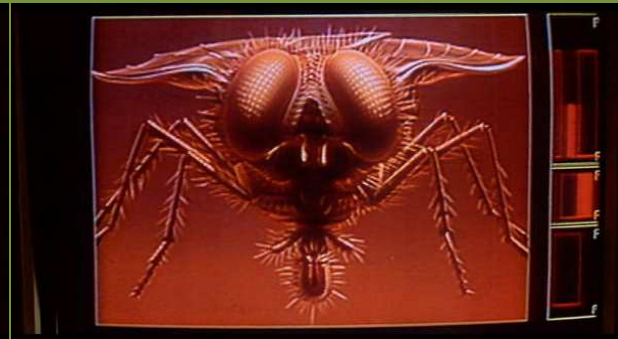
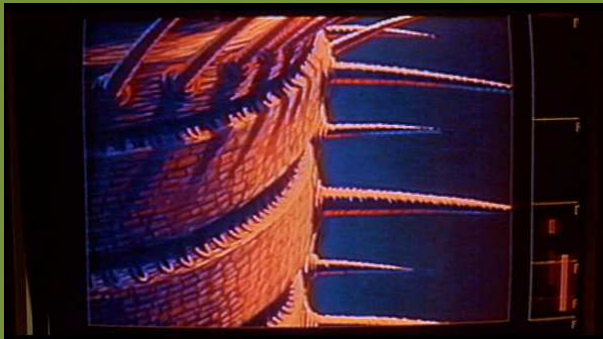


Qu'est-ce que c'est que « Brundlefly » au juste ?

De même que le titre du roman de Mary Shelley – « Frankenstein ou le Prométhée moderne » – ne désigne pas le « monstre » mais son créateur, celui de la nouvelle de George Langelaan – « La mouche » qui donnera son titre au film de David Cronenberg – ne se rapporte pas si facilement au personnage principal. « La mouche » c'est d'abord un raccourci de langage qui, s'il désigne à coup sûr l'animal par qui la métamorphose arrive, ne s'applique que très approximativement à la créature que devient lentement Seth Brundle au cours du film et que l'ordinateur désigne, par un angoissant rapprochement, un inquiétant effet de montage (ou de cut-up que n'aurait peut-être pas renié William Burroughs), une bien menaçante hybridation en somme, du nom de « Brundlefly ». Dès lors, entre dans le champ, à chaque nouvelle séquence et grâce à l'usage frontal d'effets spéciaux novateurs en 1986, l'innommable, l'indéfinissable.

David Cronenberg invente de la sorte des lois singulières auxquelles se soumettent les corps dans ses films. Ces lois sont à la base de récits qui répondent à une forte logique interne, comme c'est le cas dans « La mouche », film dont le scénario pourrait ainsi se résumer au scrupuleux enchaînement des différentes conséquences que tire le cinéaste canadien d'un accident originel de pure fiction. Prenant le contrepied du film original de 1958 qui voyait l'homme et l'insecte échanger leurs têtes respectives et troquer un bras contre une patte, le remake de 1986 opte, avec un grand souci de réalisme, pour l'observation quasi-entomologiste d'un phénomène fusionnel. A ce stade, le rôle des effets spéciaux (maquillage pour l'essentiel ou animatronic pour le stade ultime de la transformation) est alors primordial tant ils viennent nourrir le projet d'un film qui vise à décrire méticuleusement le basculement du personnage principal, dont le corps devient littéralement fou et échappe ainsi à tout contrôle, vers une altérité de plus en plus radicale. Le questionnement du spectateur ne porte pas tant sur le hors-champ que sur la nature même de ce que recèle le champ.





IF SECONDARY ELEMENT IS FLY,
WHAT HAPPENED TO FLY?

- ▷ FUSION
- ASSIMILATION? DID BRUNDLE ABSORB FLY?
- ▷ NEGATIVE
- ▷ FUSION OF BRUNDLE AND FLY AT MOLECULAR-GENETIC LEVEL

FUSION GÉNÉTIQUE-MOLÉCULAIRE
BRUNDLE-MOUCHE

Dès lors, la simple dénomination de « mouche » ne peut répondre complètement à la question que posent sans relâche toutes les séquences du film : qu'est-ce que c'est que « *Brundlefly* » ? En d'autres termes, la question « que voit-on ? », inhérente au jeu du champ et du hors-champ, demeure, et ce non pas en dépit mais bel et bien grâce à l'utilisation des effets spéciaux qui ont, de fait, simplement déplacé la question de l'interprétation des images du hors-champ vers le champ...

