

Transcr(é)ation



De quelle adaptation est-il vraiment question dans A History of Violence de David Cronenberg ? What kind of adaptation is Cronenberg's A History of Violence?

Caroline San Martin

Volume 4, Number 1, 2024

David Cronenberg, Adaptateur
David Cronenberg, Adaptator

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110835ar>
DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17290>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

San Martin, C. (2024). De quelle adaptation est-il vraiment question dans A History of Violence de David Cronenberg ? *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–22.
<https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17290>

Article abstract

In many of his films, David Cronenberg transforms original works to suit a different destination and depicts the transition from literary to cinematic: in *Crash* (1996), which loses its exclamation point on screen (*Crash!*, James G. Ballard, 1973), James, no longer a writer but a director, remains a self-reflection of the author. In *A History of Violence* (2005), from the opening sequence, the framing reveals a car in the foreground while the third plane is composed of windows and doors echoing the shape of comic book panels; the camera's movement, following the car, mimics a gaze scanning space while reading images. However, it's not really the connection with the comic book that interests us here, but a significant sound close-up. This occurs in the confrontation sequence between Tom Stall and Carl Fogarty. From inside the house, as Edie and Jack have returned, leaving Tom alone against the Philadelphia gangsters, fly sounds can be heard behind the windows. They appear four times. However, they are not tied to any focus: neither the characters in the house, positioned in front of another window, nor those remaining in the garden. So why invoke *The Fly* (1986) in *A History of Violence*?

© Caroline San Martin, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

De quelle adaptation est-il vraiment question dans *A History of Violence* de David Cronenberg ?

CAROLINE SAN MARTIN

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

RESUME

*Dans nombre de ses films, David Cronenberg transforme des œuvres originales pour qu'elles conviennent à une autre destination et figure le passage du littéraire au filmique : dans *Crash* (1996), qui se voit amputé de son point d'exclamation à l'écran (*Crash !*, James G. Ballard, 1973), *James*, non plus écrivain mais réalisateur, demeure une mise en abyme de l'auteur. Dans *A History of Violence* (2005), dès la séquence d'ouverture, le cadrage laisse entrevoir la voiture au premier plan alors que le troisième plan est composé de fenêtres et de portes reprenant la forme des cases de la bande dessinée ; le déplacement de la caméra qui suit celui de la voiture imite un regard qui balaye l'espace à la lecture des images. Pour autant, ce n'est pas vraiment le lien avec la bande dessinée qui va nous intéresser ici, mais un gros plan sonore. Ce dernier apparaît dans la séquence de confrontation entre Tom Stall et Carl Fogarty. Depuis l'intérieur de la maison, alors qu'Edie et Jack sont rentrés laissant Tom seul face aux malfrats de Philadelphie, derrière les vitres, des bruits de mouche se font entendre. Ils apparaissent à quatre reprises. Cependant, ils ne sont attachés à aucune focalisation : ni les personnages dans la maison, positionnés devant une autre fenêtre, ni ceux restés dans le jardin. Pourquoi alors convoquer *La Mouche* (1986) dans *A History of Violence* ?*

Mots clés : *David Cronenberg · A History of Violence · analyse filmique · le détail · l'image mentale*

Introduction

Dans nombre de ses films, David Cronenberg transforme des œuvres originales pour qu'elles conviennent à une autre forme, celle du cinéma. C'est le cas, en 2005, avec *A History of Violence* qui trouve sa source dans le roman graphique éponyme écrit par John Wagner et illustré par Vince Locke en 1997¹. Pour la première fois, la bande dessinée s'immisce dans l'univers du cinéaste jusqu'alors peuplé de romans (*Crash*, 1996), de faits divers (*Faux semblants*, 1988), de pièces de théâtre (*Spider*, 2002) ou encore de textes théoriques comme ceux de Marshall McLuhan² dans *Vidéodrome* (1989). Pourtant, ce n'est pas la multiplicité des sources – comme en témoigne *M. Butterfly* (1993) à la fois nouvelle, roman, pièce de théâtre, opéra et fait divers³ – qui caractérise son travail d'adaptateur mais une singularité : Cronenberg adapte l'inadaptable, et ce, depuis *Le Festin nu* de William S. Burroughs (1959), qui se retrouve sur les écrans en 1991.

D'autres s'ensuivent cultivant la même réputation : *Crash!* de James G. Ballard (1974) et, plus récemment, *Cosmopolis* de Don DeLillo (2003), qui sort en 2012. Faire d'une bande dessinée un film pourrait *a priori* sembler plus évident : le découpage serait en quelque sorte donné à l'avance. Le film pourrait certes devenir un autre objet tout en illustrant le texte source⁴. Car la fidélité reste encore aujourd'hui le grand pilier autour duquel tournent les théories de l'adaptation⁵. Pourtant, dès 1954, François Truffaut se penche sur cette question dans un article désormais célèbre : « Une certaine tendance du cinéma français⁶ ». Il y explique

¹ L'ouvrage est d'abord publié par Paradox Press en 1997, puis dans la collection « Imprints » de DC Comics la même année. En 2005, la troisième impression est éditée chez Vertigo et la BD sort en France (en conservant son titre anglais) chez Delcourt. En 2006, *A History of Violence* est nommé au festival international de la bande dessinée d'Angoulême dans la catégorie meilleur scénario.

² Le film fait référence au livre de Marshall MacLuhan, *Pour comprendre les médias*, (Paris, Seuil, coll. « Points », 1968). Le titre original *Understanding Media: The Extensions of Man*, (New-York, McGraw-Hill, 1964) fait d'autant plus écho à l'intrigue et à la mise en scène de *Vidéodrome*, notamment à travers l'extension du corps de Max Renn (James Woods). Le professeur O'Blivion (Jack Creley) est un personnage librement inspiré du théoricien de la communication canadien.

³ À propos des différentes sources de *M. Butterfly*, voir Teresa de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, Marie-Hélène Bourcier (trad.), « Culture populaire, fantasmes publics et privés : féminité et fétichisme dans "M. Butterfly" de David Cronenberg », Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, pp. 123-181.

⁴ Selon George Bluestone, « [t]he film becomes a different *thing* in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates » (*Novels into Films*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, [1956], 2003), p. 5.

⁵ D'après Robert Stam et Alessandra Raengo, « Fidelity is still today the fulcrum of theory » (*Literature and Film*, Hoboken, Wiley-Blackwell Publishing, 2004), p. 99.

⁶ « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, pp. 15-26.

l'importance d'une fidélité à l'esprit qui surpasserait la fidélité à la lettre⁷. Si des écarts apparaissent entre l'œuvre d'arrivée et l'œuvre de départ, c'est peut-être pour mieux rendre visibles, et ainsi appuyer, les liens qui les unissent. Or, il nous semble que cette fidélité défendue par Truffaut est précisément reprise dans la série d'adaptations qui peuple la cinématographie de Cronenberg. Pour *Crash*, confie-t-il,

le livre [est resté] quelque part et, brusquement, on s'aperçoit qu'il s'est installé dans votre système nerveux, mystérieusement, comme un projet légitime, et avec assez de force pour qu'on ait envie d'en faire un film... Il faut qu'il occupe un lieu très profond en soi ; ce n'est pas quelque chose de superficiel. Il faut éprouver une sorte de passion à son endroit et que sa passion ait un sens⁸.

