

Rencontre avec Serge Grünberg,
Auteur des *Entretiens avec David Cronenberg*
publié aux éditions Cahiers du Cinéma

Flu : Quel est votre premier contact avec l'œuvre de David Cronenberg ?

C'était à Londres en 1976. Sortait *Rage*. La Couverture de Time Out lui était consacré. C'était une sorte de Bande dessinée, inspirée du Pop Art, avec une bulle intéressante un peu dans le style situationniste, et ça m'a donné envie d'aller voir ça. Donc j'ai découvert Cronenberg comme ça, et ensuite je suis resté un fan, donc j'ai vu son deuxième film très vite. J'ai pris contact avec lui vers 90, quand j'ai su qu'il allait réaliser *Le Festin nu*. J'avais travaillé sur Burroughs avant, j'avais fait ma thèse de doctorat sur lui et ça me paraissait tellement juste qu'il réalise le Festin Nu, parce qu'il semblait tellement proche de Burroughs que j'ai pris contact avec lui et ça n'a pas cessé depuis. Nos relations n'ont fait que s'approfondir. Dans le temps j'ai dû faire une douzaine d'articles qui lui étaient consacrés. J'ai donc été sur le tournage du *Festin Nu*. Nos relations ont maintenant dépassé ce stade-là, mais ça n'empêche pas que je garde un regard critique sur son œuvre. La critique et l'empathie ne sont pas forcément contradictoires.

Flu : Vous ne l'avez donc pas rencontré avant le Festin Nu ?

Non. Je suivais sa carrière et puis il y avait d'autres gens aux Cahiers du Cinéma, en particulier Charles Tesson, qui avaient déjà écrit pas mal de choses sur lui. De toute façon, il a toujours suscité un intérêt aux Cahiers, mais un intérêt qui a toujours été un peu minoritaire. Daney s'y intéressait beaucoup. Je me souviens que le jour de son enterrement, Skorecki a dit qu'il était allé à Amsterdam, par une vague de froid extraordinaire, uniquement pour voir *Vidéodrome*. Mais il est vrai qu'aux Cahiers, Cronenberg a commencé à être pris au sérieux à partir de Faux Semblants, majoritairement.

Flu : Pourtant, il nous semblait que Charles Tesson avait classé *Scanners* dans la liste des meilleurs films de l'année, dès sa sortie...

Tout à fait... il a écrit sur Cronenberg avant... Et quand on regarde dans la liste des articles des Cahiers, je ne crois pas qu'il ait eu un seul article défavorable.

Aux Cahiers, on a commencé à s'intéresser au cinéma underground avec Shirley Clarke. Cronenberg a vraiment commencé comme cinéaste underground. Il avait déjà une petite réputation dans les milieux underground, mais ça, les Cahiers étaient passés à côté, et moi aussi d'ailleurs. Et dès qu'il est rentré dans le cinéma commercial, assez vite on s'y est intéressé. Ce qui est drôle, et ce qui définit assez bien Cronenberg, c'est que pendant tout le début de sa carrière, *Scanners* y compris, il était un peu cantonné aux fanzines, festivals spécialisés, ce qui l'a d'une certaine façon protégé. Tous les cinéastes américains importants d'aujourd'hui, et au delà de l'Amérique, puisque James Cameron est canadien, tous ont fait leurs premiers pas dans le cinéma de façon un peu protégée : faire des petits films avec de très petits budgets, des plans de production infernaux, des tournages pas possibles, pour être confronté non pas à la grande critique hollywoodienne, qui, de toute façon, n'a pas tellement de goût, mais justement à des micro-milieus de fans... Je crois que c'est souhaitable, certainement aujourd'hui plus que jamais.

Flu : Comment le situez-vous justement, par rapport à cette génération issue de l'école de Roger Corman ?

Il a été protégé par deux choses : tout d'abord par le genre, comme il le dit, et puis par le début d'un système de subventions d'état au Canada, qui lui a permis de faire ses trois premiers films, un système de crédits d'impôts. Tous les dentistes, les médecins commençaient à investir dans le cinéma, et les producteurs appelaient Cronenberg en lui disant : « Faut absolument qu'on termine le film avant la fin décembre » car après, on entrait dans une nouvelle année fiscale.

