

**3. David Cronenberg,  
la polysémie du genre**

Caroline San Martin

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

Cet article a pour but de réfléchir sur l'apport de la question du genre en esthétique. David Cronenberg commence sa carrière avec des films gores et la poursuit avec des adaptations. Pour autant, il n'est jamais question de conformité : une adaptation ou un film de genre, c'est avant tout une rencontre. Seulement, chaque rencontre engendre un processus d'adaptation : l'adaptation génère de l'adaptation, le genre génère du genre. D'un point de vue dramatique et esthétique, la rencontre de deux corps étrangers se trouve au cœur de ses films. C'est alors que la sexualité devient elle aussi un terrain de rencontre, de circulation et de réinvention, et ce, d'un point de vue thématique et figuratif. Si l'analyse des œuvres en histoire des arts rencontre les études de genre, c'est pour interroger la façon dont l'œuvre les provoque et les convoque en faisant du genre un problème cinématographique.

## David Cronenberg, la polysémie du genre

par Caroline San Martin

Docteur en Lettres et Arts (Université de Provence) et Littérature comparée (Université de Montréal)

### PREAMBULE

Pour lancer la journée d'étude « Question de genre. Cinéma, télévision, arts plastiques », Caroline Renard part du constat suivant : « introduire dans les études sur les films ou sur l'art une réflexion sur ce sujet nous semble être aujourd'hui une nécessité [1] ». J'ai pris ce mot « nécessité » au pied de la lettre et repris par là même, un certain nombre de questions soulevées dans cet appel : « comment intégrer les études de genre à des analyses d'œuvres en histoire des arts ? Peut-on s'en emparer du point de vue de la théorie esthétique ? Quels outils nous offrent-elles ? ». Cette série d'interrogation conduit à se poser celles-ci : cette nécessité passe-t-elle forcément par un renouvellement total des modalités des approches esthétiques ? Ou bien est-il possible que la question du genre puisse apparaître et nourrir un propos esthétique non dans une négation ou dans une substitution, mais dans un enrichissement mutuel ? Je crois à cette seconde option. Pour tenter d'y répondre, il me fallait un auteur. J'ai choisi le cinéma de David Cronenberg. Toutefois, je n'investis pas cette cinématographie parce qu'elle a fait l'objet de très nombreuses études parmi lesquels figurent les textes de Teresa De Lauretis [2], mais parce que, malgré les réserves quant aux alliances possibles entre les études esthétiques et les études de genre, j'ose me demander si nous ne pouvons pas faire l'expérience, en partant d'une approche dont le regard reste esthétique voire auteuriste, de la façon dont l'analyse peut conduire à la nécessité de considérer le genre. Pour ne pas trop vite catégoriser ma démarche, il me semble important de revenir sur la notion d'auteur.

### DETOUR THEORIQUE

Travailler à partir d'un auteur, c'est signifier son allégeance à une certaine vision du cinéma qui peut aujourd'hui poser problème [3]. D'ailleurs, le cinéma est tout de même resté cet art collectif par excellence sans effacement « du créateur dans la collectivité de la création » (Collet 1973, p. 31). Toutefois, c'est la notion d'auteur qui nous a historiquement autorisés à analyser les films comme des objets artistiques et culturels. C'est pourquoi il semble important d'y revenir et de l'éclaircir. Dans la prise de position de Truffaut, à la base de la réflexion sur l'auteur de cinéma [4], ce qui importe,

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

c'est l'idée que l'auteur (le cinéaste) est un terme qui permet de différencier le metteur en scène du littéraire. Par conséquent, la qualité, la critique, la portée d'un film et surtout son analyse ne tiennent pas uniquement à ce dont il parle (le scénario ou le livre dont il est l'adaptation) mais aussi, et surtout, à la façon dont il en parle. Ainsi, les films ne doivent pas être analysés en fonction de leurs qualités littéraires, mais selon des critères qui relèvent de la production cinématographique. Car, comme l'évoque Claire Denis dans *Les Cahiers du cinéma* à la sortie de *Beau Travail*, le cinéma doit faire confiance à la narration plastique [5]. Ce qui signifie que la narration peut elle aussi s'attacher aux formes et aux matières. Les formes filmiques peuvent se raconter dans leurs rencontres et leurs mutations.