Cette affinité de fond est perceptible dans les déplacements opérés mais aussi à travers les résonances que les textes préexistants entretiennent avec les autres films du cinéaste. C'est cette hypothèse que nous allons explorer à travers l'analyse de trois séquences et d'un détail dans *A History of Violence*. Pour autant, ce ne sont pas ces questions de distance par rapport à l'œuvre source qui vont nous intéresser. D'ailleurs, nous n'aborderons que très peu le texte original. Notre propos sera par conséquent, à l'image du paradoxe mis en avant par Truffaut, lié à la façon dont le film fait retour sur le texte qu'il adapte bien plus qu'il ne l'illustre. Nous tenterons ainsi, à travers l'étude précise de ce film, d'explorer le rapport que Cronenberg entretient avec l'adaptation en tant que processus intellectuel et esthétique. Nous expliquerons en quoi cet exercice révèle une question profonde qui articule chez le cinéaste le fond et la forme. Pour ce faire, nous procéderons en quatre temps. Premièrement, nous ferons un détour par d'autres films, notamment

⁷ Dans cet article, Truffaut reprend la conception de l'adaptation prônée par Aurenche et Bost : « Nul n'ignore plus aujourd'hui qu'Aurenche et Bost ont réhabilité l'adaptation en bouleversant l'idée que l'on en avait, et qu'au vieux préjugé du *respect à la lettre* ils ont substitué, dit-on, celui contraire du *respect à l'esprit*, au point qu'on en vienne à écrire cet audacieux aphorisme : "Une adaptation honnête est une trahison" » (1954, p. 15, nous soulignons). C'est ce principe que Truffaut va analyser et retourner contre ses auteurs en s'appuyant sur l'adaptation d'*Un curé de campagne* de Georges Bernanos (1936). Il compare le scénario du projet d'adaptation au film de Robert Bresson et critique tout d'abord le fait que les deux scénaristes ne peuvent pas être dans une affinité d'esprit avec autant d'auteurs et démontre que cette dernière est une affinité dramatique en comparant le travail de Bresson qui, quant à lui, réfléchit avec le livre bien plus profondément. Finalement Truffaut assurera que cette proposition d'adaptation refusée par Bernanos rendait compte d'un souci d'« infidélité à l'esprit comme à la lettre constant et délibéré » et d'« un goût très marqué pour la profanation et le blasphème » (1954, p. 17).

⁸ David Cronenberg in *David Cronenberg : entretiens avec Serge Grünberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 150.

Crash, pour placer quelques principes et interroger leurs retours dans *A History of Violence*. Deuxièmement, nous nous intéresserons à la question des traces que le film met en avant pour revendiquer une filiation avec le texte source et nous explorerons, pour ce faire, le champ lexical de la traduction. Nous verrons ensuite comment le film propose aux personnages de jouer le rôle de l'adaptateur avant de considérer enfin un renvoi à un autre film, ce qui nous permettra de repenser la question de la conception psychique de l'adaptation telle que définie par Kamilla Elliott⁹ en écho à Truffaut. En inscrivant, par films interposés, cette adaptation dans sa filmographie, nous mettrons en lumière une affinité de fond qui lie profondément le texte source non pas à un seul film mais à l'œuvre du cinéaste.

***Crash* et *A History of Violence*, un certain rapport à l'adaptation**

Adapter consisterait donc à proposer une ressemblance à un degré de différence près, si bien que *The Naked Lunch* de Burroughs devient *Naked Lunch* chez Cronenberg. Quelques années plus tard, *Crash* (1996) se voit amputé de son point d'exclamation dans le passage du livre à l'écran, marquant, dans la nuance du titre, toutes celles présentes dans ce transfert¹⁰. James (James Spader) n'est plus écrivain mais reste un double de la figure de l'auteur, cette fois-ci, en exerçant la fonction de réalisateur. Les questionnaires de Vaughan (Elias Koteas) présents dans le roman de Ballard¹¹ suivent le même déplacement induit par la recherche d'une mise en abyme portée par le changement de médium, et trouvent un écho dans les visionnages des tests réalisés afin d'éprouver la sécurité des voitures. Dans le film, lors de sa première rencontre avec James à l'hôpital, Vaughan laisse tomber des photographies figurant, d'un point de vue littéral, le passage du régime littéraire à celui de l'image.

Ce passage de relai dépasse le simple transfert et s'affirme comme un méta-commentaire¹². Les séquences de mise en scène des différents accidents de voiture

⁹ *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, 2003, pp. 136-142.

¹⁰ Nous reprenons ici la terminologie de Brian McFarlane qui distingue la notion de transfert de celle d'adaptation. Le premier terme concerne les ajustements causés par les changements de médium alors que le second a trait au récit et à sa narration (*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 10).

¹¹ Ces questionnaires apparaissent dans les chapitres 13 et 14 du roman de Ballard.

¹² Nous reprenons ici la typologie de Thomas Leitch pour qui le méta-commentaire ou la déconstruction est un type d'adaptation qui reprend, dans le film, la question de la création. Voir *Film Adaptation and its Discontents – From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 93-126.

mythiques rejouent le dispositif de la reconstitution convoquant, à leur tour, le cinéma et ses processus d'adaptation. Tout d'abord, celui de James Dean rappelle la figure du metteur en scène, qui s'est déplacée de James à Vaughan. Ce dernier donne les directives, muni d'un haut-parleur, en amont de la reconstitution de l'accident sous le regard attentif d'un public assis sur les gradins, le tout reproduisant le dispositif du spectacle. Devant nous, un accident déjà passé se rejoue à l'image de ce livre qui se reprend dans le film. Puis, ce sont les lumières, les figurants et le décor qui sont désormais visibles dans l'accident de Jane Mansfield. En ouvrant le champ, en agrandissant le cadre, Cronenberg ne nie jamais la provenance de ces textes adaptés : tout a déjà été écrit et se rejoue une deuxième fois. En faisant appel à l'envers du décor, il dévoile le hors-cadre et rompt avec l'isolement que la bulle fictionnelle autorise¹³. Au même titre que dans les scènes de reconstitution de *crashes*, tout ce qui est normalement évincé de la représentation cinématographique est bel et bien présent : de la préparation des tournages, comme évoqué alors que les personnages envisagent des reconstitutions d'accidents, jusqu'aux vestiges du livre *via* les manifestations de diverses modulations¹⁴. Le film nous donne en effet accès à ce qui se passe dehors, proposant une articulation non plus avec le hors-champ, mais avec le hors-cadre¹⁵. Plusieurs éléments nous intéressent dans cette analyse de *Crash*. Tout d'abord, l'importance du méta-commentaire, ensuite, un retour sur des typologies – « contempler les degrés de proximité avec le texte source a laissé croître un nombre

¹³ Au théâtre, nous rappelle Stendhal à la suite de Diderot, si le public est dissimulé dans l'ombre, il l'est pour être mieux ignoré par les acteurs : « [I]a première condition du drame, c'est que l'action se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public » (*Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantiques*, établissement de textes, annotations et préface de Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 164).

