



Vidéodrome

de David Cronenberg

Fiche technique

Canada - 1982 - 1h28

Couleur

Réalisation et scénario :

David Cronenberg

Décors :

Delphine White

Montage :

Ronald D. Sanders

Musique :

Howard Shore

Interprètes :

James Woods

(Max Renn)

Deborah Harry

(Nicki Brand)

Sonja Smits

(Bianca O'Blivion)

Peter Dvorsky

(Harlan)

Lee Carlson

(Barry Convex)

Jack Creley

(Brian O'Blivion)



James Woods (Max Renn)

Résumé

Directeur de Civic Station, chaîne de télévision par câble spécialisée dans le porno hard core, Max Renn capte un jour un mystérieux programme intitulé *Vidéodrome* où des meurtres et des tortures ont réellement lieu sur l'écran. Il entretient parallèlement avec Nicki Brand, une présentatrice, d'étranges rapports sado-maso et va être entraîné dans un univers terrifiant où cauchemars et hallucinations se mêlent à la réalité. Après avoir été soumis à la dictature hypnotique de *Vidéodrome* et avoir été transformé par Barry Convex, le directeur du programme, en un véritable magnétoscope humain, Max deviendra une redoutable machine à tuer qui se retournera finalement contre son créateur pour finalement se suicider, ultime étape avant l'avènement de la nouvelle chair...

Critique

L'action commence par le désir de trouver «something tough» (quelque chose de vraiment dur). Celui qui exprime le désir s'appelle Max Renn ; il dirige, avec deux associés, une toute petite chaîne de télévision. C'est le héros de **Vidéodrome**. Il semble vouloir satisfaire une ambition de commerçant. Mais il formule aussi le vœu, conscient ou inconscient, de tant de producteurs, de cinéastes et de spectateurs : trouver, dans le domaine de la violence, source d'attrait majeur, du jamais vu. En tant que héros, Renn correspond à un type : il s'avance trop loin dans l'inconnu, donc est victime de forces mauvaises. Mais en même temps, Renn se méfie de ces forces, ce qui n'empêchera pas son destin. Ne trouve-t-on pas là l'une des explications de l'échec qu'a connu le film aux Etats-Unis ?

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

Comme **Shining**, **Vidéodrome** convie le spectateur à s'identifier à un personnage qui est à la fois le héros et la victime. De plus, ainsi que Torrance, dont la folie empêche que l'on s'attache à lui, Renn empêche que la conscience du spectateur croie à l'illusion de la représentation : lucide, Renn - grâce au jeu de James Woods, maîtrisé dans l'abandon même - sait que ce qu'il voit peut être une illusion, et il ne le laisse pas oublier au spectateur. Autre cause de l'échec : l'image n'est pas la réalité. Le film ne cesse de le répéter. C'est tout son propos. Renn semble d'abord l'homme le plus apte à se défendre contre l'illusion. La vidéo lui sert pour gagner sa vie comme pour assurer son réveil. Peu à peu il ouvre à l'image son corps et son esprit. «Programmé» par une cassette, il sera «déprogrammé» par une arme surgie d'un récepteur. L'explication vaguement fondée sur certaines expériences (on songe au traitement Ludovico de **A Clockwork Orange/Orange mécanique**), n'explique guère : une invention permet d'induire dans le cerveau des hallucinations «programmables» ; elle intéresse moins que ses effets, plus riches de sens.

La contamination se fait par l'intermédiaire des relations sexuelles. Devant les scènes de torture captées prétendument par piratage, Renn adopte une attitude professionnelle. Au cours d'un débat sur la violence, il avance des arguments classiques pour en défendre la représentation. Avec Nicki, il découvre le sado-masochisme, et connaît une première hallucination, qui le transporte dans la scène de torture. Quand Nicki n'existe plus que par les images, le rapport sado-masochiste se prolonge : subit-elle la torture ? est-elle vraiment morte ? Ses apparitions ne la rendent pas moins attirante, moins disponible «Come to Nicki ! Come to me !» (Viens ! viens à moi !) répète-t-elle.

Dès lors Renn ne peut plus séparer la violence du sexe, et la violence et le

sexe de la vidéo. Il devient bourreau dans la scène de torture toujours recommencée et flagelle un récepteur, qui est aussi Nicki. La représentation prend un caractère symbolique : Renn s'enfonce dans la bouche gonflée hors du petit écran ; de ce même petit écran sort un pistolet qui, soudé à sa chair, acquiert des allures de phallus. Par la télé, le corps de Renn absorbe un pistolet, puis une cassette, puis régurgite l'arme. Lorsque Harlan plonge la main dans le magnétoscope vivant qu'est devenu Renn, il ressort un bras prolongé par une grenade. Au contraire, les séquences pornographiques, tournées en couleurs pastel, ont une grâce rassurante. Renn d'ailleurs les écarte pour cette raison : «too soft» (trop douces).

