de la science appliquée n'a pas pu ne pas interpellé le désir des hommes et des femmes et c'est justement là où s'ancre la promesse scientifique de surpasser les contraintes de la biologie et de la nature, tout comme autrefois elle avait promis un futur où la mort et la maladie seraient expulsées<sup>6</sup>.

3. Ceci n'implique pas que tout le cinéma fantastique, de science-fiction ou d'horreur ait abandonné l'imagerie animiste. Un univers de la simultanéité comme le nôtre permet la coexistence des tendances les plus contradictoires. Pour ce qui est du thème de la métamorphose, dans sa version lycanthropique, voici, parmi d'autres, quelques exemples : *An American Werewolf in London* (John Landis, 1981), *The Howling* (Joe Dante, 1981), *The Howling II* (Philippe Mora, 1984), *The Howling III* (Philippe Mora, 1987), *The Company of Wolves* (Neil Jordan, 1985), *Silver Bullet* (Daniel Attias, 1985).

4. A titre d'exemple, et dans le domaine de la différence sexuelle, voir C. Millot, *Horsexe. Essai sur le transexualisme*, Paris, Point hors ligne, 1983.

5. Voir quelques-uns de ces effets imaginaires traités dans les différents articles qui forment *De la parenté à l'eugénisme*, *Les Cahiers du Griffon*, 36, automne 1987. Pour un développement psychanalytique des constructions imaginaires découlant des NTR (nouvelles technologies de la reproduction), voir S. Tubert, *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*, Madrid, S. XXI, 1991.

6. Voici un sujet qui a provoqué de nombreuses études en anthropologie de la mort et en histoire des mentalités et qui est lié au phénomène connu comme la « médicalisation de la mort ». Les études historiques monumentales de Ph. Ariès (notamment *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975 ; et

Or, revenons au cinéma et particulièrement à *La Mouche*, afin de préciser notre but dans ces pages. La question que nous souhaiterions nous poser ici recoupe trois domaines et trois problématiques : tout d'abord, le statut du corps en tant qu'il est soumis à et, en même temps, engendre des identifications ; deuxièmement, la remontée de la science et de la biologie à la catégorie de source imaginaire primaire de la modernité et, troisièmement, la figure de la métamorphose qui est chargée de figer l'identité de l'humain et de l'animal, tout en les opposant. La première question nous permettra de mettre en relation *La Mouche* avec d'autres pratiques discursives contemporaines, dont certaines appartiennent au cinéma (modèle corporel représenté par le *body builder* Schwarzenegger), tandis que d'autres se rapportent à l'image publicitaire (notamment la souplesse du corps idéal aujourd'hui à la mode) et d'autres, enfin, pullulent dans un champ discursif beaucoup plus flou (mythe du corps sportif dans le domaine du quotidien, pratique du corps extrême<sup>7</sup>, corps-machine, etc.). La deuxième question nous aidera à dépasser les discours artistiques pour plonger dans les effets imaginaires de la science dans le quotidien (ce que l'on vient d'appeler l'imaginaire scientifique postmoderne). Quant à la troisième, elle nous servira à interroger la dimension diachronique, tout au long de l'histoire du cinéma, de la figure de la métamorphose, ainsi que les procédés de mise en scène qui ont été utilisés à chaque période de l'histoire du fantastique (champ/hors champ, métonymie/métaphore, etc.)<sup>8</sup>. Les trois problèmes que l'on vient d'exposer tissent un réseau où l'analyse textuelle et la dimension anthropologique s'enchevêtrent et se révèlent, à notre avis, inséparables. Face à un si énorme programme, inabordable en quelques pages, nous nous bornerons par la suite à esquisser les connections possibles des réseaux décrits à partir de la lecture de *La Mouche*. Le fait que ce film soit un *remake* d'un film classique réalisé par Kurt Neumann en 1958, au cœur du cycle de la science-fiction des années cinquante, nous offre un sujet de réflexion supplémentaire et nous autorise à établir quelques comparaisons fort pertinentes sur les deux économies discursives à savoir classique et moderne.

## CRONENBERG : LE CORPS, LA MÉTAMORPHOSE

Il n'est peut-être pas d'autre cinéaste ayant davantage orienté ses films

*L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977) semblent, de ce point de vue, complémentaires des réflexions axées davantage sur la situation actuelle de L.-V. Thomas (*La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991 ; et *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985).