Conséquemment, il reste au spectateur à élaborer des hypothèses sur la nature de ce que le film lui donne à voir.

« Qu'est-ce que « *Brundlefly* », donc ? Propositions...

Un super-héros raté ?

« La recomposition moléculaire purifiée ! »



Peu de différences à priori entre le point de départ de la nouvelle de George Langelaan et celui du comic « Spiderman », imaginé en 1962 par Stan Lee et Steve Ditko pour le compte de la Marvel Comics Group : dans les deux cas, un scientifique (adulte ou ado) se trouve contaminé par un insecte (ou un arachnéen) lors d'une expérience qui tourne mal – fusion avec une mouche lors d'une téléportation, piqûre d'une araignée irradiée lors d'un test sur la radioactivité. Les conséquences immédiates sur le personnage principal dans le film de David Cronenberg rejoignent, au moins dans un premier temps, celles du film de Sam Raimi (« *Spiderman* » – 2002). Le héros développe ainsi des aptitudes physiques qui combinent ses caractéristiques humaines avec de nouvelles caractéristiques animales. Mais, si « Spiderman » se veut un ode à l'adolescence et à toutes ses transformations (ce que sera la suite-remake du film de Cronenberg, « *La mouche 2* », sorte de *teen-movie* horrifique réalisé en 1988 par Chris Wallas, en mettant en scène le fils de Seth Brundle), « *La mouche* » s'attache à décrire un processus de contamination aux conséquences plus funestes. « *La mouche* », film de super-héros qui tourne mal en venant tirer toutes les conséquences réalistes d'une situation de départ de comic-book ?

Un accidenté des transports ?

« C'est le mal des transports. Je vomissais en faisant du tricycle. Je déteste les véhicules. »



« *Tout commence par un accident* ». La fameuse phrase de Francis Bacon s'applique particulièrement bien aux récits imaginés par Cronenberg. Que ce soit dans « *Frissons* » (1975), « *Rage* » (1977), « *Scanners* » (1980) ou encore « *Dead zone* » (1983), toute la première partie de son œuvre est littéralement hantée par le motif de l'accident et de ses conséquences. Le personnage cronenbergien est ainsi souvent confronté à un accident et celui de « *La mouche* » ne fait pas exception : le design du *telepod* n'a-t-il pas été inspiré au cinéaste par la tête de cylindre de sa moto Ducati – Desme 450 ? Le personnage principal n'a-t-il pas « détourné » le principe de la machine à voyager dans le temps pour créer une machine à voyager dans l'espace ? Et n'est-ce pas là la définition que l'on pourrait donner d'une automobile ou de n'importe quel véhicule ? Le nom même de « Brundle » a été inspiré par celui du pilote de Formule 1, Martin Brundle. Cronenberg finira par consacrer un film entier au thème de l'accident de la route : « *Crash* » (1996) adapté du roman éponyme de J.G. Ballard.





« C'est une histoire de mort, une histoire de mort très grave sur la mort physique, sur la mort comme évènement physique. »¹ « Brundlefly » naît d'une machine (*pod* qui signifie « cosse ») qui a la forme d'un œuf. Cet être va poser un problème basique chez Cronenberg : celui de la classification. Mais nous n'assistons pas qu'à la (re)naissance² d'un hybride, s'ensuivent son développement (sa transformation) et sa mort entre régénérescence et dégénérescence. « *La mouche* » étant un film d'horreur, personne n'a jamais remarqué à quel point l'intrigue était déprimante. Personne n'a remarqué qu'il s'agissait en fait d'une sorte de petit opéra, ou de pièce dans un seul décor. J'ai été protégé par le genre en faisant ce film. »³

¹ Serge Grünberg, Entretiens avec David Cronenberg, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2000, p.92.

² L'idée de la naissance comme évènement biologique intéresse moins Cronenberg que la notion la renaissance en tant qu'évènement créatif car au contraire de la naissance on y part pas de zéro : il s'agit dès lors de se réinventer.