Sitôt contaminé, Renn est assailli par des images, qui sont peut-être la réalité. L'individu peut se réduire à des images comme nous l'avons vu à propos de Nicki. L'inventeur du procédé hallucinatoire en est un exemple plus étonnant. Brian O'Blivion - un pseudonyme transparent : M. Oubli - conçu à partir de McLuhan (et aussi de Warhol, dit Cronenberg) fut la victime de son invention. Il ne reste de lui que plusieurs centaines de cassettes soigneusement rangées sur des étagères dans une pièce blanche, fermée par des vitraux, comme une chapelle funéraire. Sa puissance n'est pas plus diminuée que le pouvoir d'attraction de Nicki.

Il n'y a plus d'homme, il n'y a que l'image. Mais, au cinéma, l'image est la réalité. Cronenberg reprend des motifs de scène d'horreur qu'il a exploités dans ses tout premiers films. D'être, non plus le moteur d'une intrigue, mais la matière même du film multiplie leur puissance. Dès **The parasite murders/Frisson** (1974), il a montré le corps humain habité par un corps étranger. **Rabid/Rage** (1976) insiste sur la pénétration. C'est le sujet d'une scène en passe de devenir classique, avec l'aide des truquages de Rick Baker. Il ajoute à ce motif la vie des objets, une vie non pas menaçante

comme en ont des meubles ou des ustensiles dans **L'exorciste**, mais au contraire sensuelle : une cassette ondule, un récepteur se gonfle, s'arrondit, se veine comme un corps en émoi. Et, rapprochant les deux motifs, il supprime les différences de nature entre le corps et l'objet. Une cassette prend place sans gêne dans un abdomen, ou un pistolet. Ce dernier ressort, gluant, pour se greffer sur le poignet. La progression dramatique rend l'un de moins en moins séparable de l'autre. Inversement, l'objet possède une vie organique : un écran de télévision se tend, se déforme comme du latex ; mieux : un récepteur a, au sens propre, des tripes.

Certains détails horribles semblent illustrer ainsi des jeux de mots. Cronenberg le reconnaît : «So, his hand gun - for example - and that's a pun of course - his hand gun is a gun hand». Renn plonge dans l'écran, s'immerge dans l'image. L'un des comploteurs, opticien, se nomme Convex. Etc. Il ne s'agit pas là simplement d'astuces. Les métaphores clichées du langage courant, pour peu que l'on s'y arrête, afin de les illustrer par exemple, entretiennent aussi la confusion entre l'image et la réalité.

Il est deux autres aspects de Cronenberg qui renforcent le propos. Le scénario se concentre sur Renn, sur sa conscience, au détriment des autres personnages et de l'équilibre du scénario (le complot destiné à écurer les esprits par des hallucinations destructrices n'est guère traité). Peu d'échappées sur le monde extérieur, peu d'espace autour des personnages. Le grand écran est étroit comme le petit. Le réalisme du détail, très net dans la première séquence, très sensible dans le choix des seconds rôles, mieux utilisés à cause de l'importance du budget, enserre le héros dans un univers quotidien où l'illusion est encore plus surprenante et, dans sa réalité, plus admissible.

La nature du film devient son sujet. Il se termine de manière doublement logique : le héros est contraint d'obéir,

et c'est en obéissant qu'il triomphe du mal qui est en lui ; il accède à l'appel de la violence, qui est désir du néant. Plus de héros, plus d'image : l'écran se fait noir, sans mot fin, la projection cesse. Tout du long, **Vidéodrome** entretient un rapport étroit entre l'illusion cinématographique et l'action. Cette cohésion est plus importante que celle, défectueuse, de l'intrigue. O'Blivion a raison : nous avons tant besoin d'images que nous les préférons à la réalité. Ce besoin est incarné, avec humour, dans la mission qu'il a fondée. Calquée, architecture et principes, sur l'Armée du Salut, elle offre aux «pauvres» leur ration de télé. Et, dans la rue, le mendiant a troqué son orgue de barbarie pour un récepteur. Lorsque Renn fait pénétrer en lui le pistolet, la caméra est placée légèrement au-dessus de l'écran qu'il regarde. Le spectateur est donc à ce moment comme Renn devant la scène de torture. Le cinéma «fantastique» contemporain, comme Renn, recherche toujours plus de réalisme (**Vidéodrome** atteint une perfection en ce domaine) dans la représentation. Et toute une part du cinéma en général avec lui, et de la télévision. Curieusement, **The dead zone**, réalisé après **Vidéodrome**, repose sur une composante commune : des images envahissent malgré lui l'esprit du héros. L'un et l'autre films tendent à poser la même question : nous nous repaissons des horreurs de la pénétration physique du corps, par image interposée, comment admettons-nous l'horreur de la pénétration de nos esprits, qui se fait directement ?