C'est peut-être ça qui fait qu'il n'a pas directement été tourner avec Corman, car il avait ce système de production qui lui laissait beaucoup de liberté, et ces producteurs, qui étaient des petits producteurs indépendants. Il y avait alors une absence de tradition du film de fiction au Canada anglophone, il était vraiment l'un des premiers, et ça lui a permis de se lancer sans passer par les grosses compagnies d'Hollywood ou de New York. Alors que Scorsese et tout ce monde qui a fait du cinéma « en contrebande », là c'est autre chose... C'est la civilité canadienne : pas même besoin de faire de contrebande, on fait ça simplement, en douce.

Flu : Vous faites souvent référence aux archives de la cinémathèque de l'Ontario, dans lesquelles vous avez trouvé toutes les ébauches, les premiers synopsis...

Pourriez-vous nous dire comment naît un film de Cronenberg, puisque apparemment, ça ne part pas du tout sur une histoire...

En effet. En plus, on a eu une chance incroyable parce que Cronenberg a déposé absolument toutes ses genèses d'archives, et on a été avec Claudine Paquot les premiers à les consulter – elles ne sont pas encore classées, elle ne sont pas encore tout à fait ouvertes au public, ni aux chercheurs, mais on a trouvé un fonds absolument incroyable. Et c'est vrai que la genèse d'un film de Cronenberg, c'est ... La plupart de ses films ont été écrits au début des années 70, par bribes, par intuitions, par idées. Tout ça est noté : de temps en temps, ce sont des synopsis, de temps en temps, des listes de personnages, de temps en temps, des romans, des débuts de nouvelles, ou simplement une suite d'idées, presque d'association libre, et on retrouve tout ça dans tous les films jusqu'à

aujourd'hui. Et c'est ça qui me fait penser, d'autant qu'il le dit assez volontiers, qu'il fait partie de cette génération, qui a certainement commencé avec Truffaut et Godard, - et peut-être encore plus que Truffaut et Godard qui étaient très cinéphiles, lui avait une cinéphilie tout à fait normale - d'individus qui avaient des ambitions littéraires et qui se sont dit, certainement à juste titre, qu'on était à une époque où on pouvait écrire en faisant des films, que le cinéma était un moyen d'expression tout à fait moderne, qui n'en était qu'à ses débuts, qui avait encore beaucoup de choses à révéler, et que ce n'était peut-être plus la peine de s'enfermer dans la forme traditionnelle du roman du 19ème siècle, mais j'ai pu constater que la plupart de ses idées ne sont pas des idées visuelles, de casting ou même des synopsis, mais vraiment des idées littéraires, comme quelqu'un qui écrirait comme ça des projets d'écriture en trois mois. Et c'est peut-être pour ça que dans la deuxième partie de sa carrière, il a fait beaucoup d'adaptations littéraires (*Le Festin Nu*, *Crash*, *M. Butterfly* qui est l'adaptation d'une pièce de théâtre) parce que c'est quelque chose qui est très proche de lui. Et ça ne l'empêche pas, et je crois que cela est dû à son audace naturelle, à son manque de timidité vis à vis des médias, ça ne l'empêche pas d'être aussi quelqu'un qui crée des images très fortes. Mais comme il le dit souvent, pour lui, un film n'est pas une suite d'images ou un film déjà écrit dont il aurait l'idée et qu'il réaliserait comme ça. Ça peut même partir d'idées qui ne sont pas des idées dramatiques, qui peuvent être des idées philosophiques, métaphysiques, et tout ça se mélange. Je suis sûr qu'il y a beaucoup de metteurs en scène qui procèdent comme ça, pour peu qu'ils soient vraiment des auteurs, et finalement, des auteurs, il n'y en a pas autant que ça.

Flu : A l'origine des ses films, il parle d'un concept autour duquel se cristallisent plusieurs matériaux qui viennent d'horizons tout à fait différents, comme des faits divers...

