



Un désir si funeste :
sexualité et représentation chez David Cronenberg
Humphries Reynold

[Pour citer cet article](#)

Humphries Reynold, « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », *Cycnos*, vol. 13.1 (Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain), 1996, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/412>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/412>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/412.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Un désir si funeste : sexualité et représentation chez
David Cronenberg

Reynold Humphries

Université de Lille III

Mon point de départ se situe dans une tentative de cerner l'enjeu des questions posées sur la sexualité et la représentation par le dernier film de Cronenberg, *M Butterfly* (1993). Je vais interroger les diverses stratégies auxquelles le cinéaste a recours, d'une part pour déconstruire, dans le domaine des rapports hommes-femmes, une hiérarchie supposée aller de soi ; d'autre part pour brouiller les frontières censées séparer les sujets humains, placés définitivement, selon des critères purement biologiques, dans deux compartiments étanches. Il ne s'agit pas de chercher, et encore moins de trouver, un quelconque fil conducteur qui ferait des films de Cronenberg l'œuvre d'un auteur, ne serait-ce que parce que je n'ai pas vu certains films (*The Brood*, *Videodrome*) depuis trop longtemps. Par ailleurs le premier film commercial du cinéaste, *Shivers* (1974), est ambigu. Aussi pourrait-on prétendre que *Shivers* propose une vision ironique d'un monde où la liberté sexuelle sans racines sociales ni engagement éthique aurait des conséquences pires qu'un monde fondé sur un ordre aveugle, et que le film affiche une peur paranoïaque de la sexualité, corps étranger qui doit être contrôlé à tout prix pour éviter l'impur, l'abject. La co-présence de ces deux lectures témoigne, me semble-t-il, d'un manque de réflexion de la part de Cronenberg en ce qui concerne les discours dominants sur la sexualité, que ceux-ci relèvent du cinéma ou de la vie quotidienne. Cette confusion est due en partie à la façon dont la fin de *Shivers* évoque *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1955) et *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) sans qu'il soit possible de cerner avec précision l'usage qui est fait de ces deux films, eux-mêmes souvent taxés d'ambiguïté idéologique ; celle-ci est due au climat politique dominant lors de leur production (la chasse aux sorcières pour le film de Siegel, la contestation et la répression pour celui de Romero).

Je me propose d'analyser trois films : *Rabid* (1976), *Dead Ringers* (1988) et *M Butterfly*.

Rabid raconte l'histoire d'une jeune femme qui, en raison des très graves blessures reçues lors d'un accident de moto, subit une intervention dans une clinique dont le directeur est spécialiste de la chirurgie esthétique. A la suite de l'intervention elle se transforme en vampire et s'attaque aux gens à l'aide d'une étrange excroissance d'aspect phallique qui s'est développée au niveau de l'aisselle. Les victimes, qui manifestent tous les traits de la rage, ont le temps de contaminer d'autres personnes avant de succomber, et la maladie se propage comme la peste.

Ce qui frappe dans le film, c'est que l'héroïne, Rose, est présentée systématiquement comme victime du début à la fin : victime d'un accident de la route qu'elle n'a pas provoqué ; victime de l'ambition d'un médecin qui a besoin d'un cobaye ; victime d'une maladie fatale ; victime, enfin, des forces de l'ordre qui l'abattent à la fin. Le film insiste sans relâche sur cette dimension sociale qui dépasse l'individu ; bien que Rose tue, nous sommes loin des vampires de la tradition. Dans la mesure où Rose est victime d'une expérience scientifique, elle ressemble davantage au monstre victime du sort (tel le Wolfman Larry Talbot) ou de la science (tel le monstre de Frankenstein). Pendant le film elle est à la dérive dans un monde qui a perdu ses repères humains et sociaux et qui persiste dans cette voie, malgré le danger qui devient de plus en plus manifeste.