¹⁴ Nous employons à dessein le champ lexical de la traduction pour parler des différents processus d'adaptation. Nous nous appuyons ici sur les travaux de Jeanne-Marie Clerc et en particulier sur son ouvrage *Littérature et cinéma* (Paris, éd. Nathan, coll. « fac. Cinéma », 1993). La traduction regorge en effet de termes techniques qui permettent de penser des nuances dès lors qu'il est question de travailler le passage d'un texte au cinéma. D'après le blog *ubiquus*, la modulation « fait référence au procédé de traduction qui intervient lorsque l'on modifie la base conceptuelle d'un terme, autrement dit lorsque que l'on change de point de vue ou de perspective, mais sans altérer sa signification. Ce procédé se situe donc sur un plan plus abstrait, et consiste à changer de point de vue ou à adopter un point de départ métaphorique différent. » Ce phénomène est identifiable dès lors que nous considérons le changement de registre auquel le cinéaste a recours notamment à travers le métier de James.

¹⁵ Pour rappel, le hors-champ est l'univers diégétique non représenté mais imaginativement rattaché à l'espace fictionnel, le hors-cadre relève d'avantage du profilmique et concerne les portions de l'espace qui ne sont pas dans le champ de la caméra.

considérable de taxinomies quant à l'adaptation¹⁶ ». Enfin, la façon dont le film nous donne accès à l'extra-filmique propose non pas un retour à la fiction originelle mais plutôt une plongée dans le monde de celles et ceux qui regardent le film.

Comme pour *Crash*, nous retrouvons dans *A History of Violence* l'imbrication de la genèse du projet dans le film lui-même¹⁷. Ceci constitue d'ailleurs, chez Cronenberg, le premier aspect de la pensée de l'adaptation que nous allons étudier. Nous pouvons en effet lire la présence du médium de départ dans l'univers visuel du film. Il ne s'agit plus des différentes modulations proposées par le changement de support, comme c'était le cas dans *Crash*, mais d'une évocation plus plastique. Cette dernière se produit dès la séquence d'ouverture : le travelling qui défile le long du mur du motel laisse entrevoir, dans un plan serré, un aplat.



AHV, plan d'ouverture, le travelling glisse le long du motel

L'image est sans relief ni profondeur, et se présente dans une négation de volume que la deuxième porte va venir reformuler. Si la première reste fermée, l'ouverture de la seconde stoppe le mouvement de la caméra. Anticipée par le son qui permet la stabilisation de l'appareil, ce cadre dans le cadre laisse sortir un corps en mouvement, celui de Leland Jones (Stephen McHattie), qui s'avance vers l'avant plan, creusant alors l'image. L'autre personnage, Billy (Greg Bryk) s'arrête dans l'embrasure de la porte qui découpe une nouvelle fois l'image dans l'image, proposant une case dans laquelle le protagoniste s'installe le temps d'allumer sa

¹⁶ « Contemplating degrees of proximity to the text has given rise to a number of taxonomies of adaptations » (Deborah Cartmell ; Imelda Whelehan, *Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge University Press, 2007, p. 2, notre traduction).

¹⁷ Par « genèse », nous n'entendons pas la proposition d'une approche génétique qui, comme le suggère Elliott, nécessiterait l'usage d'outils issus de la narratologie pour analyser les liens entre le texte et le film (2003, pp. 150-156), mais plutôt le lieu de provenance de l'œuvre en termes de support (ici la bande dessinée) et ce, non de manière singulière en se référant spécifiquement à *A History of Violence* mais plutôt de manière générique.

cigarette. L'aplat du mur, la présence affirmée de fenêtres et de portes dans lesquelles peuvent s'inscrire des figures rejouent les formes et les codes visuels de la bande dessinée. Le déplacement de la caméra, puis celui de la voiture dans la suite du plan, toujours accompagné en travelling, reprend, quant à lui, celui du regard qui balaye l'espace pour lire les différentes cases de la bande dessinée. L'organisation des corps est tributaire des cadres dans le cadre, proposés par l'architecture du motel. Le personnage de Billy, par exemple, est continuellement surcadré par la porte de la chambre d'où il sort. Dans la profondeur de l'image, les fenêtres ou les pans de mur dissimulés ici et là appuient par la suite le cadrage.



AHV, plan d'ouverture, le surdécoupage est produit par le décor et par la voiture

Ce sur-découpage est renforcé grâce au cadre esquissé par la décapotable – carrosserie, parebrise, vitres baissées et délimitation induite par les sièges. La profondeur de champ (la zone de netteté dans l'image) et la profondeur du champ (la hiérarchisation des plans) s'allient pour parfaire le travail de l'analogie formelle. L'image étant entièrement nette, les cadres dans les cadres n'en sont que plus visibles. Ils sont également appuyés par un jeu de contraste chromatique. Les couleurs claires et foncées s'intensifient mutuellement pour accentuer les reliefs et les délimitations à l'intérieur de l'image. Les costumes des personnages proposent des oppositions qui les distinguent de l'espace dans lesquels ils sont circonscrits : le tee-shirt blanc de Billy se confond avec les sièges en cuir beige mais se différencie de la carrosserie bleu métallisé de la voiture. À l'inverse, le costume noir de Leland entre en fort contraste avec les sièges mais s'harmonise avec la couleur sombre de la voiture. L'étagement dans l'espace organise l'illusion de profondeur dans le plat de l'écran, tout comme il le faisait à la surface de la feuille. Le décor fabrique ainsi des zones de lecture. L'univers graphique de la bande dessinée est omniprésent. En somme, la cohérence esthétique de cette première séquence repose sur ce clin d'œil. Si bien que nous pourrions voir se dessiner ici une seconde singularité dans la façon de penser l'adaptation chez le cinéaste : adapter consiste à recomposer¹⁸,

¹⁸ *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, 2003, p. 157.

d'où notre usage du champ lexical de la traduction. La modulation (le déplacement des métaphores) et l'équivalence¹⁹ (le fait de composer avec les spécificités esthétiques du cinéma) se révèlent deux outils conceptuels importants pour l'adaptation.

Comme dans *Crash*, une certaine forme de mise en abyme, celle qui défie le quatrième mur, attire notre attention. Dans *A History of Violence*, le raccord entre cette première séquence, au motel, et la suivante, dans la maison de la famille Stall, rappelle, là aussi, ce lien affirmé au médium d'origine. Avec un peu d'imagination, il convoque le format livre puisqu'entre les deux séquences, celle du meurtre de la petite fille dans le motel et celle qui figure le cri de Sarah (Heidi Hayes), un cauchemar fait office de liaison. Sarah aurait vu des monstres, ceux-là même qui figurent dans les histoires et qui font peur aux enfants, la nuit. Ce type de raccord, comblant une forte ellipse, reprend à la fois une technique de montage et une astuce d'écriture. Il comporte une visée métaphorique qui file la mise en abyme préalablement repérée : dans le cinéma de Cronenberg, une filiation avec la provenance du texte d'origine est toujours appuyée, même si cette dernière pousse à franchir les limites du quatrième mur. Mais quelle est donc la nature de ce dehors ?



