

Transcr(é)ation



David Cronenberg : William Burroughs, Ur-text La figure de l'écrivain américain comme modèle paradoxal de l'oeuvre cronenbergienne

David Cronenberg: William Burroughs, Ur-text The American writer as a paradoxical model of Cronenberg's work

Christophe Becker

Volume 4, numéro 1, 2024

David Cronenberg, Adaptateur
David Cronenberg, Adaptator

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110833ar>
DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17189>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Becker, C. (2024). David Cronenberg : William Burroughs, Ur-text : la figure de l'écrivain américain comme modèle paradoxal de l'oeuvre cronenbergienne. *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–23. <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17189>

Résumé de l'article

1983 marque un premier tournant dans la carrière du réalisateur David Cronenberg qui choisit de se tourner vers des adaptations littéraires plutôt que vers des scénarios originaux. Pourtant, et quel que soit le rapport que celui-ci entretient avec le matériau adapté (King, Ballard, etc.), la figure de William Burroughs reste une constante de son oeuvre : un Ur-text. Cronenberg est, en effet, un réalisateur « burroughsien » (terme qu'il nous incombe de définir) dans l'entièreté de ses adaptations, y compris les plus personnelles, et l'influence de l'écrivain américain, dont il est un lecteur avisé, se retrouve jusque dans *Consumed*, roman du canadien publié en 2014. Nous analyserons ainsi le rapport paradoxal de Cronenberg à Burroughs, le cinéaste prenant en charge l'incidence du romancier autant dans son style que dans ses thématiques, tout en cherchant à s'éloigner de toute imitation et en allant à la rencontre d'une voix qui lui soit propre. Aussi 1991 est un second tournant dans la carrière du réalisateur qui, en adaptant *Naked Lunch*, roman jugé inadaptable de William Burroughs, décide de se confronter à son inévitable modèle tout en s'affranchissant, en grande partie, du texte-source ; ce faisant, Cronenberg se joue définitivement des règles de l'adaptation mais aussi, et peut-être surtout, de la transgression, et invente un nouveau genre de transposition qui en dit autant sur la figure de l'écrivain indépassable que sur celle de l'artiste qui interroge les mécanismes du processus créatif, de la contagion et de l'autorité.

© Christophe Becker, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

David Cronenberg : William Burroughs, Ur-text - La figure de l'écrivain américain comme modèle paradoxal de l'œuvre cronenbergienne

CHRISTOPHE BECKER

Université Paris 8

RÉSUMÉ

1983 marque un premier tournant dans la carrière du réalisateur David Cronenberg qui choisit de se tourner vers des adaptations littéraires plutôt que vers des scénarios originaux. Pourtant, et quel que soit le rapport que celui-ci entretient avec le matériau adapté (King, Ballard, etc.), la figure de William Burroughs reste une constante de son œuvre : un Ur-text. Cronenberg est, en effet, un réalisateur « burroughsien » (terme qu'il nous incombe de définir) dans l'entièreté de ses adaptations, y compris les plus personnelles, et l'influence de l'écrivain américain, dont il est un lecteur avisé, se retrouve jusque dans Consumed, roman du canadien publié en 2014. Nous analyserons ainsi le rapport paradoxal de Cronenberg à Burroughs, le cinéaste prenant en charge l'incidence du romancier autant dans son style que dans ses thématiques, tout en cherchant à s'éloigner de toute imitation et en allant à la rencontre d'une voix qui lui soit propre. Aussi 1991 est un second tournant dans la carrière du réalisateur qui, en adaptant Naked Lunch, roman jugé inadaptable de

William Burroughs, décide de se confronter à son inévitable modèle tout en s'affranchissant, en grande partie, du texte-source ; ce faisant, Cronenberg se joue définitivement des règles de l'adaptation mais aussi, et peut-être surtout, de la transgression, et invente un nouveau genre de transposition qui en dit autant sur la figure de l'écrivain indépassable que sur celle de l'artiste qui interroge les mécanismes du processus créatif, de la contagion et de l'autorité.

Mots clés : *David Cronenberg · William S. Burroughs · adaptation cinématographique · cinéma · cut-up*

Introduction

« L'identité, c'est le Diable en personne¹. »

« I can think of at least two things wrong with that title². »

L'histoire du cinéma regorge d'exemples de liens privilégiés unissant deux cinéastes dont les œuvres se prolongent. Ces liens, que l'on retrouve aussi bien thématiquement qu'esthétiquement dans les couples plus ou moins bien assortis que forment Howard Hawks et John Carpenter, Alfred Hitchcock et Brian De Palma ou encore Michelangelo Antonioni et Dario Argento, en disent long sur les rapports évidemment complexes de l'art à l'hommage, à l'imitation et au plagiat.

Parmi ces liens, cependant, aucun ne semble aussi puissant que celui qu'entretient le cinéaste canadien David Cronenberg (1943 – ...) avec l'écrivain américain William S. Burroughs (1914 – 1997). Dans un entretien accordé au journaliste Paul Albertini en novembre 1990, Cronenberg déclare par exemple : « J'ai été très influencé par William Burroughs lorsque j'ai commencé une carrière d'écrivain. Mon père était écrivain et je pensais vraiment devenir romancier. » En réalité, le cinéaste n'embrassera cette carrière que 24 ans plus tard avec son roman *Consumed* (Scribner, 2014), que la critique comparera, sans surprise, aux romans de Burroughs. « À cette époque, » poursuit-il, « deux écrivains très différents ont beaucoup compté pour moi. Il s'agit de Burroughs et de Vladimir Nabokov. Lorsque j'ai commencé à faire des films, on m'a dit que mon univers était proche de celui de Burroughs. [...] Chez Burroughs, on retrouve toujours l'image de la maladie, du virus, de la déformation et de la métamorphose. Cela est aussi valable pour moi³. » Cette déférence de Cronenberg envers l'écrivain, le cinéaste la répète au cours de ses entretiens et n'en fera jamais mystère. Celle-ci est donc assumée et volontiers mise en avant.

¹ Lettre de Ludwig Wittgenstein à Bertrand Russell datée du 29 octobre 1913, *Carnets, 1914-1916*, Paris : Gallimard, p. 223.

² C'est ce que déclare le personnage de Nelson Muntz en sortant d'une séance du *Naked Lunch* de Cronenberg en compagnie de Bart Simpson et de Milhouse Van Houten (*The Simpsons*, « Bart on the Road », saison 7, épisode 20, 1996).

³ « L'influence de William S. Burroughs sur David Cronenberg », *INA*, 17 novembre 1990, <https://mediaclip.ina.fr/fr/i22040653-l-influence-de-william-s-burroughs-sur-davidcronenberg.html> (dernière consultation le 05/12/23).

Dans les pages du *Los Angeles Times*, Gene Seymour assure, à son tour, d'une admiration mutuelle pourtant difficile à confirmer de la part de Burroughs qui n'a que rarement exprimé son intérêt pour le cinéma⁴, bien que James Grauerholz, le secrétaire de l'écrivain et son futur exécuteur testamentaire, lui ait effectivement montré des films de Cronenberg – dont *The Dead Zone* (1983), adaptation globalement fidèle qui sert à promouvoir l'œuvre de Stephen King dans une stratégie commerciale transmédiatique, et *The Fly* (1986) pour lequel Cronenberg s'implique davantage dans l'écriture⁵.