7. P. Baudry, *Le corps extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, 1991.

8. Dans ce sens, ce texte est complémentaire d'un autre consacré à la mise en scène classique de la métamorphose dans les productions Val Lewton-R.K.O. : « Le tapis incertain. Métamorphose et hors-champ dans *Cat People* », *Cinémas*, 5-3, 1995.

vers les destins du corps que le canadien David Cronenberg. La critique ailleurs en a fait état : Serge Grünberg<sup>9</sup> soulignant la présence du viral et de la dégénération, Stanley Wiater<sup>10</sup> considérant le cinéaste comme mythe des cinématologistes ; pour sa part, Adam Knee<sup>11</sup> approfondit la caractérisation en repérant la fonction de moteur que l'imagerie du SIDA possède chez Seth Brundle, et Mary B. Campbell<sup>12</sup> suggère que la particularité du travail du cinéaste est de regarder « du point de vue de la maladie ». Conscience de la temporalité du corps qui est également énoncée par Cronenberg lui-même lorsqu'il affirme : « Un vieillard, c'est quelque chose qui n'existe pas. Il s'agit de quelqu'un qui a été torturé par la souffrance et la maladie, mais non pas un vieillard. Lorsque quelqu'un meurt à quatre-vingts ans, il s'agit de la mort d'un jeune homme. C'est ainsi que je le vois »<sup>13</sup>. Voilà la clé : corps ou, mieux encore, organisme observé avec la froideur de la science et en dépit des instruments discursifs et symboliques susceptibles de l'humaniser.

Si Freud affirma un jour que l'anatomie était le destin, Cronenberg semble le découvrir au niveau des gènes, unité qui se dérobe au regard (et par là irréprésentable), cachée dans le sac d'organes que l'on nomme corps. Soit donc *La Mouche*. A l'intérieur de ce récit, un personnage éprouve la tragédie d'une lente et inexorable chute du corps, sans aucune spectacularité dramatique, sans déboucher non plus sur aucune dimension transcendante ou allégorique. Autrement dit, *La Mouche* nous présente un fantasme de non-reconnaissance poussé aux limites.

#### UN ITINÉRAIRE SANS BUT

En réalité, *La Mouche* représente l'inversion la plus radicale d'un *Bildungsroman* ou roman d'initiation : un trajet où tout progrès du récit est ponctué, non pas par une connaissance du sujet, mais par une marque à feu sur le corps car son seul moteur est la transformation de celui-ci sans but ultime. Vaut-il la peine de rappeler, fût-ce de manière succincte, l'argument, d'après le scénario de Charles Edward Pogue et Cronenberg lui-même ? Le chercheur Seth Brundle (Jeff Goldblum) conduit la journaliste Veronica Quaife (Geena Davies) à son laboratoire où il lui montre ses découvertes à propos du codage et décodage par ordinateur du programme génétique, ainsi que la téléportation à travers

9. S. Grünberg, *David Cronenberg*. Paris, Étoile-Cahiers du cinéma, 1992.

10. S. Wiater, *Dark Visions. Conversations with the Masters of the Horror Film*, New York, Avon, 1992, p. 58.

11. A. Knee, « The Metamorphosis of the fly » dans *Wide Angle*, 14-1, 1992, p. 20-34.

12. M. B. Campbell, « Biological Alchemy and the Films of David Cronenberg » dans B. K. Grant, ed., *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, Metuchen, Londres, Scarecrow, N.J., 1984, p. 307-320.

13. Dans C. Rodley, éd. *Cronenberg on Cronenberg*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1992, p. 128.

l'espace. Brundle réussit à convaincre Veronica de garder le secret jusqu'à ce que l'expérience soit complètement réussie. Lors d'une absence de Veronica, Brundle, ivre et jaloux, se téléporte lui-même. Par hasard, une Mouche s'infiltre dans la cabine et l'ordinateur, ayant affaire à deux programmes génétiques différents, en produit la fusion. C'est là que commence une lente métamorphose qui se terminera dramatiquement avec la destruction et l'anéantissement du protagoniste.