AHV, raccords entre la fin de la première séquence et le début de la seconde

À la fin de la première séquence, nous comprenons la raison de la durée du premier plan et la réplique du personnage qui attend dans la voiture. Quand Leland revient, Billy lui demande : « Qu'est-ce qui t'a pris autant de temps ? » (« *What took you so long?* »). À la sortie de leur chambre, il doit déplacer le véhicule alors que Leland propose d'aller « régler ». Le terme « régler » (« *I'm gonna go check*

¹⁹ En traduction, on parle d'« adaptation » (« substitution culturelle ou équivalent culturel ») pour la technique qui « consiste à remplacer une réalité culturelle de la langue source par une autre, adaptée à la culture de la langue cible. On peut prendre l'exemple du thé : si les Anglais ont coutume de rester pour le thé, en France, on dirait plutôt qu'on va prendre un café » (blog *ubiquus*). Si, d'un point de vue linguistique, l'adaptation repose essentiellement sur des transformations culturelles, le phénomène repéré et analysé dans *A History of Violence* relèverait plutôt de l'équivalence, qui « consiste à essayer de reproduire une même situation à l'aide de ressources stylistiques et formelles complètement différentes » (blog *ubiquus*). Ces ressources stylistiques se retrouvent dans les travellings latéraux qui rendent visible le mouvement de la lecture. Ils sont également apparents dans l'usage des cadres dans le cadre qui reprennent l'esthétique des cases.

this out. ») est certes ambigu, mais le double sens n'est révélé que lorsque Billy part chercher de l'eau. À la réception, Leland a « réglé » en tuant le gérant et la femme de ménage. Son complice flâne jusqu'à la bonbonne d'eau pour remplir son jerrycan quand une porte s'ouvre : une petite fille brune sort de la pièce où elle s'était cachée pendant l'attaque. Elle est apeurée, une poupée blonde dans les bras. Billy l'exhorte à se calmer avant de pointer son arme sur elle dans un champ-contrechamp. Mais voilà que, dans le changement de plan, le bruit du coup de feu se mêle au cri d'une autre fillette, Sarah, sensiblement du même âge, et dont les cheveux blonds raccordent avec ceux de la poupée. Dans la saute, elle s'est substituée à la fillette brune. Elle partage la même échelle de plan que le pistolet avec lequel Sarah raccorde malgré le saut d'axe. Ce n'est d'ailleurs pas elle, mais le personnage adulte, son père, Tom Stall (Viggo Mortensen), qui ouvre la porte de sa chambre et l'invite à se calmer, finissant de compléter cette construction en miroir – il entre par le couloir au fond à gauche à l'opposé de Billy, devant à droite. Le cri favorise donc une continuité masquant l'ellipse : l'intérieur nuit se substitue à l'intérieur jour ; la tête blonde, à la tête brune ; et l'homme ouvre la porte à la place de l'enfant. Rien n'entretient la continuité et pourtant tout se lie.

D'un point de vue scénaristique, ce type d'écriture repose sur une construction spécifique : le « triangle tête en bas²⁰ » ou « triangle au sommet inversé ». Afin de masquer l'ellipse et de proposer un enchaînement fluide entre les séquences, ce code vise à construire un maillage scène à scène par l'entremise d'un raccord élaboré dès l'écriture. Cette séquence se construit en triangle : la base déploie la mise en place, puis la construction dramatique se resserre jusqu'à un point culminant, le sommet du triangle. À partir de la dernière image (du dernier mot ou de la dernière action), s'invente une forme de continuité – dramatique, esthétique, syntaxique – avec la séquence qui suit. Comme pour le raccord du point de vue du montage, le sommet du triangle invente une forme de continuité pour masquer une discontinuité temporelle effective. Ce sommet permet par la suite d'asseoir la base de la nouvelle séquence qui se terminera, elle aussi, en un point culminant raccordant à son tour avec la séquence suivante. Ici, le cri de la petite fille blonde se substitue à celui de la petite fille brune alors que leurs silhouettes s'échangent, dans le contrechamp.

Or, dans cette séquence, Sarah figure un raccord encore plus singulier. Non seulement elle incarne le sommet du triangle et autorise le basculement d'une séquence à l'autre, mais elle réagit, par le biais de la suggestion du montage – elle en est le contrechamp –, au pistolet qui se pointait un instant auparavant sur son

²⁰ John Truby, *L'Anatomie du scénario, cinéma, littérature, séries télé*, Muriel Levet (trad.), Paris, éd. Nouveau monde, coll. « cinéma », 2010, pp. 410-412.

double. Ce faisant, elle initie un mouvement rétrospectif et convoque une saute temporelle, nous ramenant continuellement à l'image que nous venons de quitter. « Il y avait des monstres », confie-t-elle à son père qui la rassure en affirmant que les monstres n'existent pas – remarque plutôt ironique quand on connaît la suite du film et, notamment, le retournement de situation. Toujours est-il que le pluriel a son importance ici car Sarah, tout comme la fillette du motel qui a vu deux assassins, affirme qu'ils étaient plusieurs. Elle aurait fait un cauchemar, interprète Tom, ce qui pourrait tout à fait qualifier la séquence précédente. Non seulement Sarah fait office de raccord, mais elle force la liaison entre les deux séquences en proposant une interprétation à ce qui précède : comme elle, nous avons vu des monstres et c'était un cauchemar. Si bien qu'au-delà de la résonance formelle entre les deux séquences et du chevauchement sonore – le cri commence au moment du coup de feu et se prolonge sur le plan dans lequel Sarah apparaît –, ce qui se lie se noue précisément dans une torsion temporelle.

Alors que nous évoquions un hors-cadre dans *Crash* permettant de sortir de l'univers fictionnel pour mieux franchir le quatrième mur – les préparatifs de l'accident de voiture rappelant ceux d'un tournage de film – ici, c'est un hors-temps qui est convoqué. Il y a une tendance motrice de l'affect, rappelle Gilles Deleuze à la suite de Bergson²¹. À l'image du fondu sonore, cette motricité est ici d'ordre rétrospectif – un rappel, tel un écho, une forme de persistance du passé dans le présent. Le cri, les échanges dans les dialogues avec son père ; son frère, Jack (Ashton Holmes) ; puis sa mère, Edy (Maria Bello) qui entrent tour à tour dans la chambre, nous ramènent à ce qui a provoqué ce cri (le cauchemar de Sarah), et œuvrent ainsi à nous maintenir en amont de son réveil. Or, en amont de ce réveil, nous avons vu une série de meurtres. Si bien que le film n'avance pas : chaque nouvelle entrée de personnage dans la chambre nous plonge à nouveau dans ce qui précède. D'ailleurs, la trajectoire des différents membres de la famille enferme vers ce dedans, à l'intérieur des images. Les personnages se dirigent tous vers la fillette, privant le cadre de la porte et de la fenêtre, coupant ainsi toutes les articulations possibles avec le hors-champ. En ressassant, Sarah fixe les personnages dans son cauchemar et, avec eux, le public, dans la séquence précédente. De la même manière, la composition de l'image de la séquence d'ouverture nous ramenait elle aussi en arrière en convoquant le médium de l'hypotexte dans la composition formelle du film.