³ Serge Grünberg, Entretiens avec David Cronenberg, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2000, p.91.

Un héros tragique ?

« Que se passe-t-il ? Je vais mourir ? C'est comme ça ? Je vais mourir ? »

A propos de « *La mouche* », Michel Chion écrit : « Le film suit les mouvements d'une histoire d'amour, certes, mais sans l'analyser. »⁴ En effet, de cet amour un seul angle semble préoccuper le cinéaste : l'amour comme apprentissage de la perte. Cette problématique est commune à de nombreux films de monstres dont le « *King Kong* » de Cooper et Schoedsack en 1933 pourrait être la matrice. Ce qui va en effet préoccuper Cronenberg est davantage la description d'un cheminement vers la mort. Sous couvert du genre, le récit nous propose très prosaïquement d'assister à la rencontre amoureuse de deux jeunes gens dont l'un va tomber malade et demander à l'autre de mettre fin à ses jours. La découverte du détail qui annonce la fin fait ainsi basculer le film dans la tragédie, dans la chronique d'une mort annoncée.

« Je voyais le film comme un opéra » – confie d'ailleurs Cronenberg à Serge Grünberg.⁵ La querelle avec le producteur, Mel Brooks, à propos de l'utilisation jugée trop envahissante par ce dernier de la partition d'Howard Shore explicite le ton que Cronenberg souhaitait donner à son film. Ainsi, à propos de la séquence où Seth Brundle quitte brutalement Veronica pour s'en aller assouvir ses désirs dans les rues, Brooks ne souhaitait pas de musique, trouvant inutile et pour tout dire grandiloquent de souligner la banalité apparente de la scène par une bande sonore au lyrisme tragique très marqué. En guise de réponse, Cronenberg questionne pour obtenir finalement gain de cause : « Est-ce qu'un type marche dans la rue ou va rencontrer son destin ? »

Au final, le tragique provient de l'inexorable. Le projet du film étant de rendre sensible un processus continu, celui de la contamination, de la maladie, face auquel Veronica est impuissante à faire quoi que ce soit qui puisse en enrayer la progression, vers l'unique issue viable pour qui est à présent devenu « Brundlefly » : la mort. Ce thème, récurrent chez Cronenberg (« *Dead zone* », « *Videodrome* », « *Faux semblants* », etc.), s'approche de la forme opératique dite seria⁶, c'est-à-dire à consonance souvent tragique. « *M Butterfly* » en 1996 viendra entériner le goût du cinéaste pour l'opéra. Goût qui s'affirmera encore avec l'adaptation au Châtelet en 2008 de « *La mouche* », sous la direction de Plácido Domingo et où le rôle de l'ordinateur – instrument du destin et de la tragédie – est interprété par le chœur.



⁴ Michel Chion, « *Les films de science-fiction* », éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2008, P ;

⁵ Ibid. p.92.

⁶ Terme qui désigne l'opéra de style « sérieux » datant du 18^{ème} siècle, par opposition à l'opéra-bouffe traitant de sujets volontiers mineurs et/ou humoristiques.

Une synthèse de monstres de cinéma ?

« Je suis en train de devenir une mouche de 90 kilos. »

Sur le papier, le film de Cronenberg ressemble à une curieuse synthèse de « *L'étrange cas du Docteur Jekyll* » de Robert Louis Stevenson et de « *La métamorphose* » de Franz Kafka. Mais il est également possible de reconnaître chez le cinéaste canadien l'influence de la littérature de la Nouvelle Angleterre. Comme le rappelle Joan Dupont⁷, les « *Twice-told tales* » de Nathanael Hawthorne (notamment « *La marque de naissance* »), la description méticuleuse de la vie démoniaque des océans chez Herman Melville ou encore la prose noire d'Edgar Allan Poe proposent des thèmes communs avec l'œuvre de Cronenberg : enfermement dans l'angoisse, quêtes obsessionnelles de perfection et de transcendance, craintes déchirantes de l'échec physique ou spirituel.