Alain Garsault
Positif n°281/282 - Juillet/Août 1984

Max Renn est directeur de programmes sur une chaîne privée de la télévision de Toronto, spécialisée dans les films pornos. Grâce à un ami technicien, il pirate en provenance de Pittsburgh le programme *Vidéodrome* qui diffuse des «snuff-movies» (tortures et sévices sexuels non simulés pouvant aller jusqu'au meurtre). Nicki Brand (Debbie Harry, excellente), l'amie que Max Renn a rencontrée lors d'un débat télévisé en duplex avec le professeur O'Blivion (Oubli), fascinée par «Vidéodrome», se rend sur le champ à Pittsburgh. Lorsque Max Renn l'aperçoit sur l'écran de son téléviseur, elle est en train d'étrangler le professeur O'Blivion. Sur les lieux du crime, à l'intérieur de la mission Cathode ray (le Secours Cathodique : une vidéo-soupe populaire pour les clochards du quartier) tenue par la fille du professeur, Max découvre un décor vide. Le professeur est mort depuis longtemps et il n'existe plus qu'en tant qu'image, simple vidéo-cassette parmi tant d'autres.

Jusqu'où peut-on aller trop loin dans l'horreur avec une image de cinéma ? C'est à ce voyage que nous invite **Vidéodrome**.

Le mouvement dans lequel nous entraîne ce film est celui de l'ordinaire d'un spectateur de télévision devant sa boîte à images. L'aventure de ce corps qui devient sa propre image, quitte au passage à y laisser sa peau - ou plus exactement, sa chair - n'est pas filmée sur le mode du merveilleux. La traversée du miroir (l'écran de télévision) n'est pas le fruit d'une opération magique dans le droit fil d'un récit carrollien - **Vidéodrome** n'est pas une nouvelle mouture de «Alice au pays des horreurs». Si tout le ressort du mécanisme repose dans un premier temps sur la perception et l'hallucination, Cronenberg lui donne un tour bien singulier (l'hallucination devient un phénomène localisable, une tumeur cérébrale, un «troisième œil» qui n'est pas sans rappeler «l'œil pinéal» de **Scanners**) jusqu'à renverser complètement les propositions. L'avertissement

ne serait plus : «il ne faut pas prendre ses désirs pour des réalités» mais le contraire : il ne faut pas prendre ses réalités pour des hallucinations. Dans le cheminement qui conduit Max Renn à s'abolir définitivement dans sa propre image vidéo, Cronenberg filme les prémisses : la transformation à vue, physique, d'un téléspectateur dans tous ses états.

Grégoire dans **La métamorphose** de Kafka devenait un insecte. Max dans **Vidéodrome** devient un magnétoscope. Dans les deux cas, malgré la différence d'objets, c'est la même idée qui soutient le mouvement : la transformation est le fruit d'une confrontation au décor, secrété par son *ordinaire*. Trouver un insecte dans une chambre est tout aussi banal qu'un téléviseur et un magnétoscope dans un appartement. A force de se servir de son magnétoscope, de manipuler des cassettes et de regarder «Vidéodrome», Max devient un magnétoscope ambulante. Programmé par les images de «Vidéodrome», sous hypnose, il exécute les plans (au double sens de projets, crimes à exécuter et de plans, images de cinéma) que la cassette vidéo déroule en son ventre. Tandis que la vidéo se fait chair (le devenir magnétoscope du corps humain, programmé comme une machine, habitué à enregistrer et à déglutir des images), le corps humain, via le contact de l'image vidéo, se fait verbe. Signe des temps.

Vidéodrome a non seulement le mérite de nous entraîner dans les dédales d'un système délirant à la logique infaillible mais il possède cette qualité supplémentaire, proche et humaine, qui est celle du conteur. Comment l'ordinaire télévisuel peut-il devenir étrangement inquiétant ? Il suffit à Cronenberg, à partir d'un décor et d'annotations réalistes, d'une scène et de quelques plans pour nous entraîner dans un autre monde : le bateau rouillé dans lequel va échouer Max, les paravents-labyrinthes de la mission Cathode ray, la boutique neuve de l'oculiste (avec son casque à halluci-

nations) transformée en vieux magasin, sans oublier ce personnage de Brian Convex, directeur de Spectacular Optical, «l'homme aux lunettes» de la fiction de **Vidéodrome** qui n'est pas sans évoquer «l'homme au sable» du conte d'Hoffmann.