Selon Michel Foucault, la notion d'auteur comprend « un certain niveau constant de valeur », un certain « champ de cohérence conceptuelle ou théorique », « une uniformité stylistique » et une concentration dans le temps (1969, p. 829-830). De Truffaut à Foucault, ce qui m'intéresse se résume à deux choses : l'importance de considérer non seulement la façon dont un film raconte une histoire, mais aussi et surtout la façon dont il le fait, et l'émergence d'une certaine convergence entre le film et son propos. La notion d'auteur ne sert pas tant à entretenir une vision élitiste du cinéma qu'elle accompagne une méthodologie de l'analyse qui consisterait à considérer qu'un énoncé, un film, un concept n'ont de sens qu'en fonction du problème auquel ils se rapportent. « Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leurs solutions » (Deleuze et Guattari 1990, p. 22). Chaque film présenterait une solution face à un problème et ce problème serait celui de l'auteur. Qu'en serait-il alors du problème de Cronenberg ? Ne s'agirait-il pas de l'adaptation ? Comment ce problème entrerait-il en rapport avec les études de genre et surtout, que nous permettrait-il d'apprendre de cette rencontre ?

Afin de répondre à ces questions nous allons étudier ce qu'implique le processus d'adaptation chez le cinéaste, nous pourrons ainsi faire état d'une dynamique. Au fil de ses productions, ce ne sont pas uniquement les livres ou les articles de journaux qui s'adaptent mais bel et bien tous les éléments de composition du film : un accident de voiture implique une transformation du corps, un ajustement du corps à une nouvelle forme, nouvelle forme qui naît de cette rencontre. D'un point de vue scénaristique et esthétique, tout part toujours d'une rencontre : un corps en côtoie un autre, s'adapte pour expérimenter une nouvelle façon d'être. Nous voilà dans *Crash* ou dans *eXistenZ*. Si bien que le corps devient un élément essentiel au sein de la déclinaison de la dynamique à l'œuvre dans l'adaptation. Or, si le but de l'adaptation est de créer du nouveau, si elle impose de questionner le corps, que fait Cronenberg des genres ? Les corps ne sont-ils pas victimes des mêmes processus que les textes de départ à la base du scénario : réinvention, adaptation, création ? Si cela est le cas, quelle place tient la sexualité ? Elle ne peut plus être agencée selon une représentation normée des genres puisqu'elle se réinvente et s'adapte constamment. Elle devient elle aussi une exploration de ce que peuvent les corps au-delà de leurs sexes biologiques. Le genre devient alors un problème cinématographique à traiter d'un point de vue esthétique. Le film lui-même impose au cinéma son propre questionnement.

#### UN AUTEUR

Aujourd'hui, l'œuvre de David Cronenberg compte 20 films de cinéma en tant que réalisateur. Hormis deux, tous sont basés sur une œuvre ou un fait préexistant : romans (*Crash*, 1996), pièces de théâtre (*Spider*, 2002), opéras (*M. Butterfly*, 1993), fait divers (*Dead Ringers*, 1988), films (*The Fly*, 1986), ou encore bandes dessinées (*A History of Violence*, 2005). Les deux scénarios originaux sont *Videodrome* (1983) et *eXistenZ* (1999). Or, même ces deux films entretiennent une filiation ambiguë,

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

comme si Cronenberg se reformulait lui-même dans une « auto-adaptation ». Et, plus encore, *Videodrome* semble s'être adapté, quinze ans plus tard, à notre société non plus vidéo mais virtuelle pour donner *eXistenZ*. La cassette vidéo et le *snuffmovie* du premier film se rejoue en s'ajustant, dans le second, à l'espace virtuel du jeu vidéo. Ces deux films mettent en scène la perméabilité des frontières entre réel et fiction. Tout comme le scénario s'adapte de 1983 à 1999, les médiums se transforment, les supports se modifient. D'un film à l'autre, les éléments se sont adaptés. La cassette vidéo se transforme en *pod*, le *bioport* par lequel on se connecte au jeu « TranCendanZ » rappelle le ventre de Max qui s'ouvre tel un magnétoscope. Même lorsque le film ne met pas en scène une adaptation, celle-ci reste présente d'un point de vue scénaristique et visuel.

>>>

#### ADAPTATION

Dans chacun de ses films, Cronenberg met en œuvre une capacité à désunir ce qui l'était a priori afin de proposer de nouvelles combinaisons : la cassette n'est plus ce qui entre dans un appareil, mais ce qui est ingérée par le corps ; le réel et le rêve ou le fantôme coexistent - « *Are we still in the game ?* » demande le serveur chinois à Ted et Alegra à la fin d'*eXistenZ*.