Le premier trait à retenir est la promptitude. Cronenberg ne laisse guère le temps au récit de déployer les conflits, de présenter les personnages ou de laisser surgir ces accidents apparemment inutiles pour l'économie narrative que Roland Barthes appelait les « effets de réel ». Bien au contraire, au bout seulement d'une demi-heure de film, Brundle a abandonné ses flirts avec des jeux d'illusionnisme et a fait le pas décisif conduisant à sa mutation. C'est ainsi que le film s'avance au rythme des transformations opérées dans le corps de Brundle, lui empruntant ses phases et son dramatisme. Au fur et à mesure que le récit progresse, le protagoniste a accès à une expérience infernale : la méconnaissance du corps ; d'un corps qui, tout en étant le sien, est censé représenter mille formes de l'inhumain.

Les toutes premières manifestations de la mutation demeurent, pour ainsi dire, imperceptibles à l'œil. Une force physique surhumaine, une puissance sexuelle hors limites, une nervosité sans cause apparente qui provoque des répétitions et d'autres actes compulsifs. Ce qui est en jeu c'est un mécanisme signifiant d'ordre symptomatique : l'intérieur produit des signes visibles dès l'extérieur, des métonymies du changement qui s'est opéré, sans que pour autant le changement soit reconnaissable. En outre, faut-il ajouter que les symptômes ne se caractérisent pas par leur discrétion ? Bien au contraire, ils revêtent un caractère hyperbolique qui fait échouer toute tentative réductrice d'interprétation psychique. L'excès d'énergie réclame un autre pour s'exercer en tant que jouissance, soit la femme (sous une forme carrément sexuelle), soit un proxénète (sous la forme de la violence) dont le bras est déchiré par Brundle. En d'autres termes, l'énergie ne peut pas se consommer à l'intérieur du sujet lui-même, car l'organisme de Brundle a cessé d'être une machine homéostatique garantissant son autorégulation et son équilibre.

Néanmoins, cette extériorité, ne serait-elle que duelle, finit par se déchirer ; désormais l'expérience de Brundle deviendra de plus en plus dramatique, car elle se concentre sur l'expérience de son propre corps ; un corps en évolution permanente. Aucune chance de projection sur autrui ni d'éjection vers l'extérieur. Mais également, du point de vue narratif, échec du récit à gérer cette perte avec une compensation mélodramatique ou épique quelconque. Oserait-on affirmer que le conflit de Brundle se trouve en deçà du narcissisme, c'est-à-dire de ce côté-ci du miroir ? En effet, s'il est vrai que le miroir, dans le sens métaphorique, c'est-à-dire en tant que stade de la construction du sujet, fonde la rencontre jubilatoire avec l'image de soi qui devient désormais le support des identifications, on est autorisé à postuler que *La Mouche*



1



2



3



4



5



6



7



8

Les métamorphoses du héros dans *The Fly* de D. Cronenberg (1986) (D.R.)

nous offre presque dès son début la brisure de ce miroir et de son expérience. Ce qui revient à dire, en recourant à la terminologie lacanienne, que le corps apparaît dépourvu d'identifications, dans sa dimension de réel, sans unité fondatrice et méconnu du moi qui tente de s'y accrocher. Brundle subit l'irruption brutale de ce que Jacques Lacan appelait le corps morcelé<sup>14</sup>. Devant ce miroir qui reflète une image irreconnaissable, Seth Brundle reste anéanti, en proie à l'horreur.

#### LA CHUTE DU CORPS

Il faut y insister : toute action dans *La Mouche* est pourvue d'une lourde, presque insupportable, matérialité. Face au miroir de la salle de bain, Brundle assiste aux premières manifestations de la chute de son corps en tant qu'image : ses ongles et ses dents se détachent de la chair, des taches inexplicables projettent des ombres menaçantes sur son visage. Prise de terreur, Veronica constate sa mauvaise haleine et révèle le résultat de l'analyse chimique d'un poil qui avait poussé dans la scarification de son dos : il appartient à un insecte. Réagissant à l'inquiétante étrangeté (rappelons le terme freudien « das Unheimliche ») produite par ce changement inintelligible, Brundle met en marche son arsenal symbolique au complet et en appelle à une explication moins cruelle que celle qui s'avérera être sa destinée : « Je me meurs », dit-il. Ses mots sont, si l'on peut dire, dramatiques, mais infiniment plus compatissants que la maladie s'annonçant chez lui : sa quête d'un sens, d'un dénouement, même si celui-ci est fatal. Cette fin manquant, il n'en reste que l'angoisse. Plus tard, il se demandera quel est le vœu de la maladie. Ce faisant, Brundle anthropomorphise sa maladie et tâche d'en dégager le propos. Voici le drame : absence d'un métalangage médical qui allège le patient de la douleur, inexistence d'un tableau clinique prévisible, impossibilité de spatialiser et d'exorciser la souffrance. Besoin donc d'une lecture téléologique de la maladie établissant sa progression et en déterminant les étapes. Ce manque laisse Brundle sans aucune défense devant un corps qui se décompose et une âme inondée d'angoisse. Autant de questions sans réponse : les poils d'insectes qui ont poussé dans son dos, sont-ils la manifestation de l'animal qui l'habite ? La puanteur, est-elle prophétie d'une putréfaction intérieure ?<sup>15</sup>