L'annonce d'une adaptation du *Naked Lunch* de Burroughs par Cronenberg a pu ainsi sembler naturelle, sinon logique, aux yeux de la presse, la rencontre entre les deux hommes étant somme toute inéluctable au vu de leurs points communs et de leurs préoccupations. Pourtant Cronenberg compte rapidement se détourner du cadre de l'adaptation cinématographique (comme copie du matériau original [McFarlane, 1996], comme réécriture ou réinterprétation du matériau original, et comme exercice intertextuel [Leitch, 2007]) et proposer une œuvre qui se démarque dans sa carrière. En effet, en soumettant au public une mise en images du roman de Burroughs, le Canadien pose en réalité la question d'une émancipation de l'artiste (de ses modèles, de son héritage culturel) et amorce une nouvelle phase dans son parcours artistique, l'adaptation faisant fonction d'« antidote » à une « infection » burroughsienne⁶.

Naissance du projet : une volonté de trahir

Le roman *Naked Lunch*, rédigé en grande partie à Tanger où l'auteur a vécu, par intermittence, de 1954 à 1958, et publié pour la première fois en 1959 par le français Maurice Girodias (Olympia Press), a connu plusieurs projets d'adaptation. Des projets abandonnés : une comédie musicale mise en son par Frank Zappa, Mick Jagger ou Dennis Hopper dans le rôle de Bill Lee – Groucho Marx refusant, tout net, celui du Dr. Benway (Richard Goodman) ; un scénario auquel le romancier Terry Southern prête la main, un autre signé Brion Gysin ; d'autres projets menés à bien comme la bande-dessinée de Professor Bad Trip

⁴ Hormis pour les films expérimentaux réalisés avec Anthony Balch.

⁵ Peu satisfait du script original, Cronenberg consent à réaliser le film à condition de pouvoir en réécrire le traitement, ce que Mel Brooks, producteur du film avec Brookfilms, acceptera sans imposer de condition.

⁶ Selon Chris Rodley cité par Oliver Harris : « The film-maker's production of *Naked Lunch* is readily interpreted by another as an "antidote" to the "infection" of Burroughs' "colonizing influence" (Rodley, "So Deep", pp. 111, 112) – an influence whose power therefore resembles its own thematic substance: call it Virus X. » Voir *William Burroughs and the Secret of Fascination*, Carbondale and Edwardsville: Southern University Press, 2003, p. 29.

(Gianluca Lerici) *Il Pasto Nudo* en 1992 ; ou encore le court-métrage de Henrique Bouduard en 2008. En compagnie d'Anthony Balch et de Brion Gysin, Burroughs a lui-même fondé la maison de production Friendly Films Limited en 1970 afin d'adapter son roman à l'écran plus de dix ans après l'avoir achevé au « Beat Hotel » de la rue Gît-le-Cœur à Paris. En vain. Le film peine à trouver le financement nécessaire et Burroughs refuse de retrancher tout contenu lié à la sexualité ou à la violence⁷. Le projet tombe entre les mains de Cronenberg au début des années 1980, après que celui-ci a établi sa réputation, d'une part, de cinéaste indépendant avec des films comme *Crimes of the Future* (1970), *Shivers* (1975), *Rabid* (1977) ou encore *The Brood* (1979), d'autre part de scénariste. Il a lui-même écrit ses premiers courts-métrages *Transfer* (1966) et *From the Drain* (1967), son premier film *Stereo* (1969) ainsi que plusieurs courts documentaires destinés à la télévision canadienne (*Jim Ritchie Sculptor* et *Letter from Michelangelo* tous deux diffusés en 1971, parmi d'autres).

Il ne fait aucun doute que, pour Cronenberg, le travail de mise en scène va invariablement de pair avec celui de l'écriture⁸. Le cinéaste a lui-même étudié la littérature à l'université de Toronto, et distingue nettement le fait d'écrire un roman, forme qu'il continue d'associer à des écrivains exigeants ou expérimentaux, et l'écriture de scénario « où la qualité de la prose est hors-sujet⁹ ». La séparation que fait Cronenberg est elle-même si nette, si tranchée, qu'il confie « considérer la littérature comme un art supérieur au cinéma¹⁰ », ce qui ne peut

⁷ William Burroughs cité par Richard Goodman : « I just got back from New York. I flew over there with the film script of *Naked Lunch*. A producer said he was interested: I think he does 'The Dating Game' or some quiz show. So, Terry Southern and I flew out to LA at his expense. When we arrived, this big black shiny Rolls-Royce met us at the airport, whisked us on into town. Well, it turned out he wasn't interested. He was worried about all the sex and violence. He said we'd have to cut out all the sex scenes and a lot of the scenes with violence. But what's *Naked Lunch* without sex and violence? » He spread his arms to indicate "nothing." » Voir « An Evening with William Burroughs, October 1972 », *Richard Goodman's Newsletter*, mis en ligne le 20 octobre 2022, <https://richardgoodman.substack.com/p/an-evening-with-william-burroughs> (dernière consultation le 05/12/23).

⁸ « I was surprised to find myself a filmmaker, but my familiarity with writing, the fact that I wasn't intimidated by writing—my father was a journalist, I used to fall asleep to the sound of his IBM Selectric hammering away—meant I was able to write my own scripts. That's how I got to be a director. Good scripts were much rarer than directors. If they wanted my scripts they had to take me. Before I knew it that was my profession. » Voir Hubert, Craig, « David Cronenberg: Why Frustrated Novelists Hate the Screenplay », *The Daily Beast*, mis en ligne le 13 octobre 2014, <https://www.thedailybeast.com/david-cronenberg-why-frustrated-novelists-hate-the-screenplay> (dernière consultation le 05/12/23).

⁹ « Where the quality of your prose is completely irrelevant », *Ibid.* (notre traduction)

¹⁰ Entretien avec Laurent Tirard cité dans Demangeot, Fabien, *La transgression dans l'œuvre de David Cronenberg*, thèse, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2018, p. 54.

qu'interroger la volonté de toute adaptation en général, burroughsienne en particulier, pour la raison que Cronenberg admire les qualités littéraires de l'auteur, et que toute tentative, en ce cas, serait nécessairement insatisfaisante, « inférieure ».



Fig. 1: “You can’t rewrite.. ‘cause to rewrite is to deceive and lie...” (circa 4 mns)

Le roman de Burroughs est quant à lui réputé « infilmable¹¹ » (Fig. 1). Ce terme rebattu se retrouve sous la plume de Chris Rodley (1992), Pavan Shamdasani¹² ou encore Gary Indiana¹³. Pourtant, si *Naked Lunch* est effectivement « infilmable », il l’est au côté d’œuvres tout aussi « infilmables » mais portées, quoi qu’il en soit, à l’écran – de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne (1759/1767) à *Ulysses* de James Joyce (1922) respectivement mis en images par Michael Winterbottom (2005) et Joseph Strick (1967). Or, et le fait est loin d’être anodin, Strick et Winterbottom ne sont pas contemporains des auteurs qu’ils adaptent et confient le travail d’adaptation à des scénaristes professionnels mettant, au moins en partie, leur sujet à distance¹⁴. Cronenberg, quant à lui, a une connaissance déjà ancienne, et intime, de l’œuvre qu’il choisit de transposer.

La difficulté d’une potentielle adaptation de *Naked Lunch* vient, d’une part, du récit lui-même, puisque l’histoire de la descente aux Enfers de William Lee a été frappée par la censure aux États-Unis en 1965 et pose la question de sa retranscription à l’écran et de sa distribution, d’autre part de la structure du roman puisque celui-ci est composé d’épisodes disparates, non-linéaires – son éditeur

¹¹ Wills, David S, « *Naked Lunch* on Film: Filming The Unfilmable », *Beatdom*, mis en ligne le 11 janvier 2010, <https://www.beatdom.com/naked-lunch-on-film-filming-bthe-unfilmable/> (dernière consultation le 05/12/23).