Que la victime soit une femme n'est en rien dû au hasard, mais ce choix de la part de Cronenberg détermine tout ; il est appliqué avec rigueur dès le début. S'il est évident que la société va pouvoir tirer des bénéfices en matière de santé de la découverte (qui concerne les greffes de la peau), il est non moins évident que le chirurgien pense également aux bénéfices plus immédiats : argent et carrière. Or c'est une collaboratrice qui le met en garde, estimant

qu'il est prématuré de recourir à cette découverte, faute d'expériences concluantes. La suite donne raison à cette femme, mais on ne l'écoute pas : ni son statut ni son sexe ne lui accordent le droit de faire entendre sa voix lorsqu'il s'agit d'une question scientifique.

Deux séquences en particulier sont éloquentes en ce qui concerne la démarche de Cronenberg dans les domaines de la sexualité et de la représentation. L'une d'elles se déroule dans un cinéma pornographique, l'autre dans un énorme *shopping centre* ou *Mall*. Or l'actrice choisie pour incarner Rose est bien connue sur le continent nord-américain pour ses prestations dans des films pornographiques, ce qui veut dire qu'avant d'aller voir *Rabid*, bien des spectateurs (et spectatrices) ont une idée préconçue de l'actrice et du film. Lorsque Rose pénètre dans la salle pour y trouver du sang neuf, elle n'a pas besoin de draguer. Les spectateurs dans la salle se comportent comme les acteurs à l'écran : l'ayant désignée tout de suite comme objet de leur désir, ils font d'elle un objet tout court, manifestation en chair et en os des actrices hors de leur portée sauf au niveau du fantasme. Ils imposent donc à Rose le rôle dévolu à toute femme dans notre société, rôle passif de celle qui consent, qui se donne selon un rituel bien codé, aussi bien codé que les batifolages sur pellicule. Cette coïncidence entre écran et salle veut dire que l'image de la femme est toujours déjà un discours sur la femme. *Rabid* s'inscrit donc dans ce discours pour mieux le déconstruire.

La séquence dans le *Mall* reproduit celle dans la salle : réalité et spectacle convergent, chacun véhiculant les mêmes valeurs relevant du discours de l'Autre. Visiblement paumée et écœurée, Rose est abordée par un jeune gigolo qui la surveillait depuis un certain temps. Le regard se manifeste donc comme tentative d'agression ; le jeune homme a attendu que le scénario approprié soit écrit selon un fantasme socialement approuvé avant d'aborder sa victime. *Rabid* est tout à fait clair là-dessus : chacun peut être la victime de l'autre. Mais la différence est de taille : Rose n'a pas choisi d'être victime et elle n'a pas choisi non plus de faire d'autrui (hommes *et* femmes, ce qui est crucial pour la logique anti-phallogocentrique du film) ses victimes. Elle ne peut pas se contrôler, tandis que les hommes le peuvent. Et pourtant il serait plus précis de dire que les hommes ne choisissent pas non plus. Ils croient choisir, mais en fait ils méconnaissent leur véritable statut de sujets, effet inconscient d'un discours qui, selon la règle d'or de l'idéologie, circule et les interpelle, faisant d'eux aussi des sujets à la dérive.

A la fin du film, la loi martiale ayant été déclarée, Rose est abattue et son cadavre jeté dans une benne à ordures. Cette fin évoque celle de *Night of the Living Dead*. Dans ce film les zombies sont abattus, puis les cadavres sont entassés avant qu'on n'y mette le feu. Or le héros, lui aussi, est abattu. C'est un noir, sans qui tout le monde aurait péri aux mains des zombies. Des propos racistes tenus par un personnage du film ne laissent pas planer plus de doute sur la visée de Romero que la place dévolue à la femme dans *Rabid* sur la visée de Cronenberg. Les deux morts, celle du noir et celle de Rose, sont présentées comme un échec de la part de la société, mais un échec d'une ironie macabre. Car cette société qui veut que les noirs soient différents et donc inférieurs, que la sexualité féminine perturbe l'ordre établi, est obligée en fin de compte d'avouer que ces différences-là sont un simple mythe.