Si on y repense, cette désolidarisation qui peut amener jusqu'à la confusion est aussi, chez lui, une façon de travailler. L'écriture du scénario se fait à travers le souvenir d'une lecture. Au moment d'écrire, dans un premier temps, le livre reste fermé. Par conséquent, s'il est une différence entre le texte de départ et le film d'arrivée, elle se révèle dans une trace qui apparaît sous la forme d'une déformation, d'une transposition ou encore d'une reformation, et c'est par cet effet de distanciation qu'elle manifeste une autonomisation. Chaque œuvre existe l'une avec l'autre et non l'une pour l'autre.

Par exemple dans *Crash*, le questionnaire de Vaughan qui figure dans le livre de Ballard réapparaît sous la forme de la scène de masturbation collective, face à des images de *crash-test*. Dans le film, ce n'est pas l'écrit qui va ramener les personnages aux accidents, mais la vidéo. Assis sur un canapé, comme ils pourraient le faire devant un film porno, trois personnages se masturbent en regardant les tests effectués sur les voitures éprouvant leur résistance avec des mannequins comme passagers et conducteurs. C'est tout un système d'échos entre les traces des accidents qui se met en place. « L'écho n'est pas la réplique ni du son qu'il répète, nous explique Véronique Campan, ni de l'image qu'il accompagne, mais le lieu de leur mise en rapport, le procès qui, modifiant l'un par l'autre, autorise leur modulation réciproque [6] ». Cronenberg donne un écho de Ballard dans *Crash* puisque le film n'est pas la réplique du livre, pas plus qu'il ne le répète ou ne l'accompagne. Il se veut le lieu d'une mise en rapport entre l'écriture (le questionnaire) et l'audiovisuel (les enregistrements vidéo de *crash-test*) où le littéraire et le filmique se rencontrent. Les traces qui peuplent le film ne sont jamais l'identité de la chose, mais toujours un autre, seulement un *semblable* - un faux-semblant [7]. Chaque trace porte en elle une *ressemblance* au sens où l'entend Georges Didi-Huberman, c'est-à-dire quelque chose qui passe et qui revient. Adapter, c'est donc proposer une ressemblance à un degré de différence près, si bien que *The Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs devient *Naked Lunch* chez David Cronenberg et *Crash !* (1973) se voit amputé de son point d'exclamation pour son titre à l'écran. Il n'est donc jamais question de conformité ou d'identité de la chose dans une adaptation. Il faut aborder l'écriture dans un détachement voire dans une rupture avec l'œuvre de départ. Le livre et le film sont d'abord envisagés de façon désolidarisée pour qu'ils puissent générer d'autres types de rapports que ceux qu'on leur aurait attribués *a priori*.

Dans *Naked Lunch*, Bill, diminutif de William, est le prénom de Burroughs. Dans le film, ce dernier

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

est en train d'écrire un livre qui a déjà été réécrit par David Cronenberg, le scénariste. Par conséquent, le livre, qui est déjà écrit, ne cesse de se réécrire. La boucle est bouclée : l'adaptation génère de l'adaptation. Tout est adaptable et doit s'adapter. Dès lors, il faut commencer par l'épreuve de la dissociation. C'est précisément elle qui engendre des configurations inédites ou inusuelles.