S'il fallait à tout prix chercher une parenté au récit de **Vidéodrome**, c'est du côté de Maupassant (*Le Horla*) qu'on la trouverait. La fiction de **Vidéodrome** n'est pas le fruit d'une «imagination imaginaire», gaspillant son énergie au film d'un délire débridé. Si on peut parler de fantastique moderne à propos de **Vidéodrome**, c'est parce que Cronenberg ne croit plus aux codes, à la rhétorique du fantastique gothique, mais aux corps et à leurs expériences. C'est ce qu'il filme dans **Vidéodrome** : l'expérience d'un personnage au sein d'un récit (comment soutenir, concrètement et physiquement, l'épreuve d'un délire) et l'expérience d'un acteur au gré d'un tournage (James Woods métamorphosé scène après scène, absolument remarquable). Le film se regarde comme on lirait un compte rendu (observation sèche et rigoureuse de faits au quotidien), un carnet intime. **Vidéodrome**, c'est un peu le «journal de bord d'un magnétoscopeur fou», l'histoire d'un homme qui, de par son métier (visionner des bandes vidéos), est le plus exposé à ce type de phénomène. Et le délire, sa propension à alimenter et à soutenir une machine fictionnelle fantastique, relève dans **Vidéodrome** de la pure entomologie.

Vidéodrome réussit le pari d'être doublement un film trivial et moderne. Trivial de par son appartenance à la série B, au genre - horrifique qui plus est. Moderne parce que **Vidéodrome** est un film qui pose par le bas des questions au cinéma, à sa modernité. Le corps et sa représentation au cinéma (l'image et les métamorphoses du corps), l'obscénité du gros plan, l'hallucination vraie et l'impression de réalité, autant d'éléments qui, dans **Vidéodrome**, pris

de plein fouet par le récit, n'ont pas le temps de se déposer ni de se faire valoir en tant que thèmes - ou pire, discours au second degré sur le cinéma -, et sont traités par la mise en scène.

Charles Tesson
Cahiers du Cinéma n°360/361 - Eté 1984

Le réalisateur

Réalisateur canadien né en 1943. Une suite remarquable de films d'horreur au scénario très original. Dans **Parasite Murders**, des parasites, destinés à libérer la sexualité, envahissent un immeuble, provoquant d'épouvantables bacchanales. On n'oubliera pas le plan où les chères petites bêtes, des monstres gluants qui se déplacent par les tuyaux, pénètrent dans la baignoire de Barbara Steel. Dans **The Brood**, sous la direction d'un psychiatre (Oliver Reed) une femme matérialise ses haines en donnant naissance à des enfants mutants et meurtriers. Une image-choc: la scène où Samantha Eggar relevant sa chemise nous montre comment naissent les chérubins. Tout Cronenberg s'y trouve résumé, Mais à force d'outrance, Cronenberg finit par lasser. **Vidéodrome**, au splendide sujet (la chaîne de télévision spécialisée dans le porno), sombre dans les effets spéciaux les plus grossiers. On peut lui préférer **Dead Zone** d'après un roman de S. King, histoire d'un homme qui peut prévoir l'avenir et découvre qu'un candidat à la présidence des Etats-Unis risque, s'il est élu, de déclencher une guerre mondiale. Que faire ? Le dénouement était extraordinaire et bien dans la ligne des œuvres de Cronenberg. On comprend qu'il ait été tenté par un remake de l'horrifiante **Mouche** de Kurt Neumann, puis par le thème des jumeaux dans le malsain **Dead Ringers** - et enfin par l'adaptation du chef-d'œuvre de William Burroughs, **Le festin nu**.

Filmographie

Stereo	1969
Crimes of the future	1970
Parasite murders Frisson	1974
Rabid Rage	1976
The brood Chromosome 3	1979
Fast company	1974
Scanners	1980
Vidéodrome	1982
The dead zone	1983
The fly La mouche	1986
Dead ringers Faux-semblants	1988
The naked lunch Le festin nu	1991
M.Butterfly	1994
Crash	1996
eXistenZ	1999

Documents disponibles au France

Saison Cinématographique 1984
Articles de presse
Repérage n°6 - Mai/Juin 99