¹² Shamdasani, Pavan, « Film appreciation: *Naked Lunch*, by David Cronenberg, shows a director who truly understands how to adapt », *South China Morning Post*, mis en ligne le 13 décembre 2014, <https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1661401/rewind-film-naked-lunch-directed-david-cronenberg-1991> (dernière consultation le 05/12/23).

¹³ Indiana, Gary, « The Naked Lunch Report », *Reality Studio*, mis en ligne en mars 2007, <https://realitystudio.org/interviews/the-naked-lunch-report/> (dernière consultation le 05/12/23).

¹⁴ Joseph Strick, *Ulysses* (1967) ; le script est signé Strick et Fred Haines. Michael Winterbottom, *A Cock and Bull Story* (2005) ; le script est signé Frank Cottrell Boyce.

historique, M. Girodias, ayant demandé à l'auteur d'en retravailler la structure jugée par trop chaotique avant de le publier.

Le projet ne prend forme que bien plus tard, après une première rencontre à New York en 1984, au 70^e anniversaire de l'auteur, en 1985 quand Cronenberg part à Tanger en compagnie de Burroughs, de James Grauerholz et des deux producteurs, avant d'être officiellement lancé en 1989 avec l'appui de Recorded Picture Development. Le script est terminé la même année. Le 2 août 1990, le début de la Guerre du Golfe vient bouleverser les plans initiaux et obligera le tournage à déménager dans les studios de Toronto pour un budget d'approximativement 17 millions de dollars. Au casting : Peter Weller (dans le rôle de Bill Lee), Judy David (Joan), Ian Holm (Tom Frost) et Roy Scheider (Dr. Benway).

Burroughs visitera le plateau, posera avec les Mugwumps imaginés par le spécialiste des effets spéciaux Stephan Dupuis ; il participera à des conférences de presse communes avec Cronenberg (décembre 1991) ainsi qu'au documentaire *Naked Making Lunch* de Chris Rodley (1992) qui revient, de manière détaillée, sur le déroulement du tournage, confirmant son intérêt pour le travail du Canadien ou, du moins, sa curiosité, d'autant plus qu'il est lui-même en mauvaise santé¹⁵. Burroughs acceptera également les modifications que le cinéaste compte effectuer par rapport au texte original. Ces considérations pratiques sur le déroulement du tournage confirment qu'il n'a jamais été question d'une adaptation « fidèle » au sens où l'entend Brian McFarlane qui observe qu'un certain nombre de spectateurs souhaite avant tout éviter tout effet de surprise en découvrant l'adaptation du matériau original (cité dans Julie Grossman, 2015, p. 11). Ici, le travail d'adaptation se situe dans une approche telle que définie par Thomas Leitch : il ne s'agit plus de retranscrire scrupuleusement une œuvre littéraire à l'écran, mais de faire de l'adaptateur un auteur à part entière¹⁶.

Cronenberg sait qu'il n'y a désormais qu'une seule façon de rester fidèle à l'esprit du roman et aux idées (foisonnantes, complexes) qu'il déploie : le « trahir ». Une adaptation littérale serait envisageable, en théorie du moins, mais à quel prix ? « Avec une adaptation littérale, vous pourriez peut-être faire une mini-série de quatre heures, » explique-t-il. « Et elle ne serait jamais diffusée.¹⁷ » Cronenberg

¹⁵ Lynn Snowden évoque le séjour de l'écrivain à l'hôpital après une triple pontage cardiaque dans *Esquire* en février 1992, in Snowden, Lynn, « Which is the Fly and Which is the Human? », *Esquire*, mis en ligne le 1^{er} février 1992, <https://classic.esquire.com/article/1992/2/1/which-is-the-fly-and-which-is-the-human> (dernière consultation le 05/12/23).

¹⁶ Voir *Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 236-256.

¹⁷ « You could do, maybe, a four-hour miniseries with a literal adaptation, » Cronenberg says. « And it would never see the light of day. » Voir Seymour, Gene, « MOVIES: Out to Lunch With

tiendra parole : alors que *Naked Lunch* (1959) met en scène la fuite du drogué William Lee pour le Mexique afin d'échapper à la police, *Naked Lunch* (1991) se focalise sur le quotidien de l'exterminateur William Lee (raconté dans *Exterminator!* en 1973), ses hallucinations et le meurtre de son épouse.

De la même manière que Carpenter ne se contente pas d'imiter *Rio Bravo* (1959), ni De Palma *Vertigo* (1958) ou Argento *Blow Up* (1966), Cronenberg n'a aucune intention d'offrir une simple paraphrase de l'œuvre burroughsienne : *Naked Lunch* est un film personnel. Ces mains, qui apparaissent dans le film, sont celles du Canadien, non celles de Peter Weller, comme une affirmation et un jeu avec le public (Fig. 2 et 3). Une appropriation par l'image, c'est ainsi que le cinéaste présente son film. « Il y a probablement plus de moi que de William Burroughs dans ce film, car il s'est très peu impliqué dedans. » Et, dans les faits, Cronenberg a écrit seul le script : « Je n'ai jamais eu pour objectif de faire un récit historique ou quasi-historique, ni d'être fidèle à la source. Je considère le film comme le produit d'un rêve que j'aurais fait sur Burroughs et son roman, un rêve auquel j'apporte toutes mes obsessions et mes singularités¹⁸. » Un constat partagé par l'écrivain américain qui « se déclara fort satisfait de l'adaptation par Cronenberg de son livre culte – précisément parce qu'il ne lui ressemblait pas du tout » (Drossart, 2012). Si Burroughs est présent, c'est à l'image de cette ombre de Weller qui apparaît en premier dans le film – une image rémanente et une présence fantomatique.



Fig. 2 et 3 : L'ombre de Bill Lee (2'30'') ; la main du réalisateur (circa 14')

the Guru of Gross-Out: David Cronenberg says the only way he could be faithful to William S. Burroughs' celebrated "Naked Lunch" on film was to betray it », np.

¹⁸ « It probably has more of me in it than of William Burroughs, because he had very little to do with the process. I never set out to make an historical or quasi-historical account, or to be faithful to the source. I think of it as the product of a dream I would have about Burroughs and his book, a dream to which I bring all my particular obsessions and idiosyncrasies. » Voir Jaehne, Karen, « David Cronenberg on William Burroughs: Dead Ringers Do "Naked Lunch" », *Film Quarterly*, 1992, vol. 45, n°3, pp. 2-6, <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/45/3/2/40920/David-Cronenberg-on-William-Burroughs-Dead-Ringers?redirectedFrom=fulltext> (dernière consultation le 05/12/23).

Et s'il est évident qu'il existe de très nombreuses différences entre le roman et son adaptation, que les deux œuvres, à vrai dire, ne se ressemblent pas (ce qui pourrait confirmer que l'approche choisie par Cronenberg répond à celle de Leitch qui récuse l'idée d'adaptation comme copie fidèle ou traduction intermédiaire), le Canadien va plus loin encore en multipliant les renvois à un autre texte burroughsien : *Exterminator!*, corroborant l'idée que l'adaptation du roman de 1959 n'a, en réalité, jamais été son objectif. Le titre même du film serait alors un mensonge délibéré et une fausse piste.