D'autres différences, en revanche, ne relèvent point du mythe ; plus clairement, les différences tolérées et encouragées sont imaginaires, celles qui sont refoulées sont du domaine du Symbolique et puisent dans le Réel. C'est la leçon de *Dead Ringers* et, d'une façon très particulière, de *M Butterfly*.

Dead Ringers est sans doute le film le plus achevé et le plus complexe de Cronenberg. Il traite de la vie et de la mort de frères jumeaux, Beverly et Elliot Mantle. Tous deux gynécologues, ayant comme patientes des femmes stériles cherchant à concevoir, Beverly est l'intellectuel qui invente des instruments chirurgicaux, Elliot l'homme pratique qui gère la clinique et sa propre carrière. Cynique et phallogocentrique, celui-ci séduit une de leurs patientes, Claire

Niveau, puis la “partage” avec Beverly — trop timide pour effectuer des démarches sexuelles — sans que la femme s’en doute.

Des séquences de cauchemar montrent que Beverly souffre d’un problème d’identité, mais il n’est pas dû au seul fait d’être jumeau. Les choses sont plus compliquées ; c’est plutôt son prénom qui fonctionne comme signifiant de sa névrose. Car il s’agit d’un prénom à consonance féminine, ce qui est rendu explicite dans le dialogue mais occulté par les sous-titres. Elliot est en train de prononcer une allocution lors d’un Congrès de chirurgiens lorsque Beverly y fait irruption. Il est soûl, de plus en plus angoissé par ce qu’il ressent comme une excessive dépendance vis-à-vis de son frère. Il accapare la parole pour faire croire à l’assemblée que c’est lui, Beverly, qui prononce l’allocution et Elliot qui est soûl. Ses paroles sont révélatrices : “She’s Bev and I’m Elliot”. On ne saurait être plus clair, mais les sous-titres proposent : “Lui, c’est Bev...”

Revenons à Claire Niveau qui consulte les frères (elle ignore qu’ils sont deux) en raison d’une malformation de l’utérus. Ils sont ravis : un cobaye pour leurs expériences. On reconnaîtra le lien patent entre les frères et le chirurgien de *Rabid*. Claire Niveau n’est qu’un corps et elle se comporte ainsi dans son attitude envers l’amour physique. C’est comme si elle croyait que le fait de faire l’amour avec une folle intensité pouvait résoudre son problème — le leurre biologique — et les jumeaux se comportent d’une façon semblable : l’acte sexuel est une question de corps unis, source de tous les plaisirs. Tout autre dimension est refoulée, mais c’est justement la dimension refoulée qui prime, qui fait retour et qui précipite la tragédie : drogue et déchéance, folie et mort des jumeaux.

Le lapsus révélateur de Beverly montre déjà que la frontière imperméable entre masculin et féminin est un mythe dont la société a besoin pour fonctionner selon la répartition patriarcale des tâches et des fonctions. Etant enfants, les jumeaux voulaient inventer une façon de faire l’amour qui se passerait de tout contact physique. Puisqu’ils n’ignoraient ni l’acte sexuel ni la différence sexuelle, il est patent que le corps féminin est source d’angoisse : sale et impur, il risque de contaminer les hommes. Là-dessus, aussi, *Dead Ringers* rejoint *Rabid*. Il n’est donc guère étonnant que, s’ils ont surmonté partiellement cette phobie qui relève du complexe de castration, leur métier la prolonge : la phobie a fait place à la maîtrise où l’homme contrôle le corps féminin, allant jusqu’au point où, grâce aux expériences de Beverly, les jumeaux aident des femmes à vaincre la stérilité, sans que les jumeaux, eux, soient passés par l’acte sexuel proprement dit.