²¹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, pp. 125-126.

Un personnage qui joue l'adaptation dans le film

Quelques déductions s'imposent à la suite de cette analyse. Premièrement, le montage, dans la succession de ces deux séquences, ne favorise jamais une avancée. Au contraire, le temps se fige et chaque personnage effectue un bond en arrière, nous liant encore davantage à l'horreur des corps ensanglantés du motel. Le film travaille littéralement avec ce qui précède. La mise en abyme de l'adaptation est alors sensible et syntaxique. S'affirme avec aisance, la capacité des séquences à s'articuler avec un dehors : le plan sur Sarah lui concède des dynamiques formelle et dramatique centripètes, et son corps fonctionne tel un foyer central dans la composition de l'image. Pourtant, les raccords forcent les liens avec une forme d'extériorité : un hors-temps. Dans cette fixité du temps et dans la redite de l'intrigue – la fillette a vu des monstres – se joue un écho du processus même de l'adaptation, comme un premier type de mise en abyme. À l'image de Sarah, le film rejoue *A History of Violence* qu'il répète.

Deuxièmement, la mise en abyme de l'adaptation se lit dans l'articulation que le personnage entretient avec le dehors. La place centrale de Sarah dans l'image convoque celle qu'elle occupe dans le récit. Elle revêt le rôle de personnage focal. Comme le rappelle François Jost, ce personnage allie voir et savoir²² – elle sait qu'il y a des monstres parce qu'elle les a vus. Mais Sarah endosse encore une autre fonction. Elle réagit aux images. Ce premier plan sur son cri intervient tel un plan de réaction²³. D'ailleurs, puisqu'elle a fait un cauchemar, elle a bel et bien vu des images. Or, c'est dans le partage de cette vision maintenue hors champ – ni le meurtre de la fillette ni le cauchemar de Sarah ne sont représentés – qu'elle se lie au public en nous proposant une réaction face à l'image qui manque, une image mentale²⁴. Non seulement ce cri se juxtapose à celui de la fillette brune, mais il se substitue au nôtre face à une vision que Sarah et nous imaginons. Si les dialogues appelaient à l'intrusion d'un hors-temps, le cri de Sarah convoque bel et bien un

²² Dans *L'Œil-caméra. Entre film et roman* [1987], Lyon, PUL, 1989, p. 103.

²³ Dans la lignée de l'effet Koulechov, le *reaction shot* est un type de plan qui extrait le public de l'action en cours pour montrer la réaction d'un ou de plusieurs personnages – généralement en plans serrés – face à cette action. Ces plans permettent un raccord affectif avec celles et ceux qui regardent et opèrent tel un commentaire sur l'action en question. Voir Brown Blain, *Cinematography: Theory and Practice, Image Making for Cinematographers and Directors*, Burlington (Massachusetts, USA), éd. Focal Press, [2012] 2023, p. 23.

²⁴ Nous empruntons cette notion à Deleuze : « Quand nous parlons d'image mentale, nous voulons dire autre chose : c'est une image qui prend pour objet *de pensée*, des objets qui ont une existence propre hors de la perception. *C'est une image qui prend pour objet des relations*, des actes symboliques, des sentiments intellectuels » (1983, p. 268).

dehors, de l'autre côté de l'écran. Son personnage propose, en ce sens, une articulation avec un autre espace, totalement anachronique.

Troisièmement, Sarah se transforme en un personnage relai. Elle est en effet capable de figer le temps en répétant l'histoire et en rappelant continuellement le passé – le hors-temps. Elle peut aussi dire la réaction à adopter face à ce qui a été vu en agrandissant le cadre pour y introduire les images manquantes – les images mentales. Enfin, elle se lie au dehors en nous donnant une voix, franchissant ainsi le quatrième mur. Depuis l'intérieur de la fiction, elle prend le relai du public et fait office de trait d'union entre le monde de la représentation et celui de la réception²⁵. Elle crie face à des images qu'elle n'a pas pu voir, face à des images qu'elle ne pourra jamais voir, face aux images évanescentes des cauchemars, et elle y entremêle les monstres. Car, dans cette torsion du temps et de l'espace, Sarah projette les monstres à venir.



AHV, Sarah entourée par les monstres à venir

Nous l'avons vu, la fillette comble l'ellipse. Elle convoque dans son cri, à travers le fondu sonore et la juxtaposition des plans, l'image de son cauchemar et fixe temporairement une apparence pour les monstres. « Non seulement, l'image mentale encadre les autres [images], mais les transforme en les pénétrant » (Deleuze, 1983, p. 276). Or, d'autres monstres se forment au fur et à mesure de la séquence. Dans sa répétition, Sarah propose une variation. Certes, elle a vu des monstres, mais quand son frère lui demande de quelle sorte il s'agit, elle explique qu'ils sont sortis de son placard, convoquant une nouvelle fois la séquence précédente – la petite fille découvre Billy une fois qu'elle ouvre une porte –, mais elle précise que ces monstres étaient des ombres (« *shadow monsters* »). La composition du plan, nous l'avons évoquée, place Sarah en son centre. La faible lumière du couloir se projette sur le mur de sa chambre, à la tête de son lit. De petite taille, Sarah n'est pas assez grande pour combler le pan de mur vide que la lumière révèle. Elle n'y projette aucune ombre. En revanche, quand Jack se dirige vers sa sœur et se place de l'autre côté du lit – le premier côté étant occupé par son père – les ombres des deux hommes se retrouvent sur le mur de part et d'autre de

²⁵ Voir Marion Delecroix et Caroline San Martin, « Pour une pratique immersive de l'image », *La Fémis présente : La réalité virtuelle, une question d'immersion ?*, Aix-en-Provence, éd. La Fémis, Rouge profond, n°1, 2019, pp. 91-92.

Sarah. Tout à coup, les dialogues se joignent à l'image et les monstres trouvent une nouvelle figuration. Si bien que nous pouvons lire dans cette anticipation du récit une nouvelle mise en abyme de l'adaptation. Sarah répète l'intrigue, elle réagit à l'histoire, la déplace en dehors de l'espace de la fiction, puis la réinterprète – elle est, dans l'image, le double de celui qui adapte. Dans le processus d'adaptation,

il s'agirait ici de créer quelque chose de nouveau qui aurait un rapport plus ou moins fort avec l'ancienne forme, une sorte de monstre, qui, en s'autonomisant, rejoindrait dans le meilleur des cas et par d'autres voies plus ou moins mystérieuses, plus ou moins intuitives, plus ou moins complexes, l'intensité de l'œuvre originelle voire même la transcenderait, la décuplerait²⁶.