#### DISSOCIATION - REINVENTION - CREATION

Cette dynamique est mise en avant par le montage et la composition du cadre. Ce qui importe au début des films, c'est de placer les personnages dans un espace fermé, voire un espace vidé. Dans *Spider*, le mouvement du cadre et le mouvement dans le cadre isolent le personnage principal, le coupant du monde en le plaçant proche d'une ligne de fuite stoppée par un cercle. Au moment où Spider adulte sort du train, les wagons tracent cette ligne et la coupole vitrée à l'arrière-plan forme ce cercle. Cette composition récurrente de l'image entre en résonance avec le rythme narratif. Le cercle structure le film à travers la répétition des scènes ou des rôles pour les personnages. Tous les trajets linéaires de Ralph Fiennes finissent par tourner en rond : je marche, je croise ma mère ; je marche, je croise une prostituée ; je marche, je croise ma logeuse... Seulement, ces enchaînements sont infinis pour autant que les personnages eux aussi se mettent à s'échanger : ma mère devient la prostituée ; la prostituée, ma logeuse ; ma logeuse, ma mère. Enfin, la multiplication des niveaux de récit augmente le nombre de possibilités combinatoires. Chaque nouveau personnage peut entrer en rapport avec une nappe de temps différente : le passé resurgit dans le présent grâce aux déplacements des protagonistes qui font tourner en rond celui qui espérait avancer droit. Les formes de la narration, le montage et la composition des images mettent en avant un intérieur (le monde de Spider) coupé des couplages donnés *a priori* (le temps et l'espace) en proie à de nouvelles associations internes et singulières (les corps peuvent abriter plusieurs personnages). Ces nouveaux types d'associations, ces combinaisons inédites reviennent de film en film. Pour commencer, il faut toujours un espace clos, le pensionnat (*Spider*), un immeuble (*Frissons*), un corps (*Rage*), une voiture (*Crash*). Ensuite, il faut que cet espace s'affranchisse d'un autre espace pour que l'agencement inédit se produise. Dans la première séquence du film, Spider s'est affranchi du monde qui fuyait vers le hors-champ à l'avant-plan pour rendre possible les associations libres des rôles et d'une actrice. Il se coupe d'un monde pour en inventer un autre. A sa sortie du train, les voyageurs quittent le quai vers l'avant-plan alors que la caméra s'approche de lui dans un travelling avant qui creuse l'image en profondeur vers l'arrière-plan. Une fois le cadre vidé, la caméra se recentre sur le personnage. Ceci n'initie pas uniquement un changement de point de vue. Il s'agit de la préfiguration de nouveaux agencements possibles. C'est une fois pris dans une intériorité autonome que les éléments peuvent circuler. Il faut par conséquent que le film isole un élément par dissociation. Cette dernière entraîne une obligation de réinvention (s'inventer un monde, un corps, une vie, etc.). Ces séries d'expérimentations combinatoires donnent lieu à des inventions essentiellement plastiques. Cette analyse de *Spider* combinée au reste de la filmographie de David Cronenberg semble bien éloignée de notre problématique. Toutefois, pour y répondre il fallait visiter une de nos hypothèses de travail : l'analyse esthétique nous permettrait de mettre à jour le problème inhérent au film.

#### DYNAMIQUE D'ECRITURE

Dans *Crash*, il y avait quelque chose de minimaliste dans l'écriture, d'où l'absence ou le peu de figurants à l'écran, la pénurie d'objets dans la composition des plans, des cadrages qui laissent une très grande place au vide, des costumes sobres et majoritairement monochromes. L'écriture des

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

dialogues a été plus difficile que pour *Naked Lunch* confié David Cronenberg à Serge Grünberg. En effet, ces derniers sont très « irréalistes » ou invraisemblables contrairement à ceux de Burroughs qui emploient un parler populaire que l'on incarne facilement [8]. Cette invraisemblance des dialogues est renforcée par les visages inexpressifs des acteurs, mais aussi par une intonation neutre. Les émotions ne s'expriment jamais à travers une diction particulière. La jouissance ou la douleur ne se lit pas sur les visages. Souvent cadrés dans le même plan, la réunion dans le même espace ne parvient pas à rapprocher les personnages, c'est seulement l'acte sexuel qui contraint à la réunion des corps. A travers les cadrages, les visages figés et les voix glacées relèvent davantage de l'ordre du mécanique que de l'ordre de l'humain. Finalement, le registre de langue renforce cette mécanisation et cette déshumanisation des personnages et, par conséquent, favorise l'impossibilité d'une quelconque identification. « Plus tard j'ai découvert que la plus grande partie des dialogues dans *Crash* venait directement du livre ; et ça m'a surpris. Dans le souvenir que j'avais du roman, j'avais l'impression qu'il ne contenait pratiquement pas de dialogues [9] ». Ces traces littéraires déplient la capacité des dialogues à devenir autre chose qu'une simple production de sens puisqu'ils sont pris dans un nouvel agencement. En tenant compte des propriétés énonciatrices de la parole, le cinéaste use d'une spécificité cinématographique, le son. Certes, il remplit les dialogues de sens, mais une sensation particulière s'en dégage. Aussi, la fidélité au texte est davantage un choix qui met en avant les forces littéraires de la langue écrite soutenue. Ces derniers peuvent sembler désincarnés [10]. Les dialogues sont perçus comme un texte désincarné malgré la présence effective des corps à l'écran. Ainsi, dans *Crash*, ils servent la mise en scène. Ce n'est pas tant le sens des phrases, mais l'intrusion du littéraire qui intéresse Cronenberg puisque cela renforce le parti pris de la mise en scène en accentuant le caractère glacé du film.