La phobie a donc été mise entre parenthèses et peut faire retour à tout moment. Au fur et à mesure qu’il sombre dans la folie, Beverly se met à considérer les corps féminins ayant une malformation comme autant de “mutants”. En d’autres termes, l’extérieur est normal, l’intérieur ne l’est pas, ce qui constitue un danger mortel. Cette “théorie” n’est que le retour de la théorie infantile de l’acte sexuel sans pénétration, laquelle théorie n’est qu’un rempart contre la castration. Il est significatif que, lorsque les deux frères sombrent dans la folie, ils se mettent à consommer des glaces et des sodas.

Si Beverly sombre le premier, Elliot finit par l’accompagner, non pas parce que sa carrière pâtit de la folie de son frère, mais en raison de l’intersubjectivité. La désagrégation mentale de Beverly précède sa décision de se droguer : ceci n’a rien à voir avec cela. A un moment donné il se réveille brutalement, arraché au sommeil par un cauchemar. Son visage ravagé par l’angoisse ressemble à celui de Claire Niveau ravagé par l’extase sexuelle. Ici, d’une manière remarquable, l’énonciation prend en charge l’énoncé. Le cauchemar de Beverly, ce n’est pas uniquement ce dont il rêve ou, plutôt ce dont il rêve a une signification qui lui a échappé jusqu’à présent et qui, soudain, commence à se faire sentir.

En fait, ce cauchemar est double. D’une part il s’agit de la jouissance féminine dont l’homme est radicalement exclu. Cette exclusion ressemble à la coupure séparant l’enfant de sa mère, séparation que Beverly n’a jamais tolérée : il veut retourner au corps maternel, seul corps

féminin pur et rassurant. Encore une fois, le métier choisi n'est pas dû au hasard et implique, forcément, les deux frères.

D'autre part, cette jouissance est à prendre également dans le sens lacanien où le sujet donne libre cours à son désir, lequel désir ne reconnaît aucune entrave dans la recherche de la satisfaction immédiate. Cette jouissance est intolérable et obscène, car elle transgresse l'interdit de l'inceste. Elle est donc inaccessible à la symbolisation, mais ses effets se font ressentir chez le sujet jusqu'au point où elle est déterminante. Les frères ne peuvent ni y accéder ni y renoncer, ce qui impose l'incontournable retour aux sources : au corps maternel et donc à la mort. De ce point de vue le film met magistralement en scène le Réel lacanien.

Nous allons retrouver une pulsion semblable à l'œuvre dans *M Butterfly*. Un diplomate français exerçant en Chine tombe amoureux d'une femme qu'il a vue sur scène à l'Opéra. Ils se rencontrent loin des yeux de tout le monde pour faire l'amour. Puis la femme, enceinte, convainc le diplomate de devenir espion, seule solution pour que les autorités acceptent leur liaison. Rapatrié en raison d'une faute professionnelle, le diplomate vit très mal la séparation ; puis la femme le rejoint et l'informe qu'ils auront le droit de sortir l'enfant de la Chine si lui continue à espionner. Lorsque la police l'arrête il découvre, en même temps que les spectateurs, que la femme est un homme. Coupé définitivement d'elle/lui par son incarcération, il se met en scène, déguisé(e) en Madame Butterfly, devant les autres prisonniers et se tranche la gorge.

Dans une remarquable analyse de ce film et de *The Crying Game* de Neil Jordan, Slavoj Žižek dit à juste titre que, si l'on ignorait que le film de Cronenberg s'inspirait d'un fait divers, on ne le prendrait pas au sérieux¹. On nous demande de croire qu'un homme pourrait faire l'amour avec un autre homme tout en croyant qu'il s'agit d'une femme. Pour essayer de comprendre de quoi il s'agit, il faut insister, non pas sur l'histoire, mais sur la mise en scène.