Plus directement, « *La mouche* » apparaît comme un film-somme sur le plan de l'horreur graphique médicale qui vient récapituler nombre d'obsessions visuelles de la première période de l'œuvre de son auteur (les mutations, explosions du corps, etc.). C'est également un film symbole d'un moment libérateur quant à la monstration via l'usage d'effets spéciaux de pointe dans les années 1980. C'est, enfin, le film du recul par rapport au genre, celui où Cronenberg offre des moments de second degré et de pur Grand Guignol. Second degré lorsque Seth Brundle imite ostensiblement « *Le fantôme de l'Opéra* », héros de Gaston Leroux jadis interprété par le mythique Lon Chaney et qui agit comme un effet d'annonce quant à l'usage abondant que le film fera du maquillage.



« *La mouche* » évoque alors fugitivement la figure du savant fou comme le cinéma en a très régulièrement mis en scène (du « *Frankenstein* » de James Whale au « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* » de Victor Fleming pour n'en citer que deux) : cette figure s'avère inséparable du motif du miroir. En effet, l'un des traits majeurs du savant fou est, qu'à un moment ou à un autre du récit, il est amené à expérimenter sa découverte sur lui-même et à en observer (et subir) les terribles conséquences.

⁷ Joan Dupont, « *La marque de naissance* » in Art Press n°14 Hors-série, 1993, pages 84-85.



La renaissance de Seth Brundle en Brundlefly sera monstrueuse. Mais plus encore, elle propose une métaphore d'une condition humaine perpétuellement instable. Cette renaissance est inhérente à ce que Cronenberg considère comme une caractéristique fondamentale de l'être humain : la capacité à se réinventer. Les échecs relatifs de cette réinvention seront largement exploités par la série B des années 1950 dont le film à l'origine du remake de Cronenberg – « *La mouche noire* » (1958) de Kurt Neumann – est l'un des représentants. L'inquiétude provoquée par la science en général et la terreur du péril nucléaire en particulier – à travers ses conséquences sur le corps humain et animal et auquel le film « *Panique sur Florida Beach* » de Joe Dante en 1993 rendra un vibrant hommage – ont amené, à la fin des années 60, le film d'horreur à basculer de l'idée du monstre chez soi à celle du monstre en soi (de « *La nuit des morts-vivants* » – film-charnière en 1968 – jusqu'au récent « *District 9* » en passant par la série « *Alien* »). De nouveaux thèmes, que l'on retrouve tous dans « *La mouche* », viennent alors nourrir le cinéma d'horreur : l'organique, la contamination, l'insatiabilité, la métamorphose. Si l'on ne peut que constater à la suite de Goya que « les cauchemars de la pensée engendrent des monstres », si ces derniers demeurent les enfants de l'imaginaire, ils ne sont toutefois plus le fruit de la colère divine mais deviennent celui de la science. « *Brundlefly* » en est une parfaite incarnation.





« *Brundefly* » serait-il un animal politique ? L'hybridation de l'homme et de l'animal peut en effet renvoyer à toute une imagerie archaïque liée à certains types d'organisations religieuses et politiques (la figure de la divinité égyptienne par exemple). Force est ensuite de constater que le monde des insectes est souvent utilisé comme une sorte de parangon de structure sociale parallèle à celles mises au point par l'espèce humaine. Garant d'étrangeté (« *Blue velvet* » – 1987 – de David Lynch) ou de menace (« *Prince des ténèbres* » – 1989 – de John Carpenter), ce monde inquiétant tend souvent dans la science-fiction à chercher à envahir le nôtre. De « *Les monstres attaquent la ville* » (1957) de Gordon Douglas à « *Starship troopers* » (1997) de Paul Verhoeven, tout un pan du cinéma de genre en témoigne. L'insecte est ainsi lié à la logique de l'invasion. « *La mouche* » semble rejouer à l'échelle d'un corps, ce qui, ailleurs prend des allures de conflit mondial ou de *space opéra*. Corps, champ de bataille.