Oui oui. Par exemple, la genèse de *Faux Semblants*, que je n'ai pas décrite précisément... mais au tout début des années 70, il a l'idée d'un personnage, qu'on retrouve comme ça sous divers masques avec toujours le même nom : Roger Pagan. Il écrit ce qu'il appelle un roman – une grande nouvelle qui s'appelle *Roger Pagan, Gynécologue*, et là, c'est un adolescent qui essaye de rentrer en contact avec les femmes en se faisant passer pour gynéco. Lorsqu'il part en France en 70, il rencontre un sculpteur, à qui il a consacré un court métrage [Jim Ritchie, sculptor], et un jour je vois une note où il met : « Jim Ritchie = Roger Pagan ». Et quand il est avec Jim Ritchie, qui lui donne les rudiments de la sculpture, il fait des plans, je crois même qu'il sculpte les instruments à opérer les mutantes. Et tout ça se greffe, alors que c'est parti dans des directions très opposées. Après, il y avait plusieurs synopsis, plusieurs carnets de notes où il développe des tas de scénarios. Dans l'un d'eux, Roger Pagan est un serial killer qui est libéré et qui se marie avec une directrice de galerie... tout cela est très compliqué. Et puis en suite il lit, dans les journaux puis dans les livres qui sont consacrés à ce fait divers, l'histoire des frères Marcus et ça le marque beaucoup. Il va faire une fusion – c'est ce qui se passe chez la plupart des romanciers... lorsqu'on voit toutes les notes de la correspondance de Proust, on voit bien qu'il est parti d'un tas d'anecdotes, de choses qu'on lui a racontées, d'éléments autobiographiques, de livres qu'il a lus... et tout ça vient se greffer dans le récit de la *Recherche* et c'est même certainement le plus important. S'il y avait un synopsis de la Recherche, qu'est ce que ce serait ? Quelqu'un qui lit, qui regarde le monde autour de lui et puis voilà, il y a la guerre de 14. Et à la fin de la *Recherche*, tout le monde est devenu très vieux et ça part de son enfance. La grande différence, c'est qu'un film dure une heure et demie, deux heures, avec une histoire qui est relativement abordable ; mais le processus est le même. Et justement c'est intéressant quand on a ces archives à sa disposition de voir que les créateurs procèdent toujours de la même façon. Quant à Burroughs, n'en parlons pas, c'est quelqu'un qui allait chercher des éléments absolument partout et qui les recomposait presque dans le désordre parce qu'il avait déjà compris que donner un ordre à tout ça c'était tellement arbitraire que ce n'était pas forcément nécessaire, et ça a irrigué toute son œuvre jusqu'à la fin de sa vie, même si la plupart de ses derniers romans sont de nouveau d'un style assez narratif. Les peintres ont toujours procédé comme ça. Quand on a découvert les cahiers de Picasso... on retrouve dans tel tableau un élément de 1910, un de 1925.

Je trouve ça tout à fait passionnant d'autant que Cronenberg aurait pu éprouver un peu d'appréhension à donner tout ça, à rendre tout ça public, mais je crois que justement c'est aussi parce que il est tellement à contre courant de ce qui se fait à Hollywood... Là-bas, quand quelqu'un a une idée, on va chercher un scénariste, on va chercher une dizaine de scénaristes, puis finalement on trouve un metteur en scène après avoir trouvé les acteurs principaux... Tout ça s'organise autour d'une idée, qui a tendance à être un peu toujours la même, avec des déclinaisons... On le ressent quand on va voir les films, on voit bien très souvent comment ces films ont été créés. On voit que c'est des films ... avant on aurait pu dire des films de producteurs, en fait ce sont des films d'agents... ce qui est encore pire.

Flu : A propos d'images, vous parliez des peintres tout à l'heure, même si toutes les références de Cronenberg sont à chercher en dehors du cinéma, dans la littérature, il y a aussi toute une partie graphique qui se rapproche de la peinture... Est-ce qu'il y a une véritable inspiration picturale chez lui?