Il est exact que, si l'on adopte deux logiques précises, le film est invraisemblable, voire impossible. Il s'agit de la logique biologique qui prétend qu'il est toujours possible de distinguer entre un homme et une femme ; et la logique "référentielle" qui part du principe qu'une image renvoie à un référent réel et stable qui existe indépendamment de cette image. Excepté le cas des truquages, une image montre ce qui est là ; et ce qui est là existe et ne peut pas ne pas figurer quelque part dans l'image. Qu'une image montre ce qui n'est pas là et ne montre pas ce qui est là n'est donc pas tolérable.

Cette logique évacue le désir et donc l'inconscient ; elle présuppose un sujet uniquement cartésien et jamais en situation clivée. La force du film de Cronenberg — et c'est ce qui rend *M Butterfly* beaucoup plus radical que *The Crying Game* — se trouve dans un constat d'une grande simplicité : un homme peut faire l'amour avec un autre homme en croyant qu'il s'agit d'une femme si son désir lui dicte de prendre cette croyance pour la vérité.

Qu'est-ce qui se passe donc ? Deux plans vont nous retenir. Le premier plan nous montre les amants en train de faire l'amour en arrière-plan ; la porte est entr'ouverte mais nous constatons qu'ils font l'amour *a tergo*. Le deuxième plan intervient lors du procès. La Chinoise est appelée à témoigner et entre dans le tribunal. "Elle" est habillé(e) en costume et est visiblement un homme. Coupe. Gros plan du diplomate : il ne manifeste aucun étonnement, aucun choc. Bref : il savait.

Y aurait-il une contradiction flagrante au niveau du scénario ? Il n'en est rien ; c'est le statut de ce savoir qui est en jeu. Puisqu'il n'est pas étonné lorsqu'elle lui a dit qu'elle était enceinte, il est évident que la croyance (c'est une femme) et le savoir (c'est un homme) ont toujours co-existé chez lui, ce qui implique, logiquement, que le savoir ait été refoulé au nom des lois de la logique du désir. En même temps force est de constater que la position adoptée lors des débats ne dénotait nullement l'amour *a tergo* entre un homme et une femme mais qu'elle

¹ Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality (London, Verso, 1994), pp. 102–109.

connotait la sodomie (qui, d'ailleurs, n'est pas réservée aux seuls homosexuels). L'image véhicule un supplément de sens, un "excès sémantique" qui est bien présent tout en étant absent : l'image n'est pas "lisible". En d'autres termes : la dimension du désir du diplomate est inscrite dans l'image tout en étant méconnue par les spectateurs parce que ce désir relève d'un refoulement originaire d'ordre socio-culturel.

Avant de m'expliquer sur cette question, je voudrais reprendre l'analyse de Slavoj Žižek. Il récuse résolument l'accusation d'invraisemblance et, en tant que lacanien, axe son argument sur la scène suivante :

The key scene of the film occurs after the trial, when the hero and his Chinese partner, now in an ordinary man's suit, find themselves alone in the closed compartment of a police car on their way to prison. The Chinese takes off his clothes and offers himself naked to the hero, desperately proclaiming his availability : "Here I am, your butterfly !" He proposes himself as what he is outside the hero's fantasy-frame of a mysterious Oriental woman. At this crucial moment, the hero retracts : he avoids his lover's eyes and rejects the offer. It is here that he gives up his desire and is thereby marked by an indelible guilt : he betrays the true love that aims at the real kernel of the object beneath the phantasmic layers (p. 106-7).

Cet argument, auquel je souscris, appelle quelques remarques à partir de la formule "fantasy-frame". Le plan où on les voit en train de faire l'amour (voir ci-dessus) en fait partie (le jeu de mots sur "frame" est très pertinent).