Burroughsien ou cronenbergien : le cas du *body horror*

L'entretien qu'accorde Cronenberg à Albertini en 1990 permet de distinguer les liens thématiques que le réalisateur estime avoir en commun avec l'écrivain tout en justifiant cette distinction par un jugement extérieur et une tournure de phrase trompeuse (« on m'a dit que »). En effet, cette distinction, qui n'apparaît dans l'entretien qu'après un temps d'introspection de la part de Cronenberg, est le fruit d'une interrogation personnelle, intime, et non d'un constat périphérique. Pour mémoire, « l'image de la maladie » est au cœur de *From the Drain* (1967), *Spider* (2002) et *The Nest* (2013) ; on retrouve le « virus » dans *Crimes of the Future* (1970) et *Rabid* (1977) ; la « déformation » et la « métamorphose » dans *Videodrome* (1983), *The Brood* (1979), *The Fly* et encore *Crimes of the Future* (2022).

Et si Cronenberg déclare au magazine *Omni* en 1981 qu'il aimerait, effectivement, adapter le roman de Burroughs devenu Ur-text, le critique Mitch Tuchman avancera, quelques années plus tard et avec un brin de malice, qu'il l'a, en réalité, déjà fait (Rodley, 1992, p. 157). Le tableau des correspondances entre les deux œuvres serait trop long et fastidieux pour un résultat finalement bien maigre puisque, si ces thèmes sont, de fait, surreprésentés dans le cinéma de Cronenberg, ils sont également courants dans le *body horror*, sous-genre du cinéma d'épouvante que le journaliste Antoine Desrues définit efficacement en ces termes : « la représentation de corps transformés et mutants [qui] porte en son sein l'une des peurs les plus fondamentales de l'humanité : celle d'une perte de notre nature propre, et par extension de notre identité.¹⁹ »

Aussi, c'est sans surprise que l'essai de Laura Cremonini intitulé *Body Horror Movies* a pour couverture une photographie de Samantha Eggar dans *The Brood*, et des films aussi différents que *Tetsuo* (Tsukamoto, 1989), *Teeth*

¹⁹ Desrues, Antoine, « La Mouche : le chef-d'œuvre éternel du body-horror par David Cronenberg », *Écran Large*, mis en ligne le 1^{er} mai 2021, <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1374444-la-mouche-le-chef-doeuvre-eternel-du-body-horror-par-david-cronenberg> (dernière consultation le 05/12/23).

(Lichtenstein, 2007), *Bad Biology* (Henenlotter, 2008), *Titane* (Ducournau, 2021) ou encore *Appendage* (Zlokovic, 2023) peuvent tout à fait être qualifiés, selon les cas, de « burroughsien²⁰ » ou de « cronenbergien²¹ ». À croire que ces deux artistes occupent un même territoire, ou que leurs œuvres procèdent d'une même « représentation », pour reprendre la terminologie foucauldienne sous la plume de Gilles Deleuze : un « système d'identité, de différence, de redoublement et de réflexion²². »

Cronenberg vs Burroughs ?

Si les univers dits « burroughsiens » et « cronenbergiens » semblent, sur bien des aspects, interchangeable, Cronenberg ne peut espérer ici réaliser un film personnel qu'en s'appropriant quelques-unes des thématiques indissociables des romans de Burroughs ; il ne s'agit pas d'affaiblir leur portée, ni de les gommer, mais de les faire siennes. Le réalisateur se lance donc dans une tâche éminemment complexe : souligner les ressemblances entre leurs œuvres respectives tout en refusant, systématiquement, de les juxtaposer tout à fait – le thème d'une identité à la fois commune et différente, voire contradictoire et inassimilable, est au cœur de films comme *The Fly* où Seth Brundle (Jeff Goldblum) se transforme en mouche monstrueuse, refusant d'abord de voir son corps changer avant d'accepter, avec enthousiasme, de devenir un « autre » aussi hideux que prodigieux, ou encore *Dead Ringers* (1988) où Jeremy Irons interprète seul les jumeaux Elliot et Beverly Mantle (le jeu entre « différence » et « redoublement » est clair ici).

La comparaison semble d'autant plus pertinente que Cronenberg l'emploie lui-même dans la version commentée du film, affirmant, à propos de l'écrivain américain, et sur le ton de la plaisanterie : « ça ne le dérangeait pas que j'entre avec

²⁰ Jacky Bornet considère que *Titane* est proche, « sur le plan narratif et des thèmes », de « William Burroughs et J. G. Ballard ». Voir « *Titane* de Julia Ducournau représentera la France aux Oscars : le gore élevé au rang des beaux-arts », *France Info*, mis en ligne le 14 juillet 2021, https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/festival-de-cannes/festival-de-cannes-2021-titane-de-julia-ducournau-ou-le-gore-eleve-au-rang-des-beaux-arts_4701031.html (dernière consultation le 05/12/23).

²¹ Edouard Orozco qualifie le film de Julia Ducournau de « Palme d'or jugée "cronenbergienne", filiation totalement assumée par la réalisatrice qui cite régulièrement le cinéaste canadien comme un de ses modèles. » Voir « Viggo Mortensen loue Cronenberg avant la sortie des *Crimes du futur* : "Crash est bien au-dessus de *Titane*" », *Première*, mis en ligne le 17 mai 2022, <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Viggo-Mortensen-loue-Cronenberg-avant-la-sortie-des-Crimes-du-futur-Crash-est-bien-au-dessus-de-Titane> (dernière consultation le 05/12/23).

²² Mendelsohn, Sophie, « La "déterritorialisation". Un abord singulier du problème de la représentation en psychanalyse », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n°74, 2006, p. 9.

lui dans un telepod et qu'on fusionne tous les deux pour former une nouvelle créature²³. »

Ce thème « cronenbergien » trouve lui-même son pendant dans les stratégies d'écritures burroughsiennes, plus particulièrement dans le concept de « Third Mind ». Par cette expression, Burroughs entendait la résultante de la fusion de deux esprits collaborant ensemble, et l'émergence d'un « esprit supérieur²⁴. » Partiellement inspirée par une phrase de T. S. Eliot²⁵, *The Third Mind* est également le titre d'un recueil de travaux de Burroughs et Gysin écrits entre 1965 et 1970, un recueil qui « pose les principaux enjeux du *cut-up* : cette œuvre mêlant essais sur la poésie et textes de fictions [acquérant] par sa composition un statut hybride entre texte et méta-texte, à la fois création littéraire et discours sur cette création²⁶ », une grille de lecture qu'il semble tout à fait logique d'appliquer à *The Fly*, où la créature née de l'union de Seth Brundle devenu « Brundlefly » et de Ronnie (Geena Davis) est accouchée par Cronenberg en personne (Fig. 4).



Fig. 4 : David Cronenberg procédant à l'accouchement aussi bien physique que symbolique de sa créature matérialisée (*The Fly*, 1986)

²³ « He wouldn't mind if I got into a telepod with him and fused into a third creature together with him » (1h41').

²⁴ « [The Third Mind] is the end result of two minds put together with a third and superior mind », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, Los Angeles : Semiotext(e) Double Agents Series, 2001, p. 513.

²⁵ Comme le rappelle Tel Mordan : « The idea for the title [of *The Third Mind*] came from a book called *Think and Grow Rich*, which said that when you put two minds together there is always a third mind. It was also a reference to a line by T. S. Eliot, "Who is the third that walks beside you?" which referred to the hallucination of two Arctic explorers, who imagined that a third person was with them. » Voir *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, London : Pimlico, 1993, p. 551.

²⁶ Hougue, Clémentine, « Le Cut-up : "ut pictura poesis" au pied de la lettre », *Trans*, Université Paris 3, n°7, juin 2006, np.