Cette science-fiction de l'intime ne cède néanmoins rien sur le plan du spectaculaire tant l'insecte incarne, à des degrés divers et en fonction des films, une volonté marquée de refus de l'anthropomorphisme. Ainsi les insectes géants et sanguinaires du film de Verhoeven s'opposent-ils en tous points et jusque dans leur apparence aux jeunes et beaux soldats humains chargés de les anéantir. L'insecte, c'est l'« Autre » absolu. Et qu'est-ce que l'autre selon Cronenberg sinon une autre possibilité, un potentiel. Cette éventualité peut être jugée nuisible par des humains belliqueux. Cronenberg propose une alternative : l'autre dans « *La mouche* », est devenu éventualité pour soi-même. Et la science-fiction rend l'autre expérimentable. C'est ce qui se produit d'ailleurs pour le héros sud-africain du film « *District 9* » en charge d'expulser des extra-terrestres insectoïdes pour le compte de son gouvernement, et qui, contaminé, se voit lentement devenir l'un d'entre eux. Le film opère ainsi une sorte de synthèse entre l'épopée de type « *Starship troopers* » et l'aventure intérieure de type « *La mouche* ».

« *Brundefly* » serait dans cet ordre d'idée le premier insecte politique s'il parvenait à concilier les deux entités à priori irréconciliables qui cohabitent en lui. Peut-être l'autre est-il la prochaine norme ou le prochain absolu ? Peut-être est-il l'évènement qui devrait entraîner une nouvelle pensée de l'humain ? L'autre, en tous cas, est une succession de métamorphoses. Nous reconnaissons-nous toujours sur d'anciennes photos ? Celle ou celui que nous y voyons n'est pas nous. De fait, si la vieillesse et la mort n'étaient pas que détérioration, sans doute pourrait-il y avoir d'autres stades d'évolution dans notre existence. C'est là que réside probablement la vraie composante SF du film de Cronenberg.

Un fantasme social radical ?

« On formera la famille idéale. Trois dans un même corps. »

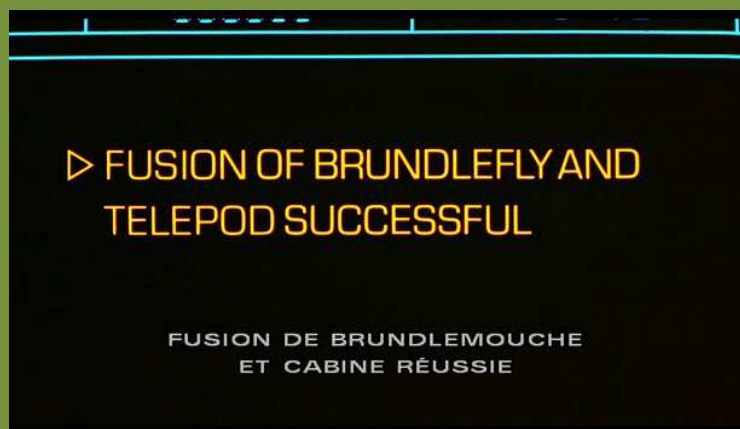


Le thème de la famille est central dans le film original de Kurt Neumann, « *La mouche noire* » (1958), ainsi que dans les deux suites qui lui seront données : « *Le retour de la mouche* » (1959) et « *La malédiction de la mouche* » (1965). Dans cette sorte de trilogie le héros est marié et père de famille et nous suivrons son aventure puis celle de son fils, jeune adulte dans le deuxième film, lui-même père à son tour de deux jeunes hommes dans le troisième. « *La mouche* » première manière est donc une saga familiale.

Cronenberg va modifier cela dans son remake en faisant de son héros un célibataire. « Le film est ma version de l'éveil sexuel d'un matheux », dira-t-il. La téléportation – que le cinéaste présente comme le « *stade du bas résille* » en allusion à l'objet que prête Veronica à Seth lors de la première séquence d'expérimentation des *telepods* – va ouvrir au héros tout un champ de découverte du corps. Qu'il s'agisse de celui de sa partenaire ou du sien. Viendra alors entre les amants une volonté de partage qui se fera de plus en plus obsessionnelle et inquiétante chez Seth. Ce désir de fusion, classique au sein du couple, deviendra au final monstrueux car proposé littéralement à Veronica par Seth ! Il y a là, dans cette littéralité avec laquelle le cinéaste traite le langage – « la famille nucléaire », « l'amour fusionnel » – un sens de l'humour, une ironie très noire propre au cinéaste. Le mot et l'image fusionne à l'écran. Cronenberg incarne visuellement des concepts par la mise en scène de la contamination (de l'image par le mot et vice-versa). Chez lui, le sexuel (donc le corps) contamine tout (jusqu'aux objets parfois) et les dualités se mêlent les unes aux autres : organique et mécanique, archaïsme et modernité, réalité et virtualité, identité et altérité. Dans « *La mouche* », plusieurs processus – sexuel, sentimental, métaphysique et physique – se superposent et se mélangent au sein d'un vaste fantasme d'incorporation qui met l'accent sur le changement continu qui caractérise l'existence. Fasciné par le terme « *incorporated* » qui suit généralement le nom des entreprises (« *corporations* »), Cronenberg est le cinéaste des réseaux – intérieurs comme extérieurs. Ainsi, s'il est le cinéaste du corps, il est également celui des différents types de groupes sociaux. Ainsi ses films flirtent-ils souvent avec le monde de l'espionnage (« *Scanners* », « *Dead zone* », « *Le festin nu* », « *M Butterfly* », etc.) ou, plus récemment, du gangstérisme (« *A history of violence* », « *Les promesses de l'ombre* »). Cette notion d'incorporation n'est pas le fait du seul David Cronenberg. Elle est au cœur de nombreux films d'horreur des années 1980 tels que le bien nommé « *Society* » (1988) de Brian Yuzna ou encore « *The thing* » (1982) de John Carpenter.

