



Crash

de David Cronenberg

Fiche technique

Canada - 1996 - 1h40

Couleur

Réalisation et scénario :

David Cronenberg

d'après **Crash!** de **James G. Ballard**

Musique :

Howard Shore

Interprètes :

James Spader

(James G. Ballard)

Holly Hunter

(Helen Remington)

Elias Koteas

(Vaughan)

Deborah Unger

(Catherine Ballard)

Rosanna Arquette

(Gabrielle)

Peter MacNeill

(Colin Seagrave)



James Spader et Holly Hunter

Résumé

James et Catherine sont jeunes, beaux et riches. Mais insatisfaits. Entre eux, il y a un manque, un vide, qu'ils tentent de combler en multipliant les expériences érotiques, chacun de leur côté. En espérant que « quelque chose d'autre » se produise, qui les réunisse. Ce « quelque chose » survient, un soir, sur l'autoroute. James percute une voiture de plein fouet, dont le conducteur, projeté à travers le pare-brise, atterrit quasiment dans ses bras, tué net. La passagère, Helen, est sauvée. Hospitalisé, James rencontre un homme en blouse blanche, Vaughan, qui se dit photographe médical et semble fasciné par ses plaies. En fait, c'est l'ange noir qui va changer sa vie. Vaughan vit, à travers les accidents de voiture, l'expérience ultime du plaisir. Pour lui, la vitesse et la grisurie qu'elle procure, mais surtout l'attente de la collision, subie ou provoquée, jouent comme de puissants stimulateurs érotiques. Vaughan n'a plus qu'à entraîner James, et bientôt Catherine dans un véritable voyage au bout de la nuit...

Critique

Après douze films, David Cronenberg est comme un peintre qui serait parvenu à la maîtrise absolue de son art. Il a gommé peu à peu tout ce qui lui était inutile pour se concentrer sur un seul motif. En adaptant *Crash* de J. G. Ballard, le cinéaste décide de ne garder que le centre névralgique de son cinéma : des corps et des machines. Et rien d'autre. Après *M. Butterfly*, qui n'échappait pas tout à fait aux pièges de la reconstitution historique, Cronenberg revient aux thèmes de *La mouche* et de *Faux-semblants*, se penche de nouveau sur la coexistence peu pacifique entre une humanité en pleine mutation et les machines qu'elle a créées pour dominer le monde. Celles-ci ne se contentent pas de servir, d'être réduites à leur fonction : elles transforment l'homme en profondeur, à mesure qu'il croit les utiliser. Elles le soumettent à leurs mécanismes, parasitent ses rêves, changent sa sexualité et finissent par le rendre dépendant.

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

Idée fixe de Cronenberg, les dépendances du corps -qu'elles soient sexuelles, technologiques ou liées à une quelconque substance toxique, et le plus souvent les trois à la fois- se retrouvent au cœur de **Crash**. Cette fois, c'est de la plus banale d'entre elles qu'il sera question, celle qui enchaîne l'homme au plus commun de ses engins de mort, la voiture. Inventée en même temps que le cinéma, ou presque, l'automobile est devenue le symbole de sa modernité. Alors qu'elle était synonyme de voyage et d'exploration de l'univers, de la recherche de son sens caché, la bagnole devient ici l'unique lieu du désir. Elle est privée de sa fonction première, le mouvement, pour devenir un endroit clos sur lui-même, une chambre d'amour montée sur quatre roues. Il ne s'agit plus de bouger, encore moins de partir, mais de se perdre dans de fascinants voyages immobiles.(...)

Un accident de voiture peut-il libérer l'imaginaire de ses interdits? Comment naît une obsession sexuelle? Quel est le choc, le crash, qui provoque le basculement? Afin de montrer le détournement par quelques allumés du culte de la voiture -religion de masse s'il en est - vers la «perversion» sexuelle, Cronenberg s'empare de l'image publicitaire. Bien lisse, bien propre, dénuée d'aspérités, elle a été inventée pour donner du rêve et de l'évasion, pour vendre des voitures -«à vivre», ont osé dire certains. En apparence, Cronenberg ne change rien à ce filmage clean du produit de consommation courante. Seulement, il le reproduit pour mieux le parasiter, il rend poisseuse l'image commerciale. D'objets toujours plus sûrs et efficaces, les voitures se transforment en monstres assoiffés de sang, de larmes et de sperme. Rendues à l'état d'épaves, elles deviennent les mausolées de leurs propriétaires, des urnes funéraires renfermant les ultimes sécrétions de leurs victimes.(...)