Aussi, le Canadien pose-t-il la question de l'adaptation cinématographique comme image en miroir tout en faisant écho aux thèmes de l'identité, de la jumeauté et de la transformation surreprésentés dans son œuvre – ici la technique répond à la construction des personnages. Deux frères jumeaux sont-ils de simples images identiques, équivalentes, ou bien ces images sont-elles susceptibles de dissemblances, de contrastes voire d'oppositions (comme dans *Dead Ringers*) ? Seth Brundle n'est-il rien d'autre que le produit de sa fusion avec une mouche (comme dans *The Fly*) ? La circonstance inattendue, l'accident qui intervient dans ces films, renvoie à l'idée, courante chez Cronenberg, que deux images en miroir ne se reflètent jamais précisément. Aussi son adaptation de Burroughs ne prend-elle sens que comme sabotage volontaire et acte émancipateur. C'est en ce sens qu'il faut lire la citation qui ouvre le film : « Rien n'est vrai ; tout est permis²⁷ » attribuée à Hassan I Sabbah, le « Vieux de la Montagne », fondateur de la secte des Haschâchis ou « assassins », phrase que le lecteur retrouve couramment dans l'œuvre burroughsienne – mais pas dans *Naked Lunch*.

Novum et « *estrangement cognitif* »

Écrit après *Junkie*, publié par Burroughs en avril 1952 sous le nom de plume William Lee²⁸, premier roman autobiographique qui revient sur l'addiction de l'écrivain à l'héroïne, *Naked Lunch* reste largement associé à la drogue, et, plus particulièrement à l'usage des opiacés. Avec *Naked Lunch*, Burroughs décrit le quotidien du drogué, mais également le phénomène d'intoxication (ou « Algèbre du Besoin ») qui fait de celui-ci un « homme dévoré par un besoin absolu de drogue » (p. 21²⁹). D'ailleurs, précise l'auteur, « Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit » (pp. 20-21). Le texte « Deposition: Testimony Concerning a Sickness » (1960) qui sert d'introduction au roman a bien pour objectif de dédouaner l'éditeur de toute accusation de promotion de substances illégales – rien de plus.

Or, comme le remarquera Scott Wilson, Cronenberg prendra soin, dans le script de son film, d'évacuer toute référence à des drogues réelles (2011, p. 175). Le terme « héroïne » y est absent (alors que 45 occurrences apparaissent dans le roman), remplacé par la « poudre de pyrèthre jaune » ou « *bug powder* » utilisée

²⁷ « Nothing is true; everything is permitted ».

²⁸ Lee est le nom de jeune fille de sa mère, Laura Hammond Lee Burroughs. Le texte est réédité en 1977 par Penguin Books sous le titre (modifié) *Junky*.

²⁹ Les renvois à la version française de *Naked Lunch* sont tirés de la traduction d'Éric Kahane (Paris : Gallimard, 2002, version epub).

par l'Exterminateur. Cette substitution permet au réalisateur de clarifier son propos. Celui-ci filme la drogue comme un élément exotique, irréel, bien loin des récits quasi-documentaires que l'on peut trouver dans des films comme *The Man With the Golden Arm* (Preminger, 1955), *The Panic in Needle Park* (Schatzberg, 1971) ou encore *Requiem for a Dream* (Aronofsky, 2000). Ici, Cronenberg reprend l'une des thématiques chères à Burroughs, non plus pour souligner un effet de réel, mais, au contraire, afin d'en souligner l'aspect abstrait, imaginaire. Ce faisant, le script du film tend à traiter les différentes drogues (poudre de pyrèthre, viande noire présente dans le roman comme équivalente à la méthadone, elle-même absente du script³⁰) à la manière d'un *novum* tel que défini par Darko Suvin. Une étrangeté, une « nouveauté » ou une « innovation [...] de nature fictionnelle, validé[e] par la logique cognitive³¹ », qui rend caduque l'introduction de Burroughs rajoutée en 1960 et qui n'est pas sans rappeler d'autres substances imaginaires science-fictionnelles : le « Mélange » (*Dune*, Herbert, 1965), la « Substance D » (*A Scanner Darkly*, K. Dick, 1977), le « Dylar » (*White Noise*, DeLillo, 1985), mais également l'« ephemeroïde » de *Scanners* imaginé par Cronenberg en 1981 – tout en justifiant que le film soit régulièrement (mais pas systématiquement) classé comme de la science-fiction à part entière³².

En renvoyant au *novum*, largement représenté dans sa propre œuvre (ne citons ici que les « telepods » de *The Fly* qui doivent rendre possible la téléportation), Cronenberg joue avec l'aspect science-fictionnel des textes burroughsiens détaillés aussi bien par Gérard Cordesse³³ que par Clémentine Hougue, sans pour autant strictement assumer le genre – en ce sens, il semble pertinent de noter que le script de *Naked Lunch* vient après que l'adaptation de *Total Recall* par Cronenberg (d'après une nouvelle de K. Dick) ait été refusée par Dino De Laurentiis au profit du cinéaste néerlandais Paul Verhoeven.

L'effet produit, un entre-deux, est en outre souligné par un phénomène d'« *estrangement* cognitif », également typique de la science-fiction, provoqué par l'irréalité des décors, les rues tangeroises ayant été remplacées par les studios de Toronto et par la mise en lumière de Peter Suschitzky et la production de Carol Spier qui écartent tout effet naturaliste, mais aussi par l'absence de plans généraux et de plans d'ensemble. De plus, de nombreux éléments ne sont qu'entendus et

³⁰ Contre deux occurrences dans le roman (introduction).

³¹ Huz, Aurélie, « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *Res Futurae*, vol. 20, 2022, np.

³² Par le site *Rotten Tomatoes*, par exemple. La cinémathèque québécoise le classe comme « drame », au même titre que le site *imdb*.

³³ Voir Cordesse, Gérard, « The Science-fiction of William Burroughs », *Le roman américain contemporain*, *Caliban*, n°12, 1975, pp. 33-43.

jamais montrés à l'écran (bruit des vagues sur la plage ou cri des chameaux dans le labyrinthe de la médina), ce qui renforce une atmosphère factice.

Le développement des personnages féminins

Burroughs ne s'intéresse que peu aux personnages féminins dans ses textes, y compris dans *Naked Lunch*. Non que celles-ci n'interviennent pas dans le récit, puisqu'on y retrouve bien le personnage de Mary tandis que « l'agente qui avait oublié sa personnalité d'origine et s'était identifiée à sa couverture » ou « Lola la Chata » ne sont que très brièvement mentionnées (p. 68 ; p. 345). Jody est un homme ; Violette une babouine, « la seule femme que j'aie aimée » (p. 73). Ce peu d'intérêt s'explique, du moins en partie, par l'homosexualité de Burroughs, largement évoquée dans *Queer* (publié en 1985 mais écrit entre 1951 et 1953), et par son rapport problématique aux femmes – l'auteur n'est jamais avare de remarques misogynes définitives qu'il importe sans doute peu de commenter ici.