Quelque chose d'autre ?

Un quelque chose qui pourrait tout à fait correspondre à la fameuse définition du surréalisme qui se voulait être « la rencontre fortuite sur une table d'opération d'une machine à coudre et d'un parapluie ». L'ultime téléportation du film organise en effet la fusion imprévue de « Brundefly » et du télépod lui-même. En résultat, selon la terrible logique du film, un mixte biológico-mécanique au devenir anthromorphique de plus en plus incertain. « Brundlefly » ou les machines à écrire- insectes géants (et parlants !) du « *Festin nu* » que Cronenberg réalise en 1992 d'après le roman de William Burroughs⁸, ne pourraient-ils pas appartenir à la même catégorie d'« objets » surréalistes que les « *Couverts en fourrure* » de Meret Oppenheim en 1936 ou le « *Téléphone aphrodisiaque* » que Salvador Dali réalise en 1938 ou encore le « *Loup-table* » qu'élabore Victor Brauner entre 1939 et 1947 ?



Le cinéma de David Cronenberg propose en règle générale une situation basique bipolaire (exemple : le couple) avant d'introduire un troisième terme qui joue le rôle d'élément catalyseur, révélateur, perturbateur ou bien encore moteur (exemple : une mouche dans un téléporteur !).

A l'image de certaines démarches artistiques liées peu ou prou aux Avant-gardes du début du 20^{ème} siècle, le cinéma de Cronenberg joue sur le rapport au contexte par les notions de déplacement, d'incongruité, il brouille également les frontières identitaires par le déclenchement d'un processus inférant des modifications, des mutations. Ces dernières se manifestent par toute une imagerie médicale dont David Cronenberg s'est fait le spécialiste depuis ses débuts et qui tente de cerner notamment les rapports entretenus par l'organique avec le mécanique. Hybridation, anthropomorphisation et inversement se retrouvent ainsi au programme d'un film comme « *La mouche* ».

⁸ L'influence des Avant-gardes en général et du surréalisme en particulier sur les écrivains de la *Beat Generation* n'étant plus à démontrer – du *cadavre exquis* au *cut-up*, il n'y a qu'un pas.

Cette imagerie médicale entraîne souvent chez le cinéaste la construction d'un point de vue sur l'action tout aussi froid et distant. Ce regard d'entomologiste, que l'on prête également à Luis Buñuel (chez qui d'ailleurs les insectes jouent très souvent un rôle important et ce dès son premier film « Un chien Andalou » en 1921), provient dans « La mouche » de l'organisation par le récit de deux points de vue opposés. Le point de vue du personnage principal doit ainsi coexister au sein du film avec un point de vue autre, extérieur sur l'aventure de Seth Brundle : celui de l'ordinateur. Le récit se partage ainsi entre une focalisation interne – Brundle pourra s'exprimer pratiquement jusqu'à la fin et commenter ce qui lui arrive, exprimer ses doutes, ses peurs comme ses fascinations quant à ses différents devenirs – et une focalisation externe – l'ordinateur, muet, dénué de pathos et qui résume généralement les stades d'évolution du personnage à des constats génétiques aussi lapidaires que glaçants.