Les films, par le récit, le cadrage, le son ou le montage, imposent d'isoler les éléments de composition pour qu'ils puissent entrer en communication avec d'autres éléments que l'on n'attendait pas - un personnage et plusieurs rôles dans *Spider* -, et engendrer une circulation libre tout en déplaçant leur fonction première - des dialogues au service de la sensation bien plus que du sens dans *Crash* -, et ce, grâce à cette triple dynamique qui articule dissociation, réinvention, création. Finalement, le problème auquel se confronte une filmographie excède les limites du film. Les outils qui aident l'analyse se trouvent du côté de la production mais aussi de la réception.

>>>

#### SEXUALITES

Le travail du cinéaste consiste donc à séparer les éléments de leurs rapports ou couplages normés pour créer un écart rendant possible de nouveaux agencements. Au lire des critiques, un terme ne cesse de revenir pour qualifier son cinéma. La récurrence terminologique est intéressante : ce cinéaste est celui du corps. Seulement, est-il possible de faire un cinéma du corps ? Ce dernier n'est-il pas toujours lié à la personne, au personnage ? Un corps peut-il n'être qu'un corps ? Pour ce faire, il faudrait reprendre les remarques de Nathalie Sarraute ou d'Alain Robbe-Grillet [11] et le dissocier de la personne. Or, nous avons vu que le cinéma, comme nous le rappelle Nicole Brenez [12], a cette capacité non pas de reconduire des couplages normés mais plutôt de donner à voir les choses de façon désolidarisée. C'est précisément cette désolidarisation qui rend possible d'autres types de rapports pour les corps que ceux qu'on leur aurait attribués a priori. Si bien qu'au-delà de la reconduction corps-personne, le corps, pour exister en tant que tel, opère une dissociation entre le sexe et le genre, et explorant ce qu'il peut au-delà du genre.

Dans *Crash* ou *eXistenZ*, les corps font part de leur incapacité à fonctionner de façon attendue

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

comme le montre la scène d'amour du couple Ballard dans la troisième séquence de *Crash*. Dans la représentation, quelque chose échoue continuellement, et ce quelque chose réside dans la reconduction du déjà-connu ou plutôt du déjà-convenu. Gabrielle se trouve de façon littérale, dans la séquence du concessionnaire, entre la ferraille et la chair. À l'image des ses jambes, le corps devient métal puisqu'il a été affecté par la ferraille de la voiture. Dans tout le film, il ne cesse d'explorer ses capacités à se développer, se modifier dans des conditions particulières. Et pour se faire, il a fallu que le corps se défasse de relations définies *a priori*. La motricité échappe aux jambes pour qu'elles puissent inventer une nouvelle façon de se mouvoir : une motricité non plus organique mais mécanique. Et le mécanique en désinvestissant la voiture et en intégrant le corps réveille une pulsion sexuelle que le corps et la voiture n'avaient jamais pu prendre en charge. Au même titre qu'il a fallu isoler l'immeuble de *Frissons*, la famille de *A History of Violence*, le corps de Spider ; les personnages de *Crash* ou d'*eXistenZ* se détachent de leur sexe pour inventer leur sexualité. Comme le précise, Teresa De Lauretis à propos d'*eXistenZ*, « *the film uncouples sexuality from nature, from anatomy, from gender, from reproduction, and from the binding force of Eros and at the same time carries it back to the body* [13] ». Ce qui est important dans cette citation, c'est le terme *uncouple*, autrement dit défaire un couplage. La sexualité chez Cronenberg défait les liens *a priori* que la sexualité pourrait entretenir avec la nature (la sexualité se sépare de la nature). Elle est coupée de l'anatomie tout comme du genre ou de la reproduction. Bref, de tout conditionnement qui prévaudrait à son invention, car dans *Crash*, elle est sans cesse expérimentée pour être réexpérimentée. Au même titre que les dialogues de *Crash*, le *pod* dans *eXistenZ* participe d'une déconstruction, en ce sens que, au regard de ce que mettent en avant les *gender studies*, le corps « fait éclater les visions essentialistes de la différence entre les sexes [14] », c'est-à-dire « celles qui consistent à attribuer des caractéristiques immuables aux femmes et aux hommes en fonction [...] de leurs caractéristiques biologiques [15] ». Il met en avant une nouvelle approche relationnelle non pas comme « celle qui annule les sexes, mais celle qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à tour » [16]. Ce faisant, le *bioport* met en acte de nouveaux rapports de pouvoir en abolissant le systématisme de l'association dominant/dominé à travers la pénétration. *eXistenZ* permet aux corps de vivre une expérience indépendamment du sexe ne reconduisant plus l'idée de la femme comme Autre, ce que dénonçait déjà Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*. Comme le souligne Teresa De Lauretis, dans ce film, qu'ils soient hommes ou femmes, les corps font l'expérience d'un nouvel organe sexuel qu'est le bio port : « *the bioport has taken over the erogenous functions of both anus and vagina* [17] ». La sexualité n'est pas une métaphore, elle est vécue comme une expérimentation. Elle ne renvoie pas à du déjà-donné puisqu'en s'efforçant de faire exister le corps, elle crée une forme altérée, inédite. L'abolition totale des étiquettes. En ce sens, à certains moments, les corps transcendent littéralement le genre parce qu'ils s'en sont défaits et ont pu ainsi s'ouvrir à des ambiguïtés et des différences, par la réunion dans un même corps de l'organique et du mécanique, de la nature et de la culture.

