

Le brouillard d'incompréhension
Cosmopolis de David Cronenberg,
France–Canada–Portugal–Italie, 2012, 108 min

Jean-Philippe Gravel

Volume 30, numéro 4, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67498ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J.-P. (2012). Le brouillard d'incompréhension / *Cosmopolis* de David Cronenberg, France–Canada–Portugal–Italie, 2012, 108 min. *Ciné-Bulles*, 30(4), 40–43.



Le brouillard d'incompréhension

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

David Cronenberg devait venir de compléter **A Dangerous Method** ou presque quand Paulo Branco, producteur doué pour les projets excentriques (il a produit Ruiz, Oliveira, etc.) lui aurait proposé d'adapter *Cosmopolis* en lui tendant un exemplaire du roman de Don DeLillo. Par la suite, le cinéaste aurait écrit le scénario en moins d'une semaine, se contentant les trois premiers jours de recopier les dialogues du roman, en procédant à quelques coupes, à quelques actualisations, mais en laissant les choses en l'état pour l'essentiel. Et quand le scénario a commencé à circuler parmi les acteurs de la distribution, ceux-ci confiaient à Cronenberg n'y rien comprendre. Il leur répondait que lui non plus.

Je m'arrête à cette pensée qu'à la base de **Cosmopolis**, il y a eu une équipe de créateurs œuvrant à quelque chose dont le sens leur échappe. Même si cette situation est familière au travail artistique, elle présente un intéressant défi à l'analyse de **Cosmopolis**. On se demande ce que le film fait ressortir de son texte source, ce qu'il en rend « intelligible ».

Dans **Cosmopolis**, un jeune requin de la finance, Éric Packer (Robert Pattinson), milliardaire faisant partie du fameux « 1 % » des plus grandes fortunes, entreprend un périple new-yorkais à bord de sa limousine « proustée » dans le seul but d'aller se faire couper les cheveux chez le barbier de son enfance. Bien qu'il constate qu'un pari fâcheux sur la faillite du Yuan est en train de siphonner toute sa richesse, il ne fait rien pour prévenir sa chute. Ses associés et ses maîtresses continuent de se succéder dans son habitacle aux allures d'astronef avec la régularité métronomique des cases horaires, mais Packer, au fil de cette journée, ignore les avertissements de sa garde rapprochée et multiplie les excursions au-dehors, alors que des manifestations violentes secouent la rue (car la fin du capitalisme est peut-être proche), jusqu'à vouloir rencontrer celui qui s'est juré d'avoir sa peau.

On le voit : sur ce plan (dramatique), **Cosmopolis** présente un schéma limpide. Son récit suit la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action) du théâtre classique. C'est plutôt par ses thèmes et ses motifs, riches en correspondances avec les œuvres de leurs créateurs et les mythes, que le film est baroque : c'est en partie le retour d'Ulysse à Ithaque, après que son odyssée l'eut dépouillé de chacun de ses attributs (y compris de sa mémoire) ; c'est aussi le motif de la chute d'Icare, dont les ailes de cire fondent parce qu'il a volé trop près du soleil. Le scénario catastrophe dans lequel Packer s'abandonne rappelle la quête des personnages aliénés de **Crash** à renouer contact avec leurs émois humains en pratiquant un érotisme de la collision automobile. (Chez Cronenberg, on se demande toujours si la métamorphose conduit à la transformation de l'Homme au profit d'une « nouvelle chair » ou si, au contraire, elle ne sert pas à réanimer l'humain derrière ce que les conditions extérieures commençaient à réduire à l'état de « chose ».) Le film est fidèle à l'une des constantes romanesques majeures de Don DeLillo : montrer comment les rêves de croissance et d'opulence de l'Amérique alimentent une fantasmagorie de la terreur et de la destruction, telles les deux faces d'une même médaille. Enfin, la distance glacée et l'aura de maîtrise absolue que Packer dégage, de concert avec cette rupture de contact avec la réalité commune (alors qu'un de ses interlocuteurs observe que toutes ses activités exercent une influence sur la vie quotidienne des gens) ajoute autant au répertoire de mutants, de cyborgs et d'hommes-insectes hantant l'univers de Cronenberg (bien qu'assez discrètement ces derniers 10 ans) qu'à la déconnexion existentielle et désorientée des personnages de DeLillo, auteur dont l'acuité pour les « crises »

et les catastrophes investit les écrits d'un souffle quasi prémonitoire¹.