Je ne sais pas si c'est quelque chose de préparé, ce n'est jamais complètement inconscient... Mais quand on fait un film et qu'on cherche à condenser dans une scène quelque chose de fort, on ne peut pas ne pas être influencé par toute une tradition picturale. Un jour, il faudra que je fasse un petit essai illustré pour montrer l'importance de la peinture religieuse dans l'œuvre de Cronenberg. Mais il y a bien entendu Bacon, beaucoup de pans de l'art contemporain, même si c'est moins évident que chez Lynch, qui est plus carrément un plasticien, en tout cas au départ. Et puis il dit souvent qu'il travaille ses films un peu comme des sculptures. Quand je préparerai ça, j'essaierai de faire des entretiens un peu plus dirigés pour lui tirer les vers du nez. La plupart des références picturales sont souvent assez transparentes. On les voit carrément. Quand parfois j'essaye de lui rappeler, il l'admet. Peut-être qu'il répugne un peu à l'admettre parce qu'il ne voudrait pas qu'on pense qu'il s'est dit « tiens

je vais essayer de faire ce tableau » mais il y a des déclinaisons picturales qui sont tellement connues, comme la *Pietà* dans *Faux Semblants*...

Flu : En effet, il y a cette photo (p. 111), tirée de *Faux semblants*, qui rappelle l'étude d'après Velázquez du portrait d'Innocent X, par Bacon.

Bacon est quelque chose qu'il admet volontiers... Ce qui pourrait être intéressant, ce serait de mettre un micro-espion lorsqu'il prépare son travail avec Peter Suschitzky [son chef-opérateur depuis *Faux Semblants*] mais on pourrait dire la même chose de sa collaboration avec Howard Shore. Il disait il y a peu de temps à Paris que, quand il avait fait *La Mouche*, il avait dit à Howard Shore qu'il voulait quelque chose de très opératique. Sa collaboration avec les gens importants, sa décoratrice, le directeur de la photo et celui qui écrit les partitions musicales, c'est aussi une façon de faire rentrer subrepticement des choses... C'est finalement assez intéressant, parce qu'il y a une assez grande fainéantise en ce moment dans le cinéma. Par exemple on entend beaucoup de « source musique »... Ce sont les producteurs aussi qui veulent ça, qui ont des arrangements avec les maisons de disques... Ça donne un côté un peu nostalgique, de pas très bonne qualité... Et puis c'est très compliqué d'imaginer que la musique d'un film, qui est tellement importante, puisse simplement être une espèce de collage. Si Cronenberg n'utilise pas de musique extérieure, c'est parce qu'il sait très bien, pour avoir été musicien et surtout mélomane, que n'importe quel disque déjà connu est toujours associé à des sensations, à des souvenirs, et que ça donne forcément à la scène une connotation. Celui qui travaille le mieux dans ce sens là, parce que lui fait un véritable travail, c'est Lynch bien entendu. Le premier qui ait fait ça, c'est Kenneth Anger, par exemple dans *Scorpio Rising*, il se sert des paroles de chansons très populaires pour en retourner le sens, comme on récite la messe à l'envers dans les cérémonies sataniques. Alors tout à coup, un groupe de jeunes filles noires complètement bidon est en train de prononcer des choses... La bande image et la bande son arrivent à créer des choses tout à fait étonnantes, et Lynch travaille un peu comme ça... Dans *Blue Velvet*, c'est extraordinaire, l'utilisation de chansons comme *Love Letter* ou *the Sandman*... C'est fantastique, parce que je ne sais pas si Roy Orbison connaissait le conte d'Hoffmann, mais Lynch parvient à nous faire penser au Marchand de sable. C'est une décision de Lynch de faire cette espèce de medley, qui est bien dans la tradition de Kenneth Anger. Scorsese a fait ça aussi : dans *Casino*, c'est tout à fait magistral. Ça n'a pas tout à fait la pertinence que ça a chez Lynch mais ça fonctionne assez bien. Mais finalement, ne pas travailler avec un musicien pour avoir une partition originale, je trouve, la plupart du temps, que c'est tout de même un peu une démission... Mais il ne faut pas croire qu'une musique originale coûte plus cher que de reprendre des tubes : c'est plutôt le contraire...

