

8. VIDÉODROME

1983

Revoir *Vidéodrome* près de quatre décennies après sa sortie provoque la triple sidération de se retrouver face à une œuvre incroyablement prophétique, prodigieusement mise en scène et profondément dérangeante.

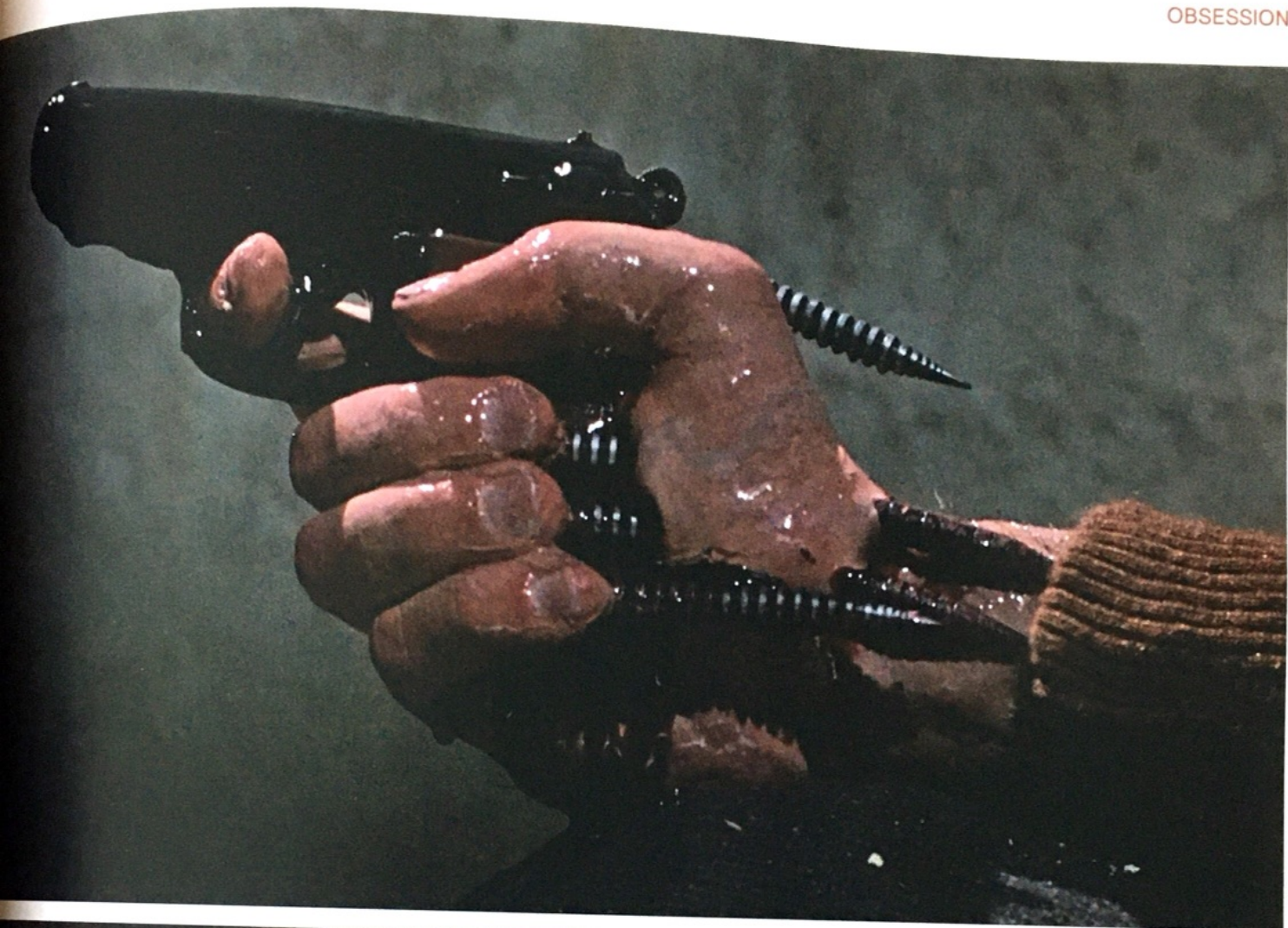
Son monde est la télévision. Elle lui sert de réveil tôt le matin, elle berce ses rêves avant de l'endormir tard le soir, et elle le nourrit tout en étant sa préoccupation journalière puisque Max Renn gagne sa vie en travaillant comme programmeur pour une chaîne câblée. Autrement dit, avant même le début d'une intrigue forte en péripéties cauchemardesques, une relation symbiotique est installée entre l'homme et l'écran : ils se nourrissent l'un l'autre. Renn est interprété par un James Woods convaincant dans chaque plan, rendant crédibles les scènes les plus fantasques et ahurissantes du film, capable par un regard sans objet de révéler l'obsession qui ronge le personnage, livrant au fur et à mesure du récit une prestation de plus en plus habitée, dans tous les sens du terme. Channel 83, sa petite chaîne de télévision, étant spécialisée dans le film érotique et le film d'action violent, Renn est à la recherche de programmes novateurs et plus audacieux. Il pousse sa collaboratrice à trouver des productions moins naïves que celles qu'ils diffusent, plus ouvertement pornographiques et brutales. Les choses trop douces sont mauvaises pour le sexe, entend-on lors d'une réunion du comité de direction. Renn veut davantage de réalisme, il veut montrer « *ce qui se passe vraiment entre les draps du lit* ». Un technicien de la chaîne lui montre une curieuse diffusion, dont le signal pirate passe par la Malaisie mais semble provenir de Pittsburgh : *Vidéodrome*, une émission au décor nu, sans intrigue, sans personnages, ne montrant que des scènes de torture dans un réalisme troublant, au point de se demander s'il ne s'agirait pas de fragments de *snuff movies*. Cette émission, clandestine et transgressive, fascine le programmeur qui y voit une aubaine possible pour Channel 83, mais aussi, plus largement, l'avenir de la télévision. Invité dans un débat télévisé sur