Mais *Cosmopolis* n'est pas considéré comme l'un de ses romans majeurs. Même qu'il ferait plutôt figure de canard boiteux : c'est en tout cas celui que la critique accueille le plus mal. À sa parution en 2003, la cérébralité excessive de ses dialogues déconcerte et l'on se demande si DeLillo est vraiment aux commandes. Lui-même ne s'en cachera pas : c'est pendant qu'il l'écrivait, dira-t-il, que les attentats du 11-Septembre ont frappé

Je m'arrête à cette pensée qu'à la base de **Cosmopolis**, il y a eu une équipe de créateurs œuvrant à quelque chose dont le sens leur échappe. Même si cette situation est familière au travail artistique, elle présente un intéressant défi à l'analyse de **Cosmopolis**. On se demande ce que le film fait ressortir de son texte source, ce qu'il en rend « intelligible ».

pé son pays et sa ville. Cette catastrophe, que l'auteur semblait avoir imaginée tant de fois dans ses romans, bouleverse non seulement l'écriture de *Cosmopolis*, mais aussi des suivants, qui prennent un tour nouveau, grave et minimaliste, aux limites du contemplatif. *Cosmopolis* déborde quant à lui de dialogues étranges et baroques : on y parle beaucoup pour ne rien dire, son message, s'il en est un, se perd dans un chaos entropique de propos abscons. Être adapté à l'écran est peut-être la meilleure chose qui lui soit arrivée.

Qu'on en juge. Portés par une distribution où se démarquent (autour d'un Robert Pattinson qui tient là son premier rôle sérieux) Juliette Binoche, Paul Giamatti, Samantha Morton et d'autres, les dialogues, désincarnés et retors sur la page, prennent de la chair et font entendre leur musique. Le spectateur ressent presque charnellement la claustration futuriste et le quasi-flottement de la limousine dans son parcours sans heurts. Il voit la grogne qui éclate dans la rue. La matière

1. Dans **Players** (1976), un *yuppie* se laisse entraîner dans une conspiration terroriste ayant pour cible les tours du World Trade Center. Dans **The Names** (1983), un « expert en risques » sillonne les régions les plus instables du globe (la Grèce, le Moyen-Orient) pour calculer comment ce climat délétère et explosif peut profiter aux entreprises. **White Noise** (1986), gagnant du National Book Award, raconte le quotidien décalé d'une famille nucléaire alors qu'une nouvelle catastrophe écologique s'ajoute chaque semaine au répertoire des actualités.

sonore est souvent dépouillée à l'extrême : peu de bruitage, absence complète de sons ambiants dans cette limousine capitonnée, seulement des paroles au rendu aussi net que le propos est obscur. Car c'est bien là, dans le langage, que tout se passe. Pour William Burroughs (que Cronenberg a adapté, avec **Naked Lunch**), le langage était peut-être un « virus » ; dans **Cosmopolis**, il fait figure de cloison protectrice. Le langage est agent et symptôme du détachement que Packer tâche de rompre, il édifie l'enceinte de cette prison dorée dont il cherche à s'échapper, en n'arrivant, assez souvent, qu'à exprimer l'incommunicabilité. « Cela est bien, on est comme des gens qui parlent. Est-ce ainsi qu'ils [les autres gens] discutent? », l'entend-on dire à sa femme. Comme l'économie virtuelle, la parole dans **Cosmopolis** flotte dans une sphère abstraite, délestée de ses référents.