Flu : Vous parlez de Lynch, mais Cronenberg a aussi beaucoup de points communs avec Resnais, ne serait-ce que cette nécessité, pour eux deux, de créer une musique originale pour leurs films. Leur cinéma est très différent, mais c'est un peu la même démarche, qui les mène tous deux vers un cinéma du cerveau, de la pensée... D'ailleurs, Resnais est quelqu'un qu'il cite beaucoup. Dernièrement, il disait que quelqu'un qui irait aujourd'hui voir un producteur avec le scénario de *L'Année Dernière à Marienbad* n'aurait aucune chance de le réaliser. Resnais s'est imposé plus de défis dans la diversité... jusqu'à faire des films qui ne lui ressemblent plus... Peut-être que Resnais a eu une influence en Amérique plus grande qu'on ne le croit. En tout cas le travail qu'il fait sur la musique ressemble beaucoup à ce que peut faire Lynch... et cela est un peu trop éloigné de l'idée du cinéma qu'a Cronenberg. Cronenberg est quelqu'un qui, non seulement veut nous faire rentrer dans son univers onirique mais veut nous y faire rentrer à ses conditions. C'est un désir de contrôle. Une fois qu'on y est entré, il nous laisse une liberté beaucoup plus grande que la plupart des auteurs actuels mais je crois que c'est un peu ce qui explique son statut, son espèce de popularité que j'ai vue cette semaine chez les jeunes cinéphiles. Il a un statut tout à fait particulier. C'est quelqu'un qui nous invite... C'est un peu ce qui se passe dans *M. Butterfly*, comme s'il considérait que la place du spectateur était celle de quelqu'un qui allait projeter son film sur son film à lui. Et c'est très souvent ce qui se passe. Moi qui donne des cours sur Cronenberg depuis pas mal de temps, je le vois bien quand les gens écrivent des choses là-dessus. Tout le monde a son Cronenberg. Un des problèmes fondamentaux dans le cinéma est la place que le metteur en scène laisse au spectateur, et c'est quelque chose de difficile à contrôler, parce que même Hitchcock, maniaque de contrôle, finalement laisse aussi une grande liberté au spectateur. Cronenberg donne quand même des solutions assez novatrices. Il fait des films très très ouverts. La preuve en est que, pendant longtemps, j'ai essayé d'étudier presque minutieusement toutes les différentes interprétations évidentes de tous ses films, et il y en a toujours en grand nombre. Dans *Faux Semblants*, on peut imaginer qu'il y a deux frères, qu'il n'y en a qu'un, à la limite même, pourquoi pas, qu'ils sont un fantasme ou un rêve de femme, et tout ça est possible. Dès le départ Max Renn [*Vidéodrome*] a un statut très fluctuant, au point que l'on peut même se demander s'il existe bien, et en tout cas rien ne nous le dit jamais... C'est quand même ça un scénario bien écrit. Rien ne nous dit quel est le statut diégétique des images. Est-ce qu'on est déjà dans une hallucination, ou dans la réalité ? Et à chaque jointure du film, on a toujours ces doutes. Mais quand on le voit, on a justement une espèce de liberté de projection qui fait que l'on peut se construire des univers qui communiquent tous entre eux, ce qui laisse une densité et une liberté qui sont quand même appréciables.

Flu : Vous écrivez dans le livre que le cinéma, pour Cronenberg, fut un moyen de faire de la littérature autrement. Il y a un terme qui revient constamment, celui de métaphore. Est-ce qu'il a une idée bien précise de ce concept ?

L'explication qu'il donne le plus souvent, ce sont les premiers essais de métaphore de l'avant-garde russe et d'Eisenstein. La métaphore stricte a été une voie de garage qui a souvent donné des résultats pitoyables. Je crois que Fritz Lang dans un entretien dit exactement la même chose : dans un de ses films, montrer des femmes en