---

14. Selon Lacan (et pas seulement dans son texte classique sur le stade du miroir), c'est le narcissisme qui occulte le morcellement du corps. Voilà pourquoi il insiste toujours sur la tension entre le corps morcelé et l'aliénation dans l'image, siège de l'opposition entre réel et imaginaire. Le texte de Cronenberg nous plonge dans le champ désérotisé de la décomposition et l'atomisation du corps, radicalement opposée au corps de la séduction (imaginaire et jubilatoire) que J. Baudrillard décrivait avec fascination dans son célèbre texte *De la séduction* (Paris, Denoël/Gonthier, 1979) et dont la manifestation extrême serait la publicité de ces mêmes années.

15. M. Foucault avait souligné dans son classique *Naissance de la clinique* (1re éd., Paris, P.U.F., 1963 ; 2e, coll. Quadrige, 1990) le rapport étroit existant entre la consti-



La chair impose donc sa loi empêchant la moindre fugue métaphorique. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la solution à la question angoissante posée par Brundle sur son corps lui vient du langage connu le plus formalisé, à savoir l'image de l'ordinateur. Le langage digitalisé de l'informatique offre à voir à travers une décomposition minutieuse ce qui a échappé à l'œil de Brundle lors de sa téléportation et initie une analyse rétrospective des processus de désintégration et réintégration subis par le personnage montrant les phases parcourues par ses gènes. C'est ainsi que Brundle retrouve au bout du processus la figure qui avait été à peine un instant dans sa vie, une mouche. Elle apparaît agrandie jusqu'à provoquer le frémissement. C'est elle qui habite le corps de Brundle sous une forme déjà différente car les programmes génétiques ont subi la fusion. Sa simple vision, fût-elle digitalisée et irréaliste, est paralysante. Eh bien cette image ne réapparaîtra plus si ce n'est dans la mesure où elle laisse des traces dans le corps de Brundle, le déconstruisant. Désormais, à la place de la mouche, il y aura un corps, autrefois humain, qui prend de plus en plus ses traits par ci et par là sans jamais devenir carrément une mouche. C'est la *Gestalt*, l'image unifiée du corps, ce qui fait défaut et se démonte. On est assurément éloigné du mélange binaire présenté par la première version de ce film dont Cronenberg fait son *remake* : là, l'homme et l'insecte échangeaient bras et tête sans pour autant perdre le reste, leur identité visuelle.

#### UN NARCISSISME IMPOSSIBLE

C'est alors que survient une ellipse. Quatre semaines s'écoulent et la voix de Brundle est suspecte d'une nouvelle mue. Le scientifique qui est à l'intérieur de lui étudie méticuleusement les mutations organiques, ainsi que le progrès de cette maladie étrange. Le sarcasme et le dégoût convergent dans une quête archéologique où le regard du chercheur et celui du malade sont difficiles à séparer. Les mots de Brundle montrent cette oscillation entre l'ironie et la pitié de soi : « Je suis malade... et ça s'accélère. Ça ne s'arrête jamais. Tous les jours, il y a des changements. A chaque fois que je me regarde dans le miroir, je vois quelqu'un de différent, dégoûtant, répulsif ». Constatation dramatique où l'image unifiante du corps, le support du narcissisme, disparaît.