Le choix de l'actrice australienne Judy Davis par Cronenberg est déterminant. En effet, celle qui interprète à la fois les personnages de Joan Lee et de Joan Frost, comme auparavant Jeremy Irons Elliot et Beverly Mantle, est elle-même habituée aux rôles de femmes fortes – Sybylla Melvyn dans *My Brilliant Career* (Armstrong, 1979), Adela Quested dans *A Passage to India* (Lean, 1984), mais aussi au théâtre, le rôle-titre d'Hedda Gabler pour la Sydney Theatre Company, d'après Ibsen. Dès lors, Judy Davis rejoint les nombreux personnages féminins singuliers écrits et/ou filmés par le réalisateur – qu'il s'agisse de Nicki Brand (Debbie Harry) dans *Videodrome*, de Ronnie (Geena Davis) dans *The Fly* ou encore d'Anyia (Naomi Watts) dans *Eastern Promises* en 2007 : en ce cas, précisément, la frontière entre « burroughsien » et « cronenbergien » est nettement lisible.

Ni Joan Lee ni Joan Frost n'interviennent dans le roman original. Il s'agit donc d'un choix de Cronenberg scénariste qui mélange à dessein le récit de Burroughs avec des éléments biographiques. Ainsi, la mort de Joan, tuée par accident³⁴ d'une balle en pleine tête, renvoie de manière transparente à la mort de Joan Vollmer, seconde épouse de l'auteur, le 6 septembre 1951 dans des circonstances comparables. Cronenberg n'ignore pas ces éléments biographiques, largement connus des lecteurs de Burroughs, et pour avoir lu *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs* de Morgan, dont la première édition date de 1988 (Rodley, 1992, p. 171).

³⁴ La thèse de l'accident est remise en cause par quelques burroughsiens célèbres que nous ne mentionnerons pas par souci de discrétion. Ces incriminations se font lors de colloques, à l'oral et jamais à l'écrit.

En faisant intervenir le personnage de Joan, Cronenberg valide l'idée articulée par Burroughs que c'est bien ce drame comme *kairos* ou épisode décisif qui a permis, sinon autorisé, la transformation de l'homme en écrivain³⁵. Le film *Naked Lunch* est une œuvre métafictionnelle sur la création artistique (c'est bien le roman *Naked Lunch*, cité par le personnage de Martin [Michael Zelniker], que Bill Lee écrit dans le film *Naked Lunch* tiré du roman du même nom) et Jeremy Thomas de valider l'idée que tout ce qui apparaît à l'écran après la mort de Joan Lee n'est rien d'autre qu'une hallucination, une construction de l'esprit qui rejoint plusieurs thèmes typiquement cronenbergiens comme la maladie mentale, le fantasme névrotique ou la déconstruction psychanalytique³⁶.

Autre élément essentiel apporté par l'actrice, une sensualité que Burroughs associe d'abord aux personnages masculins dans ses textes. Cet aspect résolument fantasmatique, hétérosexuel, vient bel et bien de Cronenberg – non de l'écrivain qui comprend que cette différence entre les deux hommes sera, quoi qu'il en soit, visible à l'écran³⁷.

Le film comme *cut-up*

Le *cut-up* évoqué précédemment est une technique littéraire remontant à 1959. C'est cette année où, rue Gît-le-Cœur à Paris, le poète Brion Gysin taillait dans « des colonnes d'articles coupés en deux tout à fait au hasard » et présentait par la suite à Burroughs les « surprenantes associations verbales³⁸ » qu'il avait ainsi obtenues. Cette technique, comme le note fort justement Benoît Delaune, s'inscrit dès son apparition « dans un ensemble de pratiques qui posent le problème du rapprochement entre arts plastiques et littérature³⁹ », et ce pour des raisons d'abord matérielles. Le plasticien peut découper des matériaux d'origines diverses et les coller sur un support, qu'il s'agisse de papier ou de carton (comme ont pu le faire Marx Ernst ou le peintre catalan Antoni Tapiès), de publicités ou d'annonces taillées dans la presse (à l'instar de l'Allemand Kurt Schwitters). Les possibilités sont nombreuses et aboutissent à l'introduction d'éléments rapportés, « des objets comme de vrais clous ou du bois » par les cubistes Braque ou Juan Gris

³⁵ Lire l'introduction de *Queer*, par exemple.

³⁶ Voir « Naked Lunch - Interview With Jeremy Thomas », *Behind The Science Fiction*, <https://www.youtube.com/watch?v=979-UTHZ6OM> (dernière consultation le 05/12/23).

³⁷ Cronenberg à Burroughs : « You know, I'm not gay and so my sensibility, when it comes to the sexuality of this film, is going to be something else. I'm not afraid of the homosexuality, but it's not innate in me and I probably want women in the film » (Rodley, 1992, p. 162).

³⁸ Lemaire, Gérard-George, *Burroughs*, Paris : Éditions Artefact, 1986, p. 59.

³⁹ *Le Cut-Up chez William S. Burroughs : modèle plastique*, *Création Littéraire*, thèse sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2, 2003, p. 18.

et Picasso dans le but affiché de faire « exploser le cadre de la toile⁴⁰ », ou des dessins ou fragments des uns ou des autres. Burroughs, comme Brion Gysin l'a fait ce jour de 1959, et, bien avant lui, T. S. Eliot, Marcel Duchamp et les Dadaïstes, coupent dans les phrases, les colonnes de mots prélevées dans les sources les plus diverses, pour produire un texte nouveau. Il lui suffit pour cela d'un instrument tranchant quelconque – lame ou paire de ciseaux – et d'un peu de colle.

Burroughs utilise le *cut-up* de manière extensive dans sa trilogie Nova : *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) et *Nova Express* (1964). Il a également produit des *cut-ups* sonores publiés en mai 1981 par le label Industrial Records. Or, le *cut-up* a également été utilisé dans le cadre d'œuvres cinématographiques. Par Burroughs lui-même, en collaboration avec Balch et Gysin, et Hougue de rappeler, à ce titre, qu'« [o]n ne peut interroger le *cut-up* indépendamment des œuvres picturales et cinématographiques de Burroughs et Gysin au risque d'éluder une part importante de leur démarche esthétique » (2006, np). D'autres cinéastes, comme Nicolas Roeg, Klaus Maeck ou Bertrand Mandico ont pu s'inspirer de cette technique pour le montage de leurs propres films⁴¹.



Fig. 5 : « Nous n'avons jamais quitté la ville de New York » ; les paysages d'Interzone comme assemblage d'éléments disparates (1h17')

Cronenberg multiplie les renvois à cette technique tout au long de *Naked Lunch*. Lorsqu'il filme Interzone comme un agrégat d'éléments architecturaux empruntés aussi bien à Tanger qu'à Central Park, par exemple, lui permettant d'indiquer que « nous n'avons jamais quitté la ville de New York⁴² » – et confirmant, par là-même, la thèse de Thomas d'une longue hallucination de Bill Lee tout en renvoyant le public à un sentiment diffus et paradoxal, d'étrangeté et de familiarité. De même l'appartement d'Interzone qu'occupe Lee se divise en

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴¹ Lire les entretiens avec Klaus Maeck et Bertrand Mandico dans Becker, Christophe, *Géométrie de la Souffrance, Genesis P-Orridge + William S. Burroughs*, Paris : Riveneuve, 2022.

⁴² *Naked Lunch*, commentaire audio du réalisateur.

deux parties distinctes : à gauche le stuc associé à la décoration tangéroise, à droite le papier peint décrépi que l'on a pu voir auparavant dans son appartement new yorkais, rappel volontaire d'une image composite que le réalisateur veut symbolique et signifiante (Fig. 5), et que l'on retrouve également dans la surreprésentation des couleurs opposées rouge (burgundy, rouge-brun, vermillon) et vert (vert pâle, pastel) qui se marient à l'écran.