Pour poursuivre, je m'aperçois que je ne peux faire autrement que Cronenberg à l'étape de son scénario : me repasser ses séquences et son texte à travers le corps, en espérant qu'une interprétation en ressorte. Le premier passager de la limousine est Shiner (Jay Baruchel), le « directeur des technologies » de Packer. De sa présence gênée, l'arrogance naturelle de Packer, au début d'une journée qui s'annonce comme les autres, prend du relief. On la mesure encore quand il plaisante avec son analyste de devises sur l'adoption du rat comme valeur étalon mondiale, avant qu'il n'insiste auprès de sa marchande d'art attirée (Juliette Binoche), à la suite d'un coït torride, pour acheter la chapelle Rothko. La scène la plus commentée du film voit Packer subir son examen médical complet et quotidien (toucher rectal inclus), pendant qu'il s'entretient avec sa conseillère financière : un moment qui paraît aussi sexuellement chargé pour eux qu'il est antiérotique pour nous. Après la question, lancinante : Où vont les limousines la nuit ? Un second *leitmotiv* s'ajoute à son discours : « Ma prostate est asymétrique. » L'assassinat du président du FMI, poignardé dans l'œil en direct, défile en boucle à la télé. La situation s'aggrave, la voiture poursuit son itinéraire au mépris des avertissements de Torval (Kevin Durand), chef de sa garde rapprochée, lequel tabasse quiconque ose toucher l'astronef roulant de Packer.

Les événements tournent alors à l'absurde. L'épouse de Packer, Elise Shifrin (Sarah Gadon), refuse d'entrer dans sa limousine (il la rejoint dans un taxi, puis une cantine, une librairie, un res-

taurant) et repousse les avances de son mari, comme si elle incarnait la dernière chose qu'il ne saurait posséder. Détail : c'est une poète (métier de crève-la-faim par excellence) qui est aussi héritière d'une fortune énorme. Plus tard, Packer et une garde du corps baisent et jouissent en devisant sur leurs routines d'entraînement au gym ; il lui demande de lui tirer dessus avec son Taser. La visite de son « experte en théorie », Vija Kinski (Samantha Morton), propos abscons, chaos social à l'extérieur (dans les vitres de la limousine), pousse l'endurance (spectatorielle) à sa limite, mais cache aussi dans sa confusion pseudo-savante le regard ambigu que pose DeLillo sur les mouvements de révolte sociale. « [Les manifestants] ne sont pas, dit-elle, les fossoyeurs du marché ; ils sont le marché. Ils ne peuvent en sortir, car il n'y a pas d'extérieur. » Devant le spectacle morbide d'un homme qui s'immole par le feu, Kinski commente : « Cela n'est pas original. »



David Cronenberg

La seconde moitié du film accumule les motifs d'entropie et de violence. Un imprésario déçu annonce à Packer la mort de son rappeur favori : un improbable rappeur soufi, mort de causes naturelles (au lieu d'avoir été assassiné comme Tupac et Biggie, ce qu'il considère comme une sorte de haute trahison). Puis, sa femme l'abandonne quand elle apprend qu'il a perdu sa fortune. Arrivant à destination, Packer est entarté par un bouffon (Mathieu Amalric, hilarant) et tue Torval peu après. La scène de la coupe de cheveux rapproche Packer, son chauffeur et son coiffeur dans un destin commun : pour avoir été chauffeur de taxi dans sa jeunesse, lui aussi a passé beaucoup de temps dans une voiture. Et c'est finalement un Packer seul, négligé, recouvert de crème pâtissière, coupe de cheveux inachevée — un Packer plus « asymétrique » que jamais — qui découvre le taudis de son futur assassin, Benno. La scène finale affiche 22 minutes au compteur ; on devine que Packer tente moins d'y dissuader Benno de le tuer que de comprendre les motivations de son meurtre anticipé. « La violence nécessite une cause et une vérité », répète-t-il, avant de se tirer une balle dans la main, tout à fait gratuitement. Le discours de Benno aborde les champignons parlants qu'il a entre les orteils (ils lui commandent de tuer Packer), son passé d'analyste des devises au service de Packer, ses crises de panique thaïlandaise, la merde, etc., mais il fournit aussi de manière transparente les raisons de la faillite de Packer : avoir cru que les flux de l'économie imitaient les modèles de la nature, une fixation pour la symétrie et l'aseptisé, alors que la nature produit aussi des irrégularités, des champignons, des prostates asymétriques.