Crash est un film tendu à se rompre. Trop priapique pour tolérer un quelconque assouvissement, il ne dévoile

des corps que pour mieux nous prendre au piège de notre propre excitation. Purement hypnotique, il s'offre à nous comme une proposition de trip. Pour l'apprécier, il suffit de se laisser aller, d'oublier ses repères pour suivre le film là où il veut nous emmener, loin dans la fascination pour les images qui mentent afin de mieux dire le vrai. Si sa construction est sophistiquée, c'est pourtant un film simple, presque littéral. Filant la métaphore de la voiture-sexe - à la fois pénis de l'homme qui transperce le réel et vagin de la femme qui le contient tout entier-, Cronenberg fait mine de rester à la surface d'un monde déréalisé pour mieux le dévoiler, sans fard ni ornement. Réduit à l'essentiel, proche de l'abstrait, **Crash** nous tend un miroir où se reflètent nos visages-machines. C'est un film qui fait baisser les yeux, de peur et de plaisir mêlés.

Frédéric Bonnard

Samuel Blumenfeld

*Les Inrockuptibles n°65
du 10 au 25 Juillet 96*

Cinéma désarmant de douceur, on pourrait dire, si la douceur consiste à filmer le monde (même le pire) sans effraction, d'une caméra caressante, frôlant les plaies, les cicatrices, comme si c'était la plus belle peau; si la douceur est cette façon sereine, tranquille, apaisée, de recevoir le monde. Douceur désarmante donc, et finalement envoûtante à force d'être tenue inlassablement, séquence après séquence, et finalement hypnotique d'être accompagnée de la très belle musique, froide et insistante, d'Howard Shore. Tel est **Crash**: un film qui sacrifie le récit à la sensation, et vous entoure d'une atmosphère ouatée, calme, voluptueuse et jubilatoire, car **Crash** est aussi un film où l'on rit assez, si l'on sait se laisser aller au léger détachement que réclame le film.(...)

L'automobile, lieu où l'humain s'hybride, est à la fois trace de l'extrême contem-

porain et espace du mythe. Elle ne peut donc qu'intéresser Cronenberg, artiste absolument moderne, qui a prévu, compris, et intégré à son cinéma toutes les technologies actuelles à travers l'impact démesuré qu'elles peuvent avoir sur l'imaginaire. En cela (et en cela seulement), il est assez proche d'Atom Egoyan, autre cinéaste clinique de Toronto, pareillement hanté par un sexe froid et une technologie envahissante, comme si cette ville septentrionale sans passé et presque sans présent était le lieu rêvé pour voir venir le futur et anticiper le pire. Il y avait déjà eu un grand film sur l'automobile (sans doute le seul), **Week-end**, mais Godard ne tenait pas du tout le même discours que Cronenberg. **Week-end** ressemblait plutôt à Andy Warhol mythifiant, dans une série de sérigraphies célèbres, les accidents de la route parce que mort de masse, pôle négatif de la société de consommation, pop mort. Vaughan (figure probable du cinéaste puisqu'il est celui qui met tout en scène) travaille à déréaliser l'automobile, à la projeter dans l'espace du fantasme, à la nimber d'une aura héroïque, en reconstituant des accidents célèbres dans de clandestins théâtres de plein air. Dans une longue, minutieuse et splendide séquence bleu nuit, on le voit rejouer réellement l'accident de James Dean, présenter les voitures et les protagonistes du drame, reproduire le choc, et s'en sortir, comme si la force de l'automobile avait été d'instaurer un espace imaginaire où le désir pouvait ne jamais rencontrer le principe de réalité.(...)