Lorsque Veronica retrouve son fiancé à nouveau, la vision de la monstruosité fait repousser toute économie mélodramatique : les jambes de Seth se tordent, les traits animalesques apparaissent littéralement surimposés aux formes humaines. Comment pourrait-on définir Brundle ? Un homme-mouche, au même sens que l'on parle d'un loup-garou ? Absolument pas, car la représentation de celui-ci démontre souvent le souci de discerner l'image humaine de celle de l'animal, même si

toutes deux se manifestent momentanément dans la même anatomie. Brundle, par contre, est en proie à un chaos de formes plus profond et inextricable. La seule chose que l'on peut constater c'est que son image humaine est démolie, de telle sorte que l'être résultant évoque vaguement un homme et un insecte. L'ordinateur lui-même le baptise « Brundlefly » (Brundle-mouche), c'est-à-dire quelque chose situé dans un point inextricable entre l'homme et l'insecte. Face à la vision du vomissement cesse également tout accrochage du spectateur. Ce n'est pas par hasard si l'on se trouve face à un sentiment absent des affects provoqués par le cinéma classique et qui insiste d'une manière compulsive dans le cinéma moderne : le dégoût. De cette limite infranchissable de l'expérience esthétique, selon Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*, Eugenio Trías établit le rapport aux catégories esthétiques du beau et de l'inquiétante étrangeté (« das Unheimliche », chez Schelling et Freud) :

L'inquiétante étrangeté constitue la condition et la limite du beau [...], doit être présente sous forme d'absence, doit être voilée. Elle ne peut pas être dévoilée [...]. L'art d'aujourd'hui — cinéma, récit, peinture — s'achemine vers une voie dangereuse car elle tâche de pousser la frontière de cette condition, tout en préservant l'effet esthétique.<sup>16</sup>

Il ne serait nullement insensé de se demander si les films d'horreur modernes sont vraiment intéressés à la conservation de l'effet esthétique à tout prix.

L'art — poursuit Trías — est fétichiste, puisqu'il se situe dans le vertige d'une position du sujet où il est sur le point de voir ce qui se dérobe au regard ; et cette vision, qui n'est que cécité, demeure toujours différée. Tout se passe comme si l'art — l'artiste, l'œuvre, les personnages, les spectateurs — se plaçait dans une position étrange, toujours avant-dernière par rapport à une révélation qui ne se produit pas car elle ne peut guère se produire. Voilà pourquoi il n'est point de « parole ultime » dans l'œuvre d'art. Elle fait de cet instant fugace un espace de repos et d'habitation : juste le temps de durée de la fiction.<sup>17</sup>

Peut-être *La Mouche* pousserait-elle cette frontière en s'approchant d'une dernière scène constamment reléguée. Mais, il se peut que, quitte à accélérer cette course effrénée, l'expérience esthétique se soit égarée à jamais.

Or, revenons sur la représentation du répugnant, puisqu'elle a affaire avec la tragédie<sup>18</sup>. Une oreille se dégage de la tête de Brundlefly, son

16. E. Trías: *Lo bello y lo siniestro*, Barna, SeixBarral, 1982, p. 43.

17. *Ibid.*, p. 43.

18. Le tragique pourrait se concevoir comme une manière de façonner l'expression du répugnant, tout en demeurant proche ; ou, mieux encore, une façon de transcender le dégoût par l'intervention d'une fonction rituelle, religieuse ou, à la limite, artistique. Cette conception serait acceptée avec moins de méfiance si l'on remplaçait le mot dégoût par insupportable.

vomissement devient, par ailleurs, extrêmement fonctionnel, lui permettant d'avaler plus aisément la nourriture... L'accent est mis sur le processus, plutôt que sur le résultat. Veronica embrasse son amant, mais la nausée s'empare d'elle. Le découpage de la scène en champ/contrechamp met l'accent sur l'absurde de l'opposition : homme/femme ? monstre/humain ? animal/humain ? En fin de compte, toutes ces distinctions qui sont à la base d'une quelconque structure culturelle et anthropologique deviennent ici impertinentes, car *La Mouche* annonce une nouvelle catégorie du monstrueux dont la source ultime est à chercher dans les manipulations génétiques mais dont la manifestation est assurément visuelle et impitoyable. Dans un monde comme le nôtre qui se revendique une civilisation du corps, Brundlefly apparaît paradoxalement comme sa manifestation radicale et, en même temps, comme son inversion la plus parfaite. En fait, il est ineffable.