En outre, le script de Cronenberg est écrit à la manière d'un roman, avec une attention à la prose (qui n'est plus « hors-sujet », donc), non comme un scénario⁴³. Le travail du Canadien à partir des textes de Burroughs prend tout son sens une fois lu et vu à l'aune du *cut-up*. Cette technique que l'écrivain affectionne autorise, à ses yeux, la neutralisation de toute limitation temporelle. Le réemploi de matériaux préexistants permet, d'une part, d'actualiser des textes plus anciens, tout en ouvrant d'autre part une porte sur le futur – l'auteur Beat pense accéder ainsi à un outil augural qui lui permet d'anticiper les événements⁴⁴. Or, en écrivant son script, Cronenberg a lui-même « découpé » des textes plus anciens de Burroughs avant de les réagencer afin de créer son propre récit : si la séquence ou routine « Did I ever tell you about the man who taught his asshole to talk? » est effectivement tirée (et adaptée) de *Naked Lunch* (édition Grove Press, pp. 66-67) ; la séquence « I shall never forget the unspeakable horror that froze the lymph in my glands when the baneful word seared my reeling brain—I was a homosexual » vient de *Queer* ; la séquence « I prefer a pyrethrum job to a fluoride. With the pyrethrum... you kill the roaches right there in front of God and the client... » provient, elle, de *Exterminator!* publié en 1973⁴⁵ ; la phrase « No "glot." Come "Fliday." » d'*Interzone* (1989)⁴⁶ – parmi d'autres exemples. Traduction à la fois

⁴³ Si Burroughs imite la structure du script dans un certain nombre de ses romans ou textes, Cronenberg, quant à lui, considère son film comme une œuvre littéraire.

⁴⁴ « When you cut into the present, the future leaks out », William S. Burroughs, *Break Through in the Grey Room*, Sub Rosa, 1986, piste 2 : « Origin and Theory of the Tape Cut-Ups » / From a Lecture given by William S. Burroughs at the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics at Naropa Institute, April 20, 1976. Cette lecture est littérale de la part de Burroughs.

⁴⁵ La différence est mineure avec le texte original : « Personally I prefer a pyrithium job to a fluoride. With the pyrithium you kill the roaches right there in front of God and the client whereas this starch and fluoride you leave it around and back a few days later a southern defense worker told me "They eat it and run around here fat as hawgs." », Burroughs, William, *Exterminator!*, p. 6, version epub.

⁴⁶ Dans le texte original : « Chinese pushers stopped serving Occidentals in the 1920s. When a junky want to score off the Chink, he say, "No glot. Come Fliday." », Burroughs, William, *Interzone*, p. 204, version epub.

fidèle et inexacte de l'œuvre originale, comme un renvoi, à part égale, aux efforts déployés par Vladimir Nabokov de retraduire (ou « auto-retraduire ») ses textes⁴⁷.

Les textes de l'écrivain américain sont mis en rapport, se complètent, se répondent puis se contaminent, comme autant d'indices que c'est bien l'œuvre burroughsien (masculin : totalité de la production artistique) et non l'œuvre burroughsienne (féminin : part ou parties de ladite production) sur lequel se penche le Canadien.

De la même manière, Cronenberg a anticipé sur le parcours artistique de Burroughs : la musique d'Ornette Coleman renvoie ainsi au voyage qu'effectue le musicien au Maroc accompagné de Burroughs en 1972 ou 1973 afin d'enregistrer la musique de Joujouka perdu près des montagnes du Rif et de la ville de Ksar-el-Kebir⁴⁸.

L'écriture du script de Cronenberg suit donc en tous points les recommandations de Burroughs, qui demande à la jeune génération de s'emparer des textes sans se soucier de leur origine ou même de leur propriétaire, pour composer eux-mêmes une œuvre littéraire. Burroughs consacre par exemple le texte programmatique « Les Voleurs » au sujet du plagiat et du pillage textuel. Il y déclare, péremptoire : « Tout appartient au voleur inspiré et consciencieux. Tous les artistes de l'histoire, des peintres des cavernes à Picasso, tous les poètes et les écrivains, tous les musiciens sont là et les architectes offrent leur marchandise⁴⁹. » Cronenberg pille, il détourne sans pour autant oublier que son film est et doit rester personnel. Ainsi, de nombreux éléments tirés du script s'éloignent volontairement d'une quelconque véracité historique et biographique (Allen Ginsberg n'a jamais été témoin de la mort de l'épouse de Burroughs, comme la présence du personnage de Martin/Ginsberg le laisse supposer) et plusieurs personnages ont été inventés par Cronenberg, non par Burroughs (Yves Cloquet [Julian Sands] par exemple) tout comme les machines à écrire insectoïdes.

La phrase prononcée par le personnage de Joan pour tenter d'expliquer l'effet de la poudre de pyrèthre sur l'organisme « C'est une défonce kafkaïenne » (« *It's a Kafka high* »), absente du texte original, est de fait un renvoi non-seulement à un auteur majeur aux yeux de Cronenberg qui écrira une introduction à la nouvelle traduction anglaise de *La Métamorphose* par Susan Bernofsky (« The

⁴⁷ Voir Oustinoff, Michaël, « Vladimir Nabokov ou pourquoi se retraduire ? », *Palimpsestes*, vol. 15, 2004, pp. 169-185.

⁴⁸ Il y enregistre le titre « Midnight Sunrise » avec les Master Musicians en présence de Burroughs (*Dancing in Your Head*, Horizon Records, 1977).

⁴⁹ On peut trouver le texte original sous le titre « Les Voleurs » dans Burroughs, William, *The Adding Machine / Selected Essays*, New York: Arcade Publishing, 1985, pp. 19-21.

Beetle and the Fly »), mais également le rappel d'autres clefs d'interprétation de sa filmographie. Si, comme Cronenberg l'écrit en 2014, Gregor Samsa a beaucoup en commun avec Seth Brundle, l'Ur-text burroughsien s'impose autant qu'il se dissipe au moment d'adapter le roman de 1959.

Conclusion

Connaissant parfaitement les textes de Burroughs, Cronenberg envisage l'adaptation du roman *Naked Lunch* comme un exercice volontiers paradoxal. En effet, si l'œuvre du Canadien rencontre sur de nombreux points l'œuvre burroughsienne devenue Ur-text (c'est la question de la juxtaposition des espaces sémantiques que recouvrent les adjectifs « burroughsien » et « cronenbergien »), et si de nombreux critiques soulignent leurs points communs, d'autant plus transparents qu'ils sont eux-mêmes assumés, le cinéaste envisage d'abord ici d'écrire une « œuvre personnelle ». En prenant appui sur des concepts développés par Burroughs, comme celui du « Third Mind » déjà présent dans ses films, et en usant de la technique du *cut-up* pour écrire son script, Cronenberg suit, à la lettre, les instructions de son modèle dans un cheminement autant artistique que philosophique, tout en trahissant volontairement la substance.

En choisissant le titre du roman de 1959, Cronenberg lance une fausse piste à son public. En effet, le *Naked Lunch* de Cronenberg prend comme sujet la création comme hommage, imitation ou plagiat, mais aussi comme acte d'indépendance esthétique, embrassant les thèmes du texte original avant de les mettre à distance de manière catégorique. En ce sens, cette œuvre cinématographique affirme sa lutte contre la « perte de nature propre » que peut représenter le poids des influences et de l'héritage artistique. Le cinéaste offre là « toutes [ses] obsessions et [ses] singularités » et prend soin d'adoucir la misogynie burroughsienne. Échouer, à dessein, à traduire fidèlement le texte permet au cinéaste de finir de s'émanciper : ce faisant, le script de *Naked Lunch* peut sans doute être considéré comme la première œuvre littéraire de Cronenberg, anticipant la publication de *Consumed* en 2014, et comme la préfiguration d'une réécriture de l'œuvre cronenbergienne par le cinéaste-même (d'un *Crimes of the Future* à l'autre, 1970, 2022).