Certes, cette interprétation est facilitée par le fait de savoir que Tom va se transformer en Joey. C'est précisément grâce à l'analyse de cette séquence que nous pourrions exposer le dernier aspect de l'adaptation chez Cronenberg. Après avoir considéré l'importance de signifier la provenance des textes adaptés, la prise en compte de la spécificité du médium cinématographique et la question de la mise en abyme, nous verrons que le cinéaste met en avant des résonances qui permettent d'inscrire l'œuvre adaptée dans sa filmographie.

Un détail qui fait mouche

Si la monstruosité de Tom est facilement attestée par le reste du film, celle de son fils est peut-être moins évidente. Pourtant, ce sont bien *deux* ombres qui se projettent sur le mur de la chambre de Sarah, comme un écho au duo de meurtriers du motel. Or, dans la séquence de confrontation entre Tom et Carl Fogarty (Ed Harris), nous assistons bel et bien à deux retournements de situation que nous aimerions considérer à présent.

Revenons, dans un premier temps, sur la transformation de Tom. Jusque-là, ce dernier niait en boucle sa véritable identité. Dans cette séquence, il finit par admettre qu'il a bel et bien vécu à Philadelphie, comme ce Joey avec lequel ces bandits sont censés le confondre sans raison depuis qu'il a fait preuve d'un maniement d'arme aussi spontané qu'extraordinaire alors que les deux « monstres » de la première scène agressaient la serveuse de son restaurant. Dans la séquence de transformation de Tom en Joey, une voiture se gare devant sa maison alors qu'une discussion avec sa femme le conduit à nier, une nouvelle fois, l'identité que Carl Fogarty, arrivé en ville à la suite de la médiatisation de son geste

²⁶ Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006, p. 15.

héroïque, ne cesse de lui attribuer. Alors que le moteur du véhicule s'arrête, les portières claquent et Carl s'avance sur la pelouse bordant la maison des Stall.



AHV, confrontation entre Tom Stall et Carl Fogarty

Tom, accompagné d'Edy et de son fusil, sort à son tour pour lui demander de partir. L'espace est clairement délimité en deux, délimitation accentuée par le montage en champ-contrechamp. La réplique de Tom, « Sortez de ma propriété ! » (« *Get out of my property !* »), ne fait que la souligner. De part et d'autre de la démarcation au sol formée par la fin de la pelouse verte et le début de la route grise, Tom et Carl se font face. Les éléments du décor entrent en rapport avec le sol : les hommes en costume noir s'harmonisent avec la voiture ; les vêtements du couple, avec leur jardin et leur maison. La lumière s'attelle au même jeu : une légère sous-exposition pour Edy et son mari ; une légère surexposition pour les mafieux de Philadelphie. De chaque côté de cette ligne, les plans sont organisés par un axe de symétrie et se répondent en miroir : du côté de Carl, l'arbre répète la séparation verticale qui coupe le plan en deux, découpage souligné par la position identique de ses deux hommes de main ; Tom, quant à lui, redoublé par le corps d'Edy, s'aligne avec la porte au milieu des deux colonnes qui soutiennent son porche, soulignées à leur tour par les deux fauteuils à bascule, situés sous les volets verts des fenêtres. Cet effet de symétrie est renforcé par le montage à travers la gradation progressive des échelles de plan : les personnages sont cadrés de plus en plus serrés, allant du plan moyen au plan rapproché. Enfin, le jeu de miroir contamine le mouvement : Jack sort de la voiture, puis est plaqué par Charlie (Aiden Devine) et finit par tourner le dos à ses parents ; en réaction, Edy est retenue par son mari, contre qui elle se plaque à son tour, lui imposant de faire dos à la scène. Cet effet de symétrie contamine même les dialogues. Quand Jack apparaît, Tom adopte la même rhétorique que Carl. Resurgit alors un acte langagier privilégié – l'impératif – jusqu'à ce que son fils quitte le champ. Bien entendu, toute cette mise en scène suggère une anticipation du récit : Tom et Carl sont bel et bien similaires. Cette similitude est également lisible dans la variation du cadrage jusqu'à son point culminant : une fois qu'il ne reste que Tom et les

malfrats sur la pelouse, le gros plan met en avant une répartition en miroir de l'ombre et de la lumière sur leurs visages. Finalement, au moment des tirs, les positions de Tom et de Carl s'inversent jouant, d'un point de vue figuratif, l'enjeu dramatique de la séquence, à savoir un renversement total de situation. Mais voilà, Carl n'était pas raccord, et ce, depuis le début. Il se trouvait déjà sur la parcelle verte et empiétait sur le monde de Tom. D'ailleurs, si ce dernier le menace, c'est précisément pour éviter sa contamination.



***AHV*, les positions des personnages s'inversent**

Ainsi, cette inversion – au moment de leur duel, Carl, filmé en contre-plongée, se retrouve du côté de la maison et Tom, en plongée, du côté de la voiture – peut être lue comme l'illustration d'un mouvement narratif. Carl a fini par tout envahir au point de contaminer Tom, le transformant en Joey. Pourtant, si la disposition des corps dans l'espace est à ce point tributaire des enjeux dramatiques, c'est un autre élément qui attire notre attention. Venant rompre avec la régularité du rythme de la séquence, un plan subjectif depuis l'intérieur de la maison s'immisce avant la tuerie. Ce dernier met en évidence l'isolement d'un son diégétique – à l'étage, des bruits de mouches s'affirment en gros plan derrière les vitres. Cet insert revient à quatre reprises au cours de l'affrontement entre Tom, Carl et ses sbires.



***AHV*, quatre inserts introduisent un nouveau point de vue**

Or, dès sa première occurrence, il met fin à la régularité des champs-contrechamps, à la symétrie portée à la fois par cette alternance et par la composition même des plans. Tout à coup, les angles de prises de vues se multiplient : plongées et contre-plongées viennent s'ajouter aux inclinaisons de la caméra jusqu'alors frontale, et les échelles de plan varient à tout va. Nous

pourrions considérer cette série d'inserts comme un signe supplémentaire, un nouvel indice. En cassant le rythme, ils remplissent leur fonction syntaxique et dévoilent leur stratégie narrative. Leur singularité s'intègre en effet au système mis au point pour l'histoire : ces plans préparent le retournement de situation. L'énigme pourrait se résoudre ainsi, en effaçant la surprise. Pourtant, on pourrait penser cette série d'inserts comme la fin de la prévalence d'un système – ou de ce qui fait système – dans cette séquence. Nous pourrions éviter de nier ce qui nous a alertés, c'est-à-dire l'écart que ce « détail » impose.