#### UNE ÉTRANGE ARCHÉOLOGIE

Il semble impossible d'aller plus loin dans cet égarement de l'image du corps telle qu'elle a été proposée par le film de Cronenberg. Cependant, *La Mouche* introduit une nouvelle phase vers la dégénération avec la grossesse de Veronica. Si Brundle est un homme-mouche où les traits renvoyant à l'un et à l'autre s'enchevêtrent, quelle forme et identité accorderait-on au fœtus engendré par le sperme de Brundle et se formant dans les entrailles de sa bien-aimée ? La nausée que de telles pensées produisent chez la jeune fille sont à l'origine d'un cauchemar où elle avorte d'un animal visqueux et sanglant dont la forme est inexplicable. *The Fly II. A New Generation* (Chris Wallas, 1989) offrira une réponse extrêmement pauvre à cette question dans la direction d'un discours social et mélodramatique, frontières au-delà desquelles (nous l'avons dit) *La Mouche* ne pénétrera jamais<sup>19</sup>.

Le scientifique décide de laisser témoignage de son drame pour la mémoire des générations à venir et procède à la fixation des étapes de sa maladie à l'aide d'enregistrements vidéographiques de ses constantes métamorphoses et de ses propres explications méticuleuses. Comme le disait Wim Wenders lorsqu'il entreprit le tournage des dernières semaines de la vie de Nicholas Ray, dans *Lightning over Water* (1980) : « les yeux regardent avec pitié, la caméra non ». L'enregistrement rendra peut-être intelligible pour d'autres chercheurs futurs ce qui aujourd'hui demeure incompréhensible. De même, Brundle montre par un autre geste quelque peu grotesque son attitude sublime d'homme de

---

19. Faudrait-il ajouter que *La mouche* commence là où s'épuise la spectacularité scopique d'autres films pourvus d'une structure narrative fort conventionnelle comme *It's Alive* (Larry Cohen, 1973), ses séquelles, ou *Baby Blood* (Alan Roback, 1989). Dans ce type de récits, les monstres génétiques deviennent fatalement des assassins impitoyables qui doivent être détruits sans merci.

science : il garde dans des tiroirs les parties de son corps qui tombent définitivement, le baptisant « Musée Brundle d'Histoire Naturelle ». L'expression est indubitablement adéquate pourvu que l'on entende l'histoire de l'homme dans un sens rigoureusement inversé : non pas l'itinéraire de sa constitution, mais celui de sa chute et de sa disparition. Jamais la science n'a observé la souffrance humaine avec plus d'indifférence. En déposant son regard sur un objet blessé — le corps —, l'homme de science ignore la souffrance du sujet car corps et sujet sont (on l'a dit) scindés : tandis que le sujet souffre, le corps, en tant que chair, se décompose.

### UN RÊVE SANS INCONSCIENT

« Je rêvai d'être un insecte qui rêvait d'être un homme », dit Brundlefly égaré dans le mirage de son état. Son corps le rendra au monde, un monde où les maniérismes rhétoriques de la pensée ne sont plus à la portée de ses mains. Après la bataille contre son antagoniste, Stathis Borans (John Gets), Brundle est déjà devenu un amalgame de chair et de tissus sans presque aucune forme<sup>20</sup>. Certains traits par ci et par là évoquent soit le protagoniste, soit un vulgaire insecte. En somme, ce qui était né à l'intérieur (l'altération de la structure génétique) se précipite sur l'extérieur (la *Gestalt* du corps). La fable par contre ne s'arrête pas non plus ici et Brundle propose à Veronica la fusion définitive : la téléportation de Veronica, avec le fils qu'elle porte en elle, pour acquérir le parfait bonheur familial. A ce moment, la déconstruction de l'humain s'est déclenchée à grande vitesse : des nouveaux tissus se régénèrent en détruisant les antérieurs, la chair tombe et des couches sanglantes sans forme se succèdent les unes aux autres, irreconnaissables par l'œil, indéchiffrables par la raison, innommables par le langage.