Paul Giamatti et Robert Pattinson dans **Cosmopolis**

Aussi délirante semble-t-elle, cette assimilation de l'économie à la nature et à la science (alors qu'elle demeure une création humaine et culturelle) n'est pas une invention, mais une des légitimations que l'économie libérale s'est créée pour justifier qu'on affranchisse les marchés de tout organe de contrôle (« l'économie est une force qui s'équilibre d'elle-même »). À la seconde projection de **Cosmopolis** à laquelle nous avons assisté, plusieurs spectateurs riaient, et il n'est pas exclu, en effet, que **Cosmopolis** présente comme une gigantesque farce ce qui semble à l'origine et au fondement des nombreuses et migratoires crises financières secouant aujourd'hui l'ensemble des économies développées. Cette farce pourrait raconter comment un être ayant toujours vécu en décalage, dans une espèce de futur proche, se retrouve happé dans le présent, que son don de vision ne lui permet pas de comprendre².

Dans la veine d'un cinéma (principalement hexagonal) qui cultive l'habitude de présenter des histoires de cadres et de hauts fonctionnaires éprouvés par le destin (**De bon matin** et **L'Exercice de l'état** étant des avatars aussi récents que remarquables), **Cosmopolis** est peut-être le seul spécimen de cette espèce à ne pas essayer d'humaniser le personnage dans le but de susciter un sentiment d'identification chez le spectateur. Son héros est opaque de bout en bout, il parle un langage abs-

2. Un des thèmes que laisse de côté cette analyse est celui du temps, en raison de son traitement abstrait dans le roman, et aussi du fait que Cronenberg en a réduit l'importance dans son adaptation. Packer évolue bel et bien dans un temps différent des autres: ses engins technologiques de pointe, par exemple, lui permettent de calculer le cours des devises à la nanoseconde près, mais aussi, dans la scène finale du roman, à visualiser le film de sa propre mort à travers les pixels de sa montre-écran. Une scène que Cronenberg n'a pas illustrée, pour des raisons évidentes: le film aurait tout à coup basculé en pleine science-fiction.



trait, si bien que le film retrace plutôt ses efforts à se rapprocher de « nous », du réel, du présent. **Cosmopolis** apporte la variante cubiste d'un genre plus habitué à des stratégies narratives beaucoup plus transparentes que les siennes, il prend radicalement le parti de montrer, effectivement, « les plus riches » comme une espèce différente, en offrant malgré tout la satisfaction de savoir que leur impunité n'est pas absolue. Comme le langage et le cours des devises, Éric Packer n'est pas à l'abri de la dévaluation. Sa mort symbolise ou annonce peut-être la chute en obsolescence du capitalisme sauvage qu'il incarne. Encore qu'on ne soit sûr de rien. En mentionnant que la révolte, que toute révolte, a déjà été révée par le système, le personnage de Vija Kinsky (et sans doute DeLillo avec elle) affirme la pérennité et le degré de puissance où se tient le grand capital, cette création qui a fini par soumettre son créateur, telle une grande matrice du marché, aussi semblable à la limousine étanche de Packer qu'au taudis de Benno, et nous tous au milieu. ■



France-Canada-Portugal-Italie / 2012 / 108 min

RÉAL. ET SCÉN. David Cronenberg, d'après le roman de Don DeLillo **IMAGE** Peter Shushitsky **MUS.** Howard Shore **MONT.** Ronald Sanders **PROD.** Paulo Branco et Martin Katz **INT.** Robert Pattinson, Juliette Binoche, Sarah Gadon, Samantha Morton, Paul Giamatti **DIST.** Entertainment One