Dans son ouvrage *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* (1996), Daniel Arasse en distingue deux types, se référant à la terminologie italienne – *particolare* et *dettaglio*. Le mot *particolare* signifie « la petite partie d'une figure, d'un objet, d'un ensemble » ; un « morceau qui paraît soigné²⁷ » (1996, p. 11) ; « l'image transparente [...], parfaite dans son imitation continuée jusqu'au moindre détail » (1996, p. 12). Grâce à cette première définition, nous pourrions poursuivre notre interprétation : les mouches font signes dans l'économie générale de la séquence. Elles convoquent ainsi l'univers du western en se liant à la thématique bien sûr, mais aussi en appelant l'affrontement à venir. Elles figurent le calme en amont de la confrontation. Elles entrent en résonance avec la zone géographique – l'Amérique rurale – et l'architecture des lieux. Elles s'allient à la mise en scène et à son travail sur la symétrie rappelant celle des duels. Enfin, elles participent à l'imagerie qui accompagne une certaine performance de la masculinité. Tom impose à sa femme et à son fils – usage de l'impératif – de rentrer à l'intérieur de la maison ; les choses vont se régler à l'extérieur, entre hommes. C'est alors que les mouches apparaissent... Arasse propose un second terme, signifiant lui aussi détail, permettant d'introduire une nuance comprise dans la polysémie du seul mot français. Avec *dettaglio*, le détail devient « le résultat ou la trace de l'action de celui qui [le] fait, qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur » (1996, p. 11). Il est « un programme d'action » (1996, p. 12). C'est en ce sens que nous pouvons considérer que le cinéma de Cronenberg pourrait potentiellement venir se mêler à l'univers de la bande dessinée. En 1986, ce dernier réalise un *remake*, celui du film *La Mouche noire* (Kurt Neumann, 1958), intitulé *La Mouche*, lui-même adapté de la nouvelle de George Langelaan²⁸. Heureux hasard que la présence de ces insectes dans cette séquence. Par cette seule présence, elles rappellent une autre adaptation

²⁷ Arasse cite ici Antoine Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757.

²⁸ La nouvelle de George Langelaan est d'abord publiée dans le magazine *Playboy* en juin 1957 avant d'être éditée sous la forme d'un recueil de nouvelles la même année aux États-Unis et en 1962 en France. *La Mouche* a été récemment publiée chez Flammarion (2019) et a connu un grand nombre d'adaptations cinématographiques et de *sequels*.

du cinéaste et renvoient par là-même à celle que nous sommes en train de regarder. Comme à son habitude, la mise en scène convoque un dehors, nous invitant à franchir le quatrième mur, nous empêchant l'isolement induit par un seul et unique espace fictionnel. Et nous retrouvons ici la conception génétique de l'adaptation telle que précédemment définie.

Si nous évoquions le fait que l'interprétation hâtive d'un détail pouvait en masquer la surprise, c'est parce qu'il y a bel et bien quelque chose d'encore plus étonnant dans l'apparition de ces mouches. Tout d'abord, nous l'avons vu, ces plans se lient aux enjeux dramatiques et bouleversent le rythme préalablement établi. De plus, ils initient une saute, voire un écart : ils marquent l'introduction d'un nouveau point de vue. Or, cette subjectivité n'appartient à personne.



AHV, la fenêtre devant laquelle se trouvent Edy et Sarah ; le plan sur Jack

Une fois dans la maison, Edy récupère Sarah et la porte dans sa chambre. Elles se retrouvent derrière une fenêtre dont les vitres arborent des étoiles. Jack est certes lui aussi à l'intérieur mais, même quand il se déplace dehors avec son père (sans que ce déplacement entre l'intérieur et l'extérieur ne soit représenté), le plan sur les mouches fait son retour. Situés dans un autre lieu ou bien en mouvement, aucun des personnages dans la maison ne peut regarder la scène depuis cette fenêtre. Pourtant, comme épiant derrière la vitre, ces quatre plans proposent un point de vue marqué²⁹ sur l'affrontement et s'apparente à celui d'une caméra subjective. « Alors que je voyais "normalement" la scène se dépeindre sur l'écran devant mes yeux, voilà que mon regard s'y retrouve brusquement incorporé comme regard singulier d'un personnage³⁰. » À l'instar du cri de Sarah qui se substituait à celui du public, ce sont désormais nos yeux qui sont investis dans le champ, en nous assignant une place à l'intérieur de l'univers fictionnel, ne

²⁹ Pour André Gardies, le point de vue marqué sur l'événement se distingue d'un point de vue masqué qui correspondrait à une focalisation zéro et signifierait la présence de l'énonciation ou d'une vision posée sur l'événement. Voir *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 43.

³⁰ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 212.

fusionnant avec aucun autre personnage. En nous faisant franchir le quatrième mur, ces plans introduisent non plus une réaction mais un point de vue. La réalisation extrait alors l'énonciation du seul lieu de la fiction : ces mouches, nous seuls pouvons les voir et les entendre, nous seuls pouvons regarder à travers cette fenêtre. Ce faisant, ces plans opèrent telle une catastrophe et prennent le risque de faire disloquer le fonctionnement du film. Ils instaurent un imprévu, font surgir un inattendu voire un interdit. Il y a, dans ces quatre plans, littéralement, un appel à notre subjectivité, une invitation à sortir du cadre, une proposition de communication entre le dedans (l'espace de la fiction) et son dehors (l'espace de la réception). En nous interpellant de la sorte, Cronenberg nous invite à partager le clin d'œil fait non plus à la bande dessinée mais à sa propre filmographie. Se jouer ainsi d'une reprise au sein même de son cinéma lui permet de ramener au premier plan un de ses thèmes de prédilection, celui de la monstruosité, en dévoilant à la fois les conditions de représentation et celles de sa propagation.

Cette séquence contient quatre clin d'œil à *La Mouche*, qui interviennent au moment où le jardin se vide et devient exclusivement le lieu des hommes. Ces derniers disparaissent après que Jack tire sur Carl pour sauver son père et avant que ce dernier se relève pour venir l'enlacer.



AHV, répartition des rôles qui s'inversent à nouveau

Suite à ce coup de feu, les positions s'inversent à nouveau : Carl prend la place de Tom à terre, Tom se relève et se substitue à Carl après un dernier insert sur les mouches. Voici donc le second renversement de situation à l'œuvre dans la séquence, une fois de plus figuré par la répartition des corps dans l'espace, épaulé par les choix de cadrage. Cette séquence nous propose d'être témoin d'une transformation en série : non seulement Tom s'est changé en Carl mais Jack est devenu Joey. C'est alors que nous pouvons nous extraire du simple clin d'œil : c'est le film *La Mouche* qui revient.