les méfaits de la violence et du sexe à l'écran, Renn défend ses programmes sous le principe de la catharsis et y considère même une action sociale et positive. Surtout, il rencontre parmi les interlocutrices du débat une sulfureuse animatrice de radio, Nicki Brand, dont il devient rapidement l'amant. La jeune femme, interprétée par Debbie Harry, l'incendiaire chanteuse du groupe Blondie alors au summum de sa gloire, se montre à son tour captivée par *Vidéodrome* qu'elle découvre chez Renn, en passant en revue ses cassettes vidéo, à la recherche d'un film pornographique qui pourrait l'exciter. Ses penchants dangereusement masochistes (il faut la voir frémissante de plaisir

lorsqu'elle se brûle le sein avec une cigarette sous le regard pétrifié de son amant) la poussent à se rendre à Pittsburgh pour participer à cette émission. De son côté, Max découvre d'étranges vérités sur le show télévisé en remontant la piste jusqu'au mystérieux professeur O'Blivion, un spécialiste des médias qui ne s'exprime qu'à travers des enregistrements audiovisuels. *Vidéodrome* serait une sorte de cheval de Troie brandi au nom de la pureté morale, une arme fatidique puisque les ondes délivrées par le programme provoqueraient chez ses spectateurs une tumeur au cerveau altérant les perceptions du réel. Peu à peu, entre deux hallucinations, Max croit comprendre qu'il est lui-même au centre d'un complot qui se joue de lui. Mais il est loin de présager les conséquences qu'aura sur son existence la vision de *Vidéodrome*.

UNE RELATION SYMBIOTIQUE EST
INSTALLÉE ENTRE L'HOMME ET L'ÉCRAN
ILS SE NOURRISSENT L'UN L'AUTRE.



Mutations cathodiques

Troubles de la perception, confusions mentales, entrelacements du réel et du rêve, dédoublement de personnalité, dégénérescence du corps social, déchaînement des pulsions refoulées, dévoilements outranciers du corps organique... Le cinéma de Cronenberg est déjà pleinement constitué lorsqu'il réalise VIDÉODROME. Une thématique encore relativement latente y devient centrale et constituera l'une des colonnes vertébrales du reste de sa filmographie : la transformation de l'humanité par la technologie. VIDÉODROME annonce ainsi déjà d'autres immenses films sur la question, tels que LA MOUCHE¹⁹⁸⁶, CRASH¹⁹⁹⁶ ou EXISTENZ¹⁹⁹⁹, mais aucun d'entre eux ne peut prétendre, pour le moment, à la même force visionnaire que VIDÉODROME. Lorsque Cronenberg s'empare de la télévision du début des années 1980, il semble parler de l'Internet, des réseaux d'information et des plateformes de divertissement numériques qui ont colonisé nos vies contemporaines. Il évoque ainsi le futur règne des programmeurs et des hackers, des logiciels et des applications qui notifient et dictent les conduites, des addictions aux écrans, des identités virtuelles sous pseudonymes, de la visioconférence déréaliste, des recommandations personnalisées, de la persistance des défunts sur les réseaux sociaux, ou encore des images virales (comment ne pas penser aux tortures de Guantánamo ou aux hashtags *snuff movie* de TikTok¹ ?). Sans même parler de l'évolution de la production pornographique, désormais largement réduite aux plateformes en ligne délivrant sans aucun répit, dans un flux continu, à toute heure du jour et de la nuit, depuis n'importe quel appareil connecté, des scènes d'une crudité extrême, sans récit, sans personnages et sans décor, perpétuant largement des violences dominatrices, souvent produites dans de sordides conditions d'exploitation de misères humaines et perturbant largement les représentations sexuelles des spectateurs. VIDÉODROME, c'est déjà une mise en perspective de l'ère du gonzo dont la production n'explosera pourtant qu'une dizaine d'années plus tard. On peut penser que l'étudiant Cronenberg est allé à bonne école en se laissant marquer par les théories médiatiques de Marshall McLuhan, le célèbre professeur de sociologie de l'université de Toronto : il est le modèle évident du personnage du professeur O'Blivion auquel le réalisateur confère une aura de médium, le situant au-delà même des catégories de la vie et de la mort, du réel et du virtuel. Passée cette sidération quasi prophétique, qui marque surtout la première moitié du film (mais aussi de manière plus allégorique et politique la seconde partie qui évoque la transformation des êtres), c'est une autre fascination qui s'empare du spectateur. Elle concerne la précision chirurgicale