train de parler entre elles puis au plan d'après des oies... C'est un vrai défi de metteur en scène de trouver l'équivalent cinématographique de la métaphore, dans la mesure où l'on considère que c'est l'essence même du récit, son articulation nécessaire. C'est la nature même de la littérature que d'être métaphorique. Dans tous ses films, il y a à chaque fois des effets différents pour créer des métaphores cinématographiques. Mais il laisse quand même une grande liberté ou d'interprétation, ou d'adhésion. Ce qu'il conçoit comme une métaphore, on peut très bien le prendre au premier degré, ou on peut même en tant que spectateur détourner cette métaphore. A première vue, dans tous ses films, il y a des séquences où l'on voit des images extrêmement fortes dont on pourrait se dire qu'elles sont incontournables. Et j'ai remarqué que ça ne fonctionne pas du tout comme ça. Ce sont des images tellement ambiguës, et qui peuvent donner lieu à tellement d'interprétations, ou même d'associations, qu'elles continuent à nous laisser une grande liberté de déplacement dans le film. Ce qu'il y a peut-être de plus rigoureux chez Cronenberg, c'est vraiment son art du montage. L'espèce de calme ou même de sérénité avec laquelle il envisage tous les problèmes de rythme... Si on devait le comparer à Lynch, ou à Scorsese, on verrait que les deux se sont davantage laissés emporter par une espèce de modernité du rythme, la rapidité, alors que lui pas du tout. Pourtant le moins qu'on puisse dire est qu'on n'a jamais l'impression de faire du sur place. L'une des choses qui m'a toujours passionnée chez lui, c'est la densité de son cinéma. C'est un cinéma qui explose presque de signification. Il n'y a pas de scène d'exposition, d'explication, il y a presque une ou deux idées par plan, et tout ça est fait, peut-être pour contrecarrer ce trop plein, avec un rythme qui nous laisse absorber tout ça.

Flu : C'est ce qu'il dit à propos de Vidéodrome : la première version qu'il avait présenté faisait 70 minutes. Il avait tellement coupé pour garder l'essentiel que ça devenait incompréhensible...

Ca fait partie un peu des mystères ... Chris Rodley [auteur du livre d'entretien : *Cronenberg on Cronenberg*] était un peu sur le tournage au Canada et il a vu ce qui s'est passé sur *Vidéodrome* ... Cronenberg était totalement opposé à ce qu'on fait maintenant, le director's cut : les choses qui ont été supprimées ont été supprimées, même les traces des choses qui ont été supprimées, depuis au moins 20 ans. Alors que ce serait intéressant... Lorsque j'ai traduit le dernier scénario de Lynch, j'ai vu que Lynch tournait les scènes qui avaient été écrites et très souvent il les supprimait ensuite. Quand on lit le livre de Bill Krohn, *Hitchcock au travail*, il est souvent très très intéressant de voir ce qui a été coupé. Chez Lynch, on a des pistes très sérieuses, et chez Hitchcock, n'en parlons pas... On dirait que Cronenberg cherche à détruire ce genre de traces...

Flu : Est-ce vous qui avez eu l'idée de faire cette série d'entretiens ou est-ce lui qui l'a sollicitée ?

Non, jamais Cronenberg n'aurait ce genre d'idées, il est bien trop modeste. Non, avec Claudine, on s'était dit qu'il était temps de faire quelque chose. Et puis, comme la tentative avait déjà été faite avec Lynch et qu'elle a été très bien reçue [*David Lynch, entretiens avec Chris Rodley*], on s'est dit qu'on pouvait continuer ce genre de choses. La forme de l'entretien est idéale pour ça : il n'y a pas trop de redondances, et le jeu entre l'image et le texte est bien équilibré. Un livre d'analyse sur tous les films de Cronenberg risquait d'être un peu trop directif... Tandis que là, chacun peut trouver sa propre nourriture. Il a accueilli ça tout à fait bien. J'avais fait le film avec Labarthe... [pour la série Cinéma de notre temps : *David Cronenberg, I have to make the word be flesh*] L'idéal ce serait de faire ça en dix ou vingt heures, peut-être même plus, mais c'est pratiquement devenu impossible. Déjà, dans la version française de ce film, on en a eu pour huit cent mille francs d'extraits ! Ca met en danger toute cette activité éditoriale et cinématographique, de réflexion et d'histoire du cinéma.

Flu : Comment pensez-vous qu'il perçoit ce genre d'entretiens ? C'est pour lui une façon d'entrer en rapport avec son public ?