En posant le problème du refus de la retranscription fidèle des couplages normés que ce soit dans le processus d'écriture qui délie l'œuvre adaptée de l'adaptation, dans la représentation qui dissocie les liaisons données *a priori* et dans le traitement du corps qui déconstruit le déterminisme sexuel biologique, Cronenberg est certes un nom, mais qui n'est pas rattaché à quelques thématiques passe-partout. Il déplie le problème du genre sous toutes ses formes : de l'adaptation au remake en passant par le personnage et le corps. « L'idée que nous nous réinventons ou que nous réinventons quelque chose - le monde - je crois que c'est là que se situe la résistance en moi [18] ».

>>>

### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

#### CONCLUSION

Alors, la question de l'auteur n'est plus celle de « cette cinéphile obsessionnelle qui compose le public moyen qui lit *Télérama*, regarde *Arte* et méprise les versions doublées en français » [19]. Car cette cinéphilie reste trop souvent ébahie face à la représentation des problèmes d'actualité. Or, le problème auquel se confronte une filmographie est différent d'un problème d'actualité. Il ne sera jamais question de le représenter puisqu'il n'apparaît jamais sous des formes reconnaissables. La question du genre n'est pas toujours explicitée dans l'histoire, mais elle est toujours un problème de cinéma très concret. Elle se joue dans l'écriture, dans le positionnement de la caméra, dans le choix des échelles de plan, dans la clarté du son, de l'image, de l'éclairage, du montage, etc. Elle doit donc s'aborder en problème de cinéma. Toutefois, et Nicole Brenez le souligne [20], un problème de cinéma peut rejouer un problème d'actualité. À ce titre, le cinéma de Cronenberg aborde des questions telles que la famille, le transgenre ou l'asepsie. Cependant, il ne s'agit jamais de représenter ces phénomènes sociaux, mais de remonter jusqu'aux conditions qui les sous-tendent : la nécessité d'abandonner les couplages normés, la création de nouvelles liaisons et l'invention de leur circulation.

Si la notion d'auteur doit avoir une pertinence, c'est dans une optique qui mettrait en avant le problème qui traverse une filmographie et les différentes formes qu'il peut prendre. Car « [...] la réflexion ne porte pas seulement sur le contenu de l'image [le sens] mais sur sa forme [ses éléments], sur ses moyens [le montage, la composition des plans] et ses fonctions, ses falsifications et ses créativités, sur les rapports en elle du sonore et de l'optique » (Deleuze 1985, p. 18). A ce titre, les approches genrées peuvent bousculer le regard esthétique et auteuriste parce qu'elles nous poussent à asseoir nos postulats. « L'œil de l'insecte a eu un développement complètement séparé de celui de l'œil humain, mais dans le même but celui de percevoir la lumière et le mouvement et de permettre à la créature de fonctionner visuellement. Mais tous ces yeux ont eu des évolutions séparées [...] donc on ne peut pas vraiment dire que le développement de l'œil [...] de l'insecte et de l'œil humain se soient influencés mutuellement [...]. Il est donc concevable, que disons, Cocteau, Burroughs et moi, ainsi que beaucoup d'autres, ayons tous développé notre œil selon des parcours évolutifs séparés [...]. Il se pourrait que soumis à des pressions de la société et à notre vision de la société, nous soyons tous arrivés au même endroit, mais par des chemins séparés [21]. »

Et il se peut bien que l'analyse esthétique des films et les études de genre soient arrivées au même endroit par des chemins séparés et que leur intersection nous permette aujourd'hui de répondre aux questions que nous nous posions en introduction :

↳ 1°) Comment intégrer les études de genre à des analyses d'œuvres en histoire des arts ?