M Butterfly me rappelle un fantasme occidental d'ordre raciste qui tourne, justement, autour de l'anatomie. Il se présente ainsi : si les Asiatiques ont les yeux bridés, se peut-il que le sexe d'une Asiatique soit horizontal et non pas vertical ? On trouve cette soi-disant plaisanterie dans des films dont le racisme est patent. Je pense à une scène dans le film de Robert Aldrich *Hustle* (1975) où le héros et un barman draguent une jeune Asiatique présentée comme "disponible", c'est-à-dire : qui renvoie aux deux hommes l'image que l'Occident s'est forgée de l'Orient, image où l'on décèle ce que l'on désire, ce qui est à la fois en-deçà et au-delà de la vérité.

Or, grâce à Freud, nous savons que toute plaisanterie contient une part de vérité en ce qui concerne la croyance inconsciente de quiconque la raconte. Il est donc permis au moins de se demander si cette "plaisanterie" raciste se distingue, en ce qui concerne la structure psychique qui y donne sa forme verbale et narrative, du discours qui informe le plan que j'ai analysé. Pour ce qui est de *M Butterfly* la différence se trouve dans un *acting out* où le héros va jusqu'au bout de sa logique.

Cet *acting out* — le diplomate se travestit et se suicide — est bien résumé par Žižek :

[...] the hero stages a psychotic identification with his love object, with his *sinthome* (synthetic formation of the nonexistent woman, "Butterfly") — that is, he "regresses" from the object-choice to an immediate identification with the object ; the only way out of the insoluble deadlock of this identification is suicide *qua* the ultimate *passage à l'acte* (p.107).

La scène où le Chinois se déshabille est également insupportable pour le diplomate dans la mesure où elle rend visible "la Chose". A y regarder de trop près, le Chose n'est plus cet objet sublime (= la femme idéale) mais quelque chose d'obscène². Et cette dimension obscène pour le héros de *M Butterfly* se situe au niveau de la *Urverdrängung* freudienne, du refoulement originaire.

Dans leur *Vocabulaire de la Psychanalyse*³, Laplanche et Pontalis écrivent :

Le refoulement originaire est avant tout postulé à partir de ses effets : une représentation ne peut, selon Freud, être refoulé que si elle subit [...] une attraction de la part des contenus qui sont déjà inconscients (p. 397).

Ils citent Freud sur le cas Schreber :

² Voir d'autres ouvrages de Žižek, notamment *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 1991).

³ Paris, P.U.F., 1967.

“Nous sommes donc fondés à admettre un refoulement originaire, une première phase du refoulement qui consiste en ceci que le représentant psychique (représentant-représentation) de la pulsion se voit refuser la prise en charge dans le conscient”.

En termes lacaniens ce “représentant psychique” est un signifiant. Je me propose de l’interpréter, dans le contexte de *M Butterfly*, comme le phallus, dans la mesure où celui-ci est un leurre : il n’a jamais existé mais quand même. Ce qui veut dire que la régression jusqu’au stade de l’identification avec l’objet bien-aimé équivaut à une régression aux stades oral et anal, à savoir : au stade pré-œdipien où domine l’amour de la mère (où “mère” est à la fois sujet et objet de l’amour). Le diplomate se déguise en femme afin de devenir le phallus qui manque. Comme dans *Dead Ringers* le suicide est la seule porte de sortie.

Voilà ce qui contribue à une explication de ce plan notoire, à l’origine inconsciente du rejet du film par bien des spectateurs. Comme l’écrit Helen W. Robbins dans un texte publié avant la sortie de ce film :

Thus the male viewer’s pleasure in watching film derives from his repeatedly triumphing over the threatened loss of his own potency, vicariously fortifying his position of power via vision⁴.

Lorsque la perte s’avère réelle et la vision trompeuse, il est évident que rien ne va plus. Ce qui est littéralement funeste pour l’homme ou la femme chez Cronenberg laisse, chez tous les spectateurs, des traces.

⁴ “‘More Human That I Am Alone’. Womb envy in David Cronenberg’s *The Fly* and *Dead Ringers*”. *Screening the Male*, ed. by Steven Cohan and Ina Rae Hark (London, Routledge, 1993), pp. 134–147.