Je crois qu'il a compris, en un quart de siècle de carrière, qu'il n'y a pas de public idéal. Et même qu'il n'y a pas de public. Le public est très divers et finalement, c'est à l'auteur de se créer son public, y compris même de l'informer et de lui donner des nourritures, non seulement pour comprendre, mais aussi peut-être pour entretenir le culte. Il en est très conscient et c'est pour ça que c'est une démarche à laquelle il se soumet. Il aimerait bien amener son public à le suivre dans des expériences un peu plus radicales. Dans *Crash*, il avait très clairement la volonté d'amener son public vers des choses beaucoup plus avant-gardistes. A ce niveau là, ça a été un demi échec. Les réactions négatives de la presse ont été très souvent, - et je dis ça très objectivement car je comprends tout à fait qu'on puisse ne pas aimer tel ou tel film de Cronenberg-, ces réactions ont été très souvent des clichés. C'était en gros ce dont Sollers parlait, quand il remarquait que les gens disaient que Sade était ennuyeux : il faut toujours essayer de voir ce qu'il y a derrière. Avec *Crash*, les gens trouvaient ça ennuyeux... Son public traditionnel, qui jusque là l'avait suivi, avec *Crash*, a un peu freiné des quatre fers, et je crois que ce genre d'entretien répond pour lui à ce désir-là : essayer de montrer au public en général que la conception hollywoodienne actuelle du cinéma est loin d'être la seule.

Le grand cinéma américain est actuellement en retard sur son public. Même le grand public américain a changé. Il y a un public intellectuel de cinéma en Amérique, qui a une fonction un peu d'entraînement des autres, qui doit rester complètement sur sa faim. On leur donne *The Cell* et *Charlie's Angels*... Il n'y a plus d'idées de production, ce sont des idées d'agents. Même de temps en temps la télé américaine a un peu d'avance sur le cinéma...

La plupart des cinéastes intéressants en ce moment ne sont pas produits aux Etats-Unis. Que Lynch ne fasse pas un seul film américain, c'est quelque chose d'assez triste. Quant à Cronenberg, il va faire un film américain [*Basic Instinct 2*]. Je ne doute pas qu'il va essayer de faire passer autant d'idées personnelles que possible, son style et sa sensibilité... mais c'est vrai qu'il faut nourrir cet énorme corps, cette masse d'argent incroyable...

Flu : Pour ce projet américain, à l'inverse de tous ses autres films, Cronenberg s'est imposé une héroïne féminine (Sharon Stone). Cela devrait changer beaucoup de données...

Là je ne suis pas tout à fait d'accord : *eXistenZ* a été bâti autour de Jennifer Jason Leigh, à grand prix d'ailleurs. Mais j'ai un ami qui a une théorie : il disait que Cronenberg s'était toujours intéressé à des acteurs ou à des actrices qui étaient à un moment de crise dans leur carrière. Ou à des acteurs qui sont en soi des problèmes pour lui. Il ne s'est jamais intéressé aux acteurs triomphants. Dans *the Brood* [*Chromosome 3*], il prend une actrice et un acteur anglais qui sont à un point assez critique de leur carrière. Il les modifie totalement d'ailleurs. Elle, il lui donne un rôle ... il n'arrête pas de répéter depuis qu'il n'a jamais compris pourquoi elle l'avait accepté. Et lui, qui joue toujours des rôles de loup-garou, de méchant, se retrouve à contre emploi. Le seul acteur qui était au contraire en période ascendante et qu'il a énormément apprécié, c'était Christopher Walken. Il m'a redit très récemment que Christopher Walken, c'est quand il veut. Mais Christopher Walken a un drôle de problème : il croit être un acteur comique, un acteur de comédie musicale. Le succès du film [*The Dead Zone*] lui a fait très peur parce qu'il a pensé qu'on continuerait à lui donner des rôles de barjo. Ça n'a pas beaucoup changé l'état des choses...

Peut-être qu'il est à l'aise avec les acteurs quand ils ne sont pas en position de force. Or, en ce moment, pour Sharon Stone, qui va mettre pas mal d'argent dans le film, c'est aussi un quitte ou double. Elle arrive à un âge ou dans le cinéma américain, on a du mal à trouver des rôles. Honnêtement, je ne sais pas s'il répondrait à ce genre de question... ce serait dangereux pour lui.

Flu : Lorsqu'on lui demande quels films il a aimés, il évite la question. Ses références sont plus littéraires que cinématographiques.