Stéphane Bouquet

*Les cahiers du cinéma n°504 -
Juillet/Août 96*

En ritualisant les scènes érotiques qu'il filme toujours comme la réalisation de fantasmes, Cronenberg échappe à la banalité qui entache trop souvent les scènes d'amour physique à l'écran. Il transcende aussi le cliché de la voiture

symbole de puissance sexuelle.(...)

L'action est censée se dérouler dans une grande ville de nos jours, mais le traitement de l'espace et de la lumière (collaborateur de Cronenberg depuis **Faux-semblants**, Peter Suschitzky s'est surpassé) contribue à déréaliser un environnement quotidien. Qu'il s'agisse du couloir et de la chambre d'hôpital, hantés par le spectre de souffrances passées et à venir, ou du parking de l'aéroport, véritable rampe de lancement vers de nouveaux coïts de tôles froissées sur des bretelles d'autoroutes remplies de partenaires potentiels, l'anonymat des lieux accentue l'impression d'enfermement des héros dans un univers fantasmagique où ils se perdent pour communier avec l'être aimé.

Car **Crash** raconte aussi la poignante histoire d'un couple qui trouve son second souffle en s'ouvrant à de nouveaux horizons, l'histoire d'un amour appelé à grandir jusqu'à exploser dans une ultime déflagration automobile. D'où la parenté du finale avec celui de **La mouche**, qui montrait l'héroïne se décider à abattre son amant métamorphosé en insecte visqueux.

Philippe Rouyer
Positif n°425/426 Juillet/Août 96

Entretien

Tout le monde dit qu'on n'avait jamais vu des voitures en mouvement filmées de cette façon ...

Je voulais filmer les accidents de manière naturaliste : ils sont rapides, brutaux, terminés avant qu'on ne s'en aperçoive. J'ai désiré tout cela pour donner une nouvelle perspective à des choses qui nous sont devenues très familières. J'ai refusé l'ordinateur et la high-tech, parce que toute la vieille technologie fait déjà tellement partie de notre système nerveux qu'elle en est devenue presque invisible ; pour lui rendre sa nouveauté, son originalité, il faut établir un équilibre entre contrôle et

chaos par une subtile dislocation des angles de prises de vue, par la fluidité du mouvement, etc.

***Crash** porte également sur ce que l'on pourrait appeler la stratégie du désir. Au cinéma, le désir se trouve, la plupart du temps, immédiatement satisfait, alors qu'ici il suit un chemin très long et tortueux. C'est peut-être ce qui explique la réaction de certains: «C'est froid!» Comme s'il fallait à tout prix que le sexe, au cinéma, soit... hot !*

Je sais. C'est à mon avis le problème capital de l'art ! Comment jouer avec les espérances des gens, en tenant compte de ce qu'ils ont déjà connu ? Si tous les tableaux ayant précédé *Les demoiselles d'Avignon* lui avaient ressemblé, il n'aurait jamais fait scandale ! Les critiques italiens que j'ai rencontrés à Cannes m'ont déclaré que c'était un film porno. Je me suis dit que c'était sans doute parce que la seule fois où ils avaient vu trois scènes de sexe à la suite, ce devait être dans un film porno ! Ainsi, parce qu'à leurs yeux une telle structure formelle ne peut être que pornographique, ils en concluent, presque inconsciemment, que **Crash** est un film porno. C'est un problème de forme. J'ai été forcé d'expliquer ces scènes à beaucoup de journalistes, italiens ou américains, de leur dire qu'elles n'étaient pas répétitives, qu'elles signifiaient beaucoup de choses, qu'il ne fallait pas détourner le regard et attendre que je ne-sais quelle «action» reprenne...(...)