Remerciements :

Noëlle Batt, Fleur Hopkins-Loféron

Bibliographie

Autour de William Burroughs :

Becker, Christophe, *Géométrie de la Souffrance, Genesis P-Orridge + William S. Burroughs*, Paris : Riveneuve, 2022.

Burroughs, William S., *Junkie*, Paris : Olympia Press, 1953.

---, *Naked Lunch*, Paris : Olympia Press, 1959.

---, *Naked Lunch*, Paris : New York, Grove Press, 1966.

---, *Le Festin Nu* (Éric Kahane trad.), Paris : Gallimard, 2002, version epub.

---, *Exterminator!*, New York : Penguin, 1973.

---, *Queer*, New York : Viking Press, 1985.

---, *The Adding Machine / Selected Essays*, New York : Arcade Publishing, 1985.

---, *Interzone*, New York : Viking Press, 1989.

Burroughs, William ; Ginsberg, Allen, *The Yage Letters Redux* (Oliver Harris éd.), San Francisco : City Lights Books, 2006.

Burroughs, William ; Gysin, Brion, *The Third Mind*, New York : Viking, 1978.

Delaune, Benoît, *Le Cut-Up chez William S. Burroughs : modèle plastique*, *Création Littéraire*, thèse sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2, 2003.

Demangeot, Fabien, *La transgression dans l'œuvre de David Cronenberg*, thèse, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2018.

Harris, Oliver, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, Carbondale and Edwardsville : Southern University Press, 2003.

Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, Los Angeles : Semiotext(e) Double Agents Series, 2001.

Hougue, Clémentine, *Le cut-up. Ses antécédents, ses développements, en Europe et aux États-Unis au XXe siècle. Lectures à partir William S. Burroughs*, thèse sous la direction de Jean Bessière, Université Paris 3, 2012.

Lemaire, Gérard-George, *Burroughs*, Paris : Éditions Artefact, 1986.

Morgan, Ted, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, London : Pimlico, 1993.

Autour de David Cronenberg :

« L'influence de William S. Burroughs sur David Cronenberg », INA, 17 novembre 1990, <https://mediaclip.ina.fr/fr/i22040653-l-influence-de-william-s-burroughs-sur-david-cronenberg.html> (dernière consultation le 05/12/23).

Cremonini, Laura, *Body Horror Movies*, epub / auto-édition, 2020.

Cronenberg, David, *Le scénario du "festin nu"*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1992.

---, *Consumed*, New York : Scribner, 2014.

Rodley, Chris, *Cronenberg on Cronenberg*, London : Faber and Faber, 1992.

Wilson, Scott, *The Politics of Insects, David Cronenberg's Cinema of Confrontation*, New York : Continuum, 2011.

The Philosophy of David Cronenberg (Simon Riches éd.), Lexington : University Press of Kentucky, 2012.

Autour de l'adaptation cinématographique :

Grossman, Julie, *Literature, Film, and Their Hideous Progeny. Adaptation and ElasTEXTity*, London: Palgrave Macmillan, 2015.

Leitch, Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007.

McFarlane, Brian, *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford : Oxford University Press, 1996.

Articles universitaires :

Drossart, Francis, « Quand la violence crève l'écran : *Le festin nu* », *Le Coq-héron*, vol. 4, n°211, 2012, pp. 45-47.

Hougue, Clémentine, « Le Cut-up : "ut pictura poesis" au pied de la lettre », *Trans*, Université Paris 3, n°7, juin 2006, np.

Huz, Aurélie, « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *Res Futurae*, vol. 20, 2022, np.

Mendelsohn, Sophie, « La "déterritorialisation". Un abord singulier du problème de la représentation en psychanalyse », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n°74, 2006, pp. 43-60.

Articles journalistiques et entretiens :

« Naked Lunch - Interview With Jeremy Thomas », *Behind The Science Fiction*, <https://www.youtube.com/watch?v=979-UTHZ6OM> (dernière consultation le 05/12/23).

Bornet, Jacky, « "Titane" de Julia Ducournau représentera la France aux Oscars : le gore élevé au rang des beaux-arts », *France Info*, mis en ligne le 14 juillet 2021, https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/festival-de-cannes/festival-de-cannes-2021-titane-de-julia-ducournau-ou-le-gore-eleve-au-rang-des-beaux-arts_4701031.html (dernière consultation le 05/12/23).

Desrués, Antoine, « La Mouche : le chef-d'œuvre éternel du body-horror par David Cronenberg », *Écran Large*, mis en ligne le 1er mai 2021, <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1374444-la-mouche-le-chef-doeuvre-eternel-du-body-horror-par-david-cronenberg> (dernière consultation le 05/12/23).

Goodman, Richard, « An Evening with William Burroughs, October 1972 », *Richard Goodman's Newsletter*, mis en ligne le 20 octobre 2022, <https://richardgoodman.substack.com/p/an-evening-with-william-burroughs> (dernière consultation le 05/12/23).

Hubert, Craig, « David Cronenberg: Why Frustrated Novelists Hate the Screenplay », *The Daily Beast*, mis en ligne le 13 octobre 2014, <https://www.thedailybeast.com/david-cronenberg-why-frustrated-novelists-hate-the-screenplay> (dernière consultation le 05/12/23).

Jaehne, Karen, « David Cronenberg on William Burroughs: Dead Ringers Do "Naked Lunch" », *Film Quarterly*, vol. 45, n°3, 1992, pp. 2-6,

Orozco, Edouard, « Viggo Mortensen loue Cronenberg avant la sortie des Crimes du futur : "Crash est bien au dessus de Titane" », *Première*, mis en ligne le 17 mai 2022, <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Viggo-Mortensen-loue-Cronenberg-avant-la-sortie-des-Crimes-du-futur-Crash-est-bien-au-dessus-de-Titane> (dernière consultation le 05/12/23).

Seymour, Gene, « MOVIES: Out to Lunch With the Guru of Gross-Out: David Cronenberg says the only way he could be faithful to William S. Burroughs' celebrated "Naked Lunch" on film was to betray it », *Los Angeles Times*, mis en ligne le 5 janvier 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-01-05-ca-2333-story.html> (dernière consultation le 05/12/23).

Snowden, Lynn, « Which is the Fly and Which is the Human ? », *Esquire*, mis en ligne le 1^{er} février 1992, <https://classic.esquire.com/article/1992/2/1/which-is-the-fly-and-which-is-the-human> (dernière consultation le 05/12/23).

Biobibliographie de l'auteur

Docteur de l'Université Paris 8 en Langues, littératures et civilisations des pays anglophones, Christophe Becker a déposé une thèse intitulée *L'Influence de William S. Burroughs dans l'œuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge* en 2010. Ses recherches portent essentiellement sur l'héritage Burroughsien dans le domaine littéraire et musical, mais également sur le corps comme sujet d'expérience artistique et sur la culture populaire. Il a publié *Géométrie de la Souffrance, William S. Burroughs + Genesis P-Orridge* (Editions Villeneuve, 2022). Il est membre associé du laboratoire du CRHIA (Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique – EA 1163) de l'Université de Nantes, et membre fondateur et secrétaire élu de l'association loi 1901 « En Fait, des Objets » avec Clémentine Hougue et Aurélien Gleize.