Ce film raconte l'histoire d'un scientifique, Seth Brundle (Jeff Goldblum), qui invente une machine capable d'effectuer des téléportations – changer de place. Alors qu'il tente l'expérience jusque-là réservée à son singe, une mouche se joint par inadvertance à son trajet. En pénétrant son espace, elle fusionne avec lui, le

transformant en monstre. De la même façon, en pénétrant dans l'espace de Tom, Carl Forgetty fusionne avec lui, si bien que l'importance du miroir dans la mise en scène prend ici tout son sens. Tout à coup, une des dernières phrases de *La Mouche* résonne. Comme une confession, alors que la mutation est quasiment totale, Brundlefly déclare : « je suis un insecte qui rêve qu'il a été un homme et qui a aimé ça. Désormais, le rêve est terminé et l'insecte est réveillé » (« *I am an insect who dreamt he was a man and loved it. But now the dream is over... and the insect is awake*³¹ »). Nous pourrions faire dire la même chose à Tom. Il est ce mafieux qui rêve qu'il a été un père de famille et qui a aimé ça ; désormais, le rêve est terminé et Joey est réveillé. Mais, souvenons-nous, il n'y avait pas un mais deux monstres dans le cauchemar de Sarah. Jack fait à son tour intrusion dans cet espace. Alors qu'il en avait été chassé, enfant, par l'autorité paternelle, cette pénétration initie aussi sa mutation. Il quitte l'espace des femmes, confinées dans la maison, pour investir celui des hommes. Il tire. Il est devenu un homme. Il est devenu un monstre.



AHV, l'étreinte du même

Après le coup de feu, Tom s'avance vers son fils pour partager la même échelle de plan que lui jusqu'à la réunion de leurs deux corps dans la même image. Il reprend le fusil et enlace Jack. La symétrie revient : le champ-contrechamp. Dans cette étreinte, ce qui s'exprime, c'est la filiation du même. C'est là, toute la tragédie. Cette tragédie est présente, depuis le début. À propos de *Faux Semblants* (1988) en rapprochant le film de *Frissons* (1975), Charles Tesson rappelle que « l'homme cronenbergien est à jamais enceint de lui-même³². » Il engendre ses propres monstres.

³¹ On retrouve d'ailleurs une phrase équivalente dans la dernière séquence de *M. Butterfly* (1993) prononcée par René Gallimard (Jeremy Irons) alors que le rêve prend fin pour lui aussi. Il vient d'apprendre ou ne peut plus nier que la femme qu'il aimait était en réalité un homme, un espion chinois qui lui soutirait des informations : « *I am man who loved a woman created by a man.* »

³² Voir « Voyage au bout de l'envers », *Les Cahiers du cinéma*, n°416, février 1989, p. 9.

Conclusion

A History of Violence interroge l'adaptation d'un point de vue métaphorique et relance par là-même la question du genre (*gender*) comme construction qui se forge au sein de nos représentations. Car, finalement, quand Jack saisit le fusil et tire pour protéger son père, il performe à son tour cette forme de masculinité que les représentations occidentales n'ont cessé d'encourager, celle dont le film retrace la critique au cinéma à travers l'histoire de ses représentations. Ce qui lie *A History of Violence* au cinéma de Cronenberg, c'est le partage d'une question commune : comment naissent nos montres ? Ces inserts sur les mouches sont bel et bien un programme d'action. Ils lient la bande dessinée originelle à la filmographie dans laquelle le film vient se placer. « À la cohérence perdue d'une aventure qui s'enchaînerait logiquement s'oppose désormais la cohérence de fragments, traces, pistes vraies ou fausses, amorces d'itinéraires disposés tout au cours du récit, et qu'il faut confronter et assembler pour les lire, qu'ils se répètent, se modifient réciproquement, ou simplement s'annulent³³ ». À la fois *particolare* et *dettaglio*, c'est-à-dire icône (reconnaissance de *La Mouche* dans ses moindres détails) et figure (événement qu'est la transformation), ces mouches viennent préciser le propos. Elles s'inscrivent dans la série des mises en abyme qui rejouent le processus d'adaptation révélant, par le corps, la naissance d'un impossible : être en même temps le livre et le film, *La Mouche* et *A History of Violence*, dans le jeu et hors du jeu (*eXistenZ*, 1999), fantasme et chair (*M. Butterfly*), l'image du père de famille modèle et celle du parfait gangster, le père et le fils, le modèle et sa représentation. Le film rejoue ce qui se passe dans le film. En articulant continuellement le dedans au dehors, le champ et le hors-cadre, Cronenberg rend visible la construction d'une représentation au moment où, du point de vue de spectatrice, j'en fais l'expérience. Ce qui circule d'une œuvre à l'autre, ce n'est pas uniquement une structure de récit, des personnages ou des thématiques, mais un problème. Si le cinéaste s'intéresse autant à l'adaptation, c'est peut-être parce qu'il n'a de cesse de problématiser nos représentations et les récits qui les façonnent.

³³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 176.

Bibliographie

Arasse, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

Ballard, James G., *Crash!*, Robert Louit (trad.), Paris, Galimard, coll. « Folio », [1974] 2007.

Blain, Brown, *Cinematography: Theory and Practice, Image Making for Cinematographers and Directors*, Burlington (Massachusetts, USA), éd. Focal Press, [2012] 2023.

Cartmell, Deborah ; Whelehan, Imelda, *Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007

Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, éd. Nathan, coll. « fac. Cinéma », 1993.

Delecroix, Marion ; San Martin, Caroline, « Pour une pratique immersive de l'image », *La Fémis présente La VR, questions d'immersion*, Chatelet Claire, Corvo Lepsan-Lamari, Caroline San Martin (dir.), Aix-en-Provence, éd. La Fémis, Rouge profond, numéro 1, 2019.

Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983.

Diderot, Denis, *Discours sur la poésie dramatique*, Paris, éd. Larousse, [1758] 1975.

Elliott, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, 2003.

Gardies, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

Grünberg, Serge, *David Cronenberg : entretiens avec Serge Grünberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

Jost, François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, [1987] 1989.

Langelaan, Georges, *La Mouche - Temps morts*, Paris, Flammarion, 2019.

Lauretis, Teresa de, *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, Marie-Hélène Bourcier (trad.), Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007

Leitch, Thomas, *Film Adaptation and its Discontents – From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009

Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970

Sabouraud, Frédéric, *L'Adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantiques*, Michel Crouzet (ed.), Paris, Honoré Champion, 2006.

Tesson, Charles, « Voyage au bout de l'envers », *Les Cahiers du cinéma*, n°416, février 1989.

Truby, John, *L'Anatomie du scénario, cinéma, littérature, séries télé*, Muriel Levet (trad.), Paris, éd. Nouveau monde, coll. « cinéma », 2010

Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p. 15-26.

Biobibliographie de l'auteure

Après avoir été chargée de mission recherche à La Fémis où elle continue de dispenser des enseignements, Caroline San Martin est maîtresse de conférences en écritures et pratiques cinématographiques à l'université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, membre de l'équipe d'accueil ACTE, du collectif de recherche la Création Collective au Cinéma et membre associée de SACRe. Ses recherches portent sur l'analyse de film, sur les liens entre esthétique et histoire des arts et de la représentation au cinéma et en peinture, sur la narratologie et sur l'écriture du scénario. Fondatrice de la revue *La Fémis présente* dont elle a co-dirigé le premier numéro, elle est également membre du comité de rédaction de la revue *Hermès* (éditions CNRS). Elle prépare un ouvrage intitulé *David Cronenberg, l'adaptation en question* aux éditions Rouge Profond.