*Le code qui existe entre Ballard et sa femme témoigne non seulement de leur intimité, mais encore d'une relation rarement vue à l'écran, comme si le chemin du plaisir passait non seulement par une autre personne (comme dans **M. Butterfly**), mais aussi par le langage.*

C'est vrai qu'ils utilisent le langage pour donner naissance à Vaughan - qu'ils attireront dans leur lit et qui leur servira d'intermédiaire. Quelqu'un m'a avoué avoir le sentiment que Vaughan n'exis-

tait pas vraiment dans le film, qu'il n'était qu'un phantasme qu'ils inventaient à mesure. J'ai répondu que, d'un point de vue dramatique, je n'étais pas d'accord, mais que d'un point de vue thématique, c'était tout à fait vrai : ils évoquent Vaughan, il est un peu le mot qui se fait chair.

J'avais l'impression que Vaughan était plutôt une victime. . .

Oui, mais est-il une victime sacrificielle? Dans ce cas, cela reviendrait au même -il est sous leur contrôle, il est le corps qui réunit le mari et la femme, par les mots. Il n'est nullement le leader d'une secte ; ce serait plutôt un masochiste qui s'inflige beaucoup de tourments, une créature complexe et composite.

Pouvez-vous me parler de la magnifique musique de Howard Shore?

(...)Nous sommes allés dans le studio où nous avons enregistré **The Brood**, en 1979, sans orchestre. Le premier jour, il a enregistré trois harpes, le lendemain, six guitares électriques (très étrange !), le troisième jour, uniquement les percussions, plus quelques parties orchestrées... ensuite nous nous sommes mis à monter ces sons. A l'origine, la musique du générique était un peu différente, il n'y avait que les six guitares électriques; mais ensuite Howard a fait venir Simon Franglin -qui est très célèbre dans le métier, il a travaillé avec Madonna-avec un «Synclavier», un instrument électronique qu'on ne fabrique plus et qui est capable d'échantillonner des sons réels. Il est venu avec quatre cents kilos de matériel (puisque c'est un équipement déjà ancien, avec des tubes partout) pour n'enregistrer que des sons très subtils. Et nous avons travaillé comme dans **Scanners** et **Videodrome**-avec les ingénieurs du son qui s'occupent des bruits de moteur, ceux qui font les effets spéciaux sonores, les pneus qui crissent, les freins qui hurlent, puis nous avons intégré ces sons à

la partition en les retravaillant électroniquement. Quand j'ai entendu ce morceau la première fois (Howard l'avait destiné à la longue séquence de la catastrophe sur l'autoroute), sans le bidouillage électronique, je me suis dit que ce serait parfait pour le générique (à l'origine, il avait composé une petite pièce symphonique, mais ensuite il n'a même plus voulu me la faire entendre), je l'ai trouvé fantastique, intense, métallique comme le film. Mais le problème de la musique de film est toujours semblable : est-ce que la musique est là pour dire ce qu'on doit ressentir (ce qui est pratiquement toujours le cas dans les films hollywoodiens) ? Dans **Crash**, je ne veux pas dire au spectateur ce qu'il doit ressentir, il faut donc une musique qui génère autre chose, qui soit dans le ton du film -neutre. En fait, Howard Shore n'avait jamais écrit une partition de ce genre. Nous sommes donc revenus à l'époque de **Scanners** et de **Videodrome**, mais, encore une fois, j'espère que nous sommes devenus meilleurs, plus mûrs. Pour la scène du lavage automatique, Howard avait composé une musique magnifique, parfaitement intégrée, mais nous avons décidé de ne pas la conserver. Il ne reste qu'une orchestration/modulation de bruits mécaniques, qui est l'œuvre des ingénieurs du son. Cette scène est pourtant d'essence musicale. Quand les acteurs ont vu le film terminé pour la première fois, à Cannes, sur cet immense écran de l'auditorium Lumière, ils l'ont en quelque sorte découvert -c'est dire à quel point ces éléments sonores sont essentiels.

Entretien réalisé par Serge Grünberg
Les cahiers du cinéma n°504
 Juillet/Août 96

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. **Videodrome**, 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
Videodrome	1982
The Dead Zone (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

Documents disponibles au France

Les Cahiers du cinéma n°504
 Positif n°425/426
 Les Inrockuptibles n°65
 Télérama n°2427
 Le Monde 18/7/1996 - 19/7/1996
 Dossier distributeur