de la mise en scène de Cronenberg, dont pas un plan ne semble trop long, pas un cadrage gratuit ou pris dans une chaîne normative de réalisation. Le film est court (87 minutes) et les séquences se terminent de manière pour le moins tranchante. Chaque plan est conçu sous le principe d'une efficacité, voire d'une rentabilité maximale. Les angles de prise de vue, jouant régulièrement des plongées et contre-plongées, ne sont jamais innocents et renvoient le plus souvent à la subjectivité du personnage principal, dont il faudra partager, chemin faisant, les perplexités, les incompréhensions, les hallucinations et les gestes radicaux. La caméra se fait par ailleurs souvent frontale, plaçant le spectateur en vis-à-vis des personnages et des situations les plus choquantes, le clouant face à l'écran, non plus pour interroger ses pulsions voyeuristes (Cronenberg n'est ni Hitchcock ni De Palma et ces questions lui semblent bien résolues), mais pour le confronter plus fondamentalement à sa part d'abîme. Quelle part obscure de nous-mêmes regardons-nous lorsque nous croisons le regard implorant d'un sans-abri devenu un véritable junkie d'un poste de télévision ? Ou celui, plein de défi, de Debbie Harry se mutilant la poitrine ou se laissant dépérir lors d'une funeste strangulation ? Ou encore, celui, alors bizarrement désincarné, de James Woods se plaçant une arme explosive sur la tempe ? De manière sibylline, le film porte le même intitulé que l'émission qui en est le sujet, moins sans doute pour un jeu de mise en abyme qui se voudrait rassurant, comme tout jeu peut l'être, que pour rappeler que *Vidéodrome* n'est pas un problème de contenu, mais un problème de regard, de celui qui happe vers le gouffre.

La nouvelle chair

On ne compte plus dans le film les images qui dérangent. Il y a celles de l'émission de torture, bien sûr, qui rythment le film et dont, au fil des crises hallucinatoires du héros, il devient hasardeux de leur attribuer un statut, surtout à partir du moment où l'on suit Max dans le décor du programme interdit, une *red room* fantasmagorique qui annonce tant celle de TWIN PEAKS^{1990-1991, 2017} (Mark Frost & David Lynch) que les chambres à torture du darknet ou du deepweb², pour y fouetter une télévision de chair qui enferme les femmes de sa vie. Il y a bien sûr la prouesse perturbante des effets spéciaux qui permet à James Woods de

1. Et comment ne pas penser aux récentes frasques de l'acteur James Woods, soutien de Trump et d'autres personnalités réactionnaires, adepte du clash sur Twitter, relayant en 2015, quelques heures après l'attaque du Bataclan, une photo des morts ensanglantés.

2. Elles empruntent ce terme au film d'horreur japonais RED ROOM que réalise Daisuke Yamanouchi en 1999.

ouvrir le ventre pour y englober une arme à feu ou recevoir une cassette vidéo qui va conditionner son comportement, le transformant en magnétoscope humain. Et tandis que Max Renn se réifie, il y a aussi toutes ces scènes d'une très insolite poésie organique qui fait s'agiter de manière vivante et lasque une VHS ou bomber et gémir de plaisir sur un écran de télévision. De façon traumatisante, le mécanique et l'organique finissent par fusionner, comme lorsque le pistolet s'amalgame dououreusement avec le bras de Max pour devenir une arme de chair ou lorsque l'écran d'une télévision matérialise les lèvres géantes de Nicki pour mieux avaler le visage et la tête de Max lors du plus improbable baiser de cinéma jamais imaginé. Mais tout cela n'est que mise en scène et invention d'images. Il y a un malaise bien plus profond, plus étrange encore et plus inexplicable, qui relève probablement de la redoutable force hypnotique du film. Car, au fur et à mesure de la rédaction de cet

DE FAÇON TRAUMATISANTE, LE MÉCANIQUE ET L'ORGANIQUE FINISSENT PAR FUSIONNER.

article, il apparaît de plus en plus clair à son auteur qu'il ne peut se terminer que d'une seule manière, en énonçant une réplique du film qui y est répétée comme un mantra alors que le corps de Renn connaît ses mutations après avoir été reconfiguré médiatiquement. « Longue vie à la nouvelle chair. » Mais que veut dire exactement cette phrase ? Pourquoi vouloir la répéter absolument ? Comment s'est-elle imposée ? Après tout, comme Max Renn, l'auteur de ces lignes n'en a pas la moindre idée. Mais comme lui, avec un trouble certain, une inquiétude sourde et un tiraillement au niveau de l'estomac, il ne peut s'empêcher de la proclamer. Longue vie à la nouvelle chair. Longue vie à la nouvelle chair. Longue vie à la nouvelle chair ! ♦
DICK TOMASOVIC



↑
Max Renn (James Woods), Nicki Brand (Debbie Harry)
et Rena King (Lally Cadeau).