Comme un vampire ; en y étant invitée. Mais il faut y répondre en considérant l'invitation singulière du film sachant que cette dernière peut se glisser non seulement dans ce qui est dit mais aussi dans la façon dont cela est dit et à travers ce que l'on en dit.

↳ 2°) Peut-on s'en emparer du point de vue de la théorie esthétique ?

Oui, dès lors que les études de genre nous aident à exiger des études cinématographiques qu'elles considèrent aussi les dissociations nécessaires des couplages normés pour en découvrir de nouveaux et poser à l'analyse de film des questions de méthode. Ceci signifie également prendre en considération davantage la relation au contexte de production (le contexte de réécriture chez Cronenberg) et de réception (l'importance du mot « corps » dans les critiques).

↳ 3°) Quels outils nous offrent-elles ?

Il faudrait bien plus qu'un simple article pour considérer les outils qu'elles nous offrent, mais elles nous donnent déjà de nouvelles possibilités d'analyse, celles qui nous permettent de nous confronter à de nouveaux modes d'existence en considérant tout d'abord ce qu'ils défont puis en analysant ce



### 3. David Cronenberg, la polysémie du genre

---

qu'ils font en inventant du possible.

>>>

#### NOTES

- [1] Extrait de l'appel à communication de Caroline Renard pour la journée du 18 mai 2011.
- [2] Teresa De Lauretis « Culture populaire, fantasmes privés et publics : féminité et fétichisme dans *M. Butterfly* de David Cronenberg », trad. de M.-H. Bourcier, in T. De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, La Dispute, coll. Le genre du monde, 2007, p. 123-181.
- [3] Laurent Jullier, par exemple dans le séminaire dispensé en 2008 à l'Université de Montréal, nous expliquera que ceci est impos-sible, car le film est différent, selon lui, de la matérialité de son support et entre, par conséquent, dans une construction qui dépend de sa conception et qui s'étend jusqu'à sa réception.
- [4] « Une certaine tendance du cinéma français », François Truffaut, *Les Cahiers du cinéma*, 1954.
- [5] « Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000.
- [6] Véronique Campan, *L'Ecoute filmique, écho du son en image*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 63.
- [7] Titre donné en France au film *Dead Ringers*, traduit au Québec par *Alter ego*.
- [8] Serge Grunberg, *David Cronenberg*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2000, p. 123.
- [9] Serge Grunberg, *David Cronenberg*, p.123.
- [10] *Op. Cit.* . Notons à ce sujet que la même sensation est rejouée à travers les dialogues de *Cosmopolis*.
- [11] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956 ; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de minuit, 1963.
- [12] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck, 1998, p. 9-28.
- [13] Teresa De Lauretis, « Becoming inorganic » dans *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 4, été 2003. Traduction proposée : « le film défait la sexualité de la nature, de l'anatomie, du genre, de la reproduction et de la force d'Eros à laquelle on la lie a priori et, en même temps, elle ramène au corps ».
- [14] Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De boeck, coll. Ouvertures politiques, 2008, p. 5.
- [15] *Op. Cit.*
- [16] Roland Barthes, Séance 13 du 3/06/78, "Wou-Wei - Androgyne".
- [17] Teresa De Lauretis, « Becoming inorganic », in *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 4, été 2003. Traduction proposée : « le *bioport* a pris en charge les fonctions érogènes du vagin et de l'anus ».
- [18] David Cronenberg, in *David Cronenberg* de Serge Grunberg, p. 96.
- [19] Noel Burch, « Des effets pervers de la notion d'auteur », in *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, N. Burch et G. Sellier, Vrin, Coll. Philosophie et cinéma, p. 102.
- [20] Nicole Brenez *De la figure en général et du corps en particulier*, pp. 13-17 ; 21-28.
- [21] David Cronenberg in *David Cronenberg* de Serge Grunberg, pp.135-136.