C'est alors que, échappant miraculeusement à la téléportation, Veronica observe, transie, comment Brundle subit une nouvelle métamorphose par sa fusion avec le « télépode ». Il n'est plus question d'un croisement entre l'animal et l'humain, mais d'une fusion entre l'organique et l'inorganique. Quel que soit son nom, le résultat constitue un vrai défi à la biologie. Au bout de ses forces, le protagoniste exerce le seul geste mélodramatique du film, en pointant le canon du fusil de Veronica sur sa tempe, la priant ainsi de lui épargner cette souffrance inutile (puisque c'est le sujet et non le corps qui souffre<sup>21</sup>). La masse de sang et de chair (est-il d'autre nom pour Brundle ?) éclate en une

---

20. En considérant les métaphores des maladies, tel que le fait S. Sontag dans deux beaux livres (*Illness as Metaphor*, Harmondsworth, Penguin, 1983 ; *AIDS and its Metaphors*, Londres, Allen Lane, 1988), on dirait que *La Mouche* convoque un double réseau métaphorique : ce qui touche à la consommation du corps renvoie au SIDA, tandis que la croissance incontrôlée de tissus pointe vers le cancer.

21. La distinction entre douleur et souffrance, tant de fois citée dans ce travail, renvoie à D. Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.

myriade de fragments en faisant trembler du même coup cet objet tragique, familier et étrange en même temps, « unheimliche » donc, qui est notre propre corps.

CRISES  
DE LA REPRÉSENTATION  
DANS  
LE CINÉMA AMÉRICAIN

Textes réunis et présentés par Gilles MENEGALDO

*Volume publié avec le concours de l'AFEA (Association française des Études américaines), de la SERCIA (Société d'études et de recherches sur le cinéma anglo-saxon), du Conseil Régional Poitou-Charentes (programme Com' Science), du Conseil Général de la Vienne, de la Ville de Poitiers et du Centre National du Livre.*

*la licorne*

UFR Langues Littératures Poitiers

## Couverture

Tous nos remerciements à Cyril Desmet,  
qui a bien voulu retravailler l'une de ses affiches pour *La Licorne*.

## Illustrations

Tous nos remerciements au Théâtre - Scène Nationale de Poitiers  
(en particulier à Marielle Millard).

## TABLE DES MATIÈRES

Gilles MENEGALDO, Introduction .....	3
Reynold HUMPHRIES, Comment représenter aujourd'hui ? .....	7
Slavoj ZIZEK, « To see with our ears and to hear with our eyes » .....	15
Gérard LEBLANC, La mise en crise du montage narratif continu .....	37
Melvyn STOKES, Crises in history and the response to them as illustrated in <i>The Birth of a Nation</i> and <i>Gone With the Wind</i> .....	67
André MURAIRE, A propos du Vietnam : crise de la représentation dans le film de guerre américain .....	79
Penny STARFIELD, The odd couple : the dual male protagonist configuration in American films of the sixties-seventies .....	103
Andréa GRUNERT, Attitudes schizoéphrènes ( <i>Heartbreak Ridge</i> de Clint Eastwood) .....	113
Dominique SIPIÈRE, Ernst Lubitsch et la crise du sérieux .....	127
Jean-Louis LEUTRAT, Une ombre du temps .....	139
Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, La parabole de <i>La Nuit du chasseur</i> .....	155
Jonathan BIGNELL, Spectacle and the Postmodern in Contemporary American Cinema .....	163
Gaïd GIRARD, Au dessus du labyrinthe : À propos d'un extrait de <i>The Shining</i> (1980), de Stanley Kubrick .....	181
Vicente SANCHEZ BIOSCA, La métamorphose dans le cinéma moderne : de l'animisme à la chute du corps ( <i>The Fly</i> , D. Cronenberg, 1986) .....	193
Serge CHAUVIN, Le miroir aux rouges-gorges ou d'incertains happy ends ; Remarques éparées autour de <i>Blue Velvet</i> .....	205
Denis MELLIER, Discours de tueurs : Fragmentation et perturbation dans <i>Natural Born Killers</i> d'Oliver Stone. Précédé d'une remarque à propos de Quentin Tarantino .....	213
Gilles MENEGALDO, La place du spectateur et la subversion de la représentation dans <i>Stardust Memories</i> de Woody Allen .....	231



Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, La crise en coulisse : remarques à propos de <i>Opening Night</i> de John Cassavetes (1978) .....	247
Brigitte GAUTHIER, Le cinéma d'Andy Warhol, une remise en question conceptuelle de la représentation .....	257
Hélène PUISEUX, Crise et espace télévisuel ou donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien .....	265
NOTE SUR LES AUTEURS .....	281
TABLE DES MATIÈRES .....	287