Cela fait partie de sa stratégie. Il ne veut pas qu'on le relie à des metteurs en scène qui l'auraient influencé, mais il reconnaît en privé qu'il y a des metteurs en scène qui l'ont influencé par leurs écrits : Bergman, par exemple. Il a subi des influences qui ne sont pas celles qu'on croit. Je crois qu'au début de sa carrière, il a été influencé par des tout petits auteurs de série B. Mais il a plus été influencé par des films que par des auteurs. Récemment, on discutait de certaines adaptations, et je disais que j'avais été très déçu par l'adaptation du *Dragon Rouge* de Michael Mann, et lui disait qu'il avait beaucoup aimé et qu'il aimait beaucoup Michael Mann. De même qu'il aime beaucoup Paul Schrader. Je suis sûr que publiquement, il ne voudrait pas le dire. Les seuls metteurs en scène qu'il cite sont des metteurs en scène canadiens, qui ne tournent pas autour de lui forcément, mais c'est un peu un réflexe, une fierté nationale.

Pour certains, c'est évident : Gus Van Sant, par exemple, même si leur cinéma est très différent, ils ont beaucoup de choses en commun. Avec Lynch en revanche, peut-être à cause d'une certaine proximité, il y a quelque chose qui ne fonctionne pas.

Flu : Son apparition dans un film comme *Résurrection* était assez surprenante ...

Je crois que c'est quelque chose qu'il a fait pour faire plaisir, et apparemment il n'y a qu'en France que son nom est apparu aussi gros sur l'affiche. Là il va jouer dans le film d'un de ses anciens techniciens, *Jason X*, la dernière mouture de Vendredi 13, dans lequel il a un rôle assez important. Mais c'est parce que c'est quelqu'un avec qui il a travaillé des années. Ou alors, lorsqu'il a joué dans un film de John Landis [dans *Into the night* et dans *The Stupids*], c'est parce que ça fait très longtemps qu'il est ami avec lui.

Pour Clive Barker [*Nightbreed*], il était en train d'écrire *Le Festin Nu* : il disait qu'un acteur de cinéma passe son temps dans sa roulotte et il a écrit quasiment l'intégralité du scénario ! A part ça il admire beaucoup Clive Barker, de même qu'il admire beaucoup Wagner, celui qui a écrit le scénario de *Wild Palms*. Si un jour on les voit travailler ensemble, ça ne m'étonnera pas. Souvent les gens pour qui il a de l'admiration, ce sont de grands professionnels. Il voit beaucoup de films, ce n'est pas quelqu'un qui vit dans sa tour d'ivoire.

Flu : Est-ce que vous voyez des cinéastes dont les films soient inspirés directement de l'œuvre de Cronenberg ?

C'est très difficile. Il y a eu des réalisateurs qui ont pratiquement fait des citations... Alex Proyas par exemple considérait *Dark City* comme un hommage à Cronenberg, même si ce n'est pas évident.

Sur le tournage du *Festin Nu*, je me souviens qu'il avait beaucoup parlé de Jean Cocteau cinéaste. En s'insurgeant un peu, en disant que Cocteau avait toujours eu un statut de poète, alors qu'on disait de lui qu'il faisait du cinéma gore. Et sur le tournage, en particulier la dernière scène, tout à coup je me suis dit qu'on se croyait vraiment dans un film de Jean Cocteau, dans *Orphée* précisément. C'est une influence souterraine mais très visible. C'est le même scénario. C'est un scénario que beaucoup de gens ont utilisé : Hitchcock dans *Vertigo*, Lynch dans *Lost Highway*, de Palma dans *Body Double*... la femme qui meurt, dont on retrouve le double, qu'on va chercher en enfer... C'est un mythe qui est très prégnant en Occident. Je suis certain que le sens du fantastique cinématographique qu'avait Jean Cocteau est quelque chose qui l'a pas mal marqué, comme beaucoup de gens en Amérique d'ailleurs. Le Sang d'un poète a tenu vingt-huit ans sans interruption dans un cinéma à New York. Jean Cocteau a eu aussi énormément d'influence sur Kenneth Anger, et toute une génération à la fois de plasticiens, de photographes et de réalisateurs. En tout cas, là-bas, ça a toujours été considéré comme du cinéma underground.

Propos recueillis par Sébastien Raulin et Nicolas Martin