



5. Aller dans tous les sens, Naked Lunch de David Cronenberg

Caroline San Martin

Pour la réécriture du livre de Burroughs, il fallait aller dans tous les sens...

Aller dans tous les sens, *Naked Lunch* de David Cronenberg

Pour la réécriture du livre de Burroughs, il fallait aller dans tous les sens, confie David Cronenberg à Serge Grunberg dans ses entretiens, car l'écriture de William Burroughs, elle-même, va dans tous les sens [1]. Il fallait rendre le film délirant. Il fallait faire délirer le cinéma avec ce qui lui est propre. C'est pourquoi Cronenberg délire les genres cinématographiques pour créer un film noir exotique fantastique. Mais aller dans tous les sens, c'est aussi puiser dans toute l'œuvre du romancier américain : à *The Naked Lunch*, se greffent les autres lectures de Burroughs ainsi que des anecdotes biographiques. En effet, le réalisateur va se réapproprier des histoires qui entourent la vie de l'auteur. Dans cet article, nous nous proposons d'en explorer une en particulier, celle qui est à l'origine du *cut-up*, procédé littéraire utilisé par Burroughs. Alors qu'il était sous l'effet de la drogue, le *cut-up* lui apparaissait comme la seule solution pour palier à la prise de contrôle des insectes géants sur les esprits humains. Dans le film de Cronenberg, les *bugwriters* et les personnages se retrouvent très liés. Si bien que ces machines à écrire vivantes en forme d'insectes géants ont une influence sur l'écriture des auteurs dans l'Interzone. Ce sont elles qui disent à Bill quoi écrire. Bien plus encore, elles peuvent éveiller les désirs sexuels chez les personnages et encourager le rapprochement des corps. Dans ce cas, ce qui est reconduit, en plus d'une mise en forme des insectes, c'est une présentation en images et en sons des forces délirantes qui animent un processus créatif. L'impératif que s'était fixé Cronenberg d'aller dans tous les sens lui permet de se servir d'un fait et de l'intégrer à la narration, accentuant ainsi son côté délirant.

Cependant, le *cut-up* se rejoue aussi de façon littérale dans le film, car Cronenberg, en faisant une adaptation libre du roman original, travaille à partir d'un texte préexistant qu'il découpe et réagence. Par définition, le *cut-up* consiste à couper ligne par ligne un texte préexistant et à proposer un réagencement des éléments pour créer une œuvre nouvelle. Dans le film, les mêmes éléments ne cessent de se répéter et de se réagencer, toujours de façon différente. Ils se redistribuent selon d'autres rapports : l'haleine infectée de poudre jaune tueuse de cafards passe de Joan à Bill, les machines à écrire se transforment en un raccord en *bugwriters*. De plus, en jouant, dans l'écriture, le meurtre de Joan, Bill rejoue l'écriture de *The Naked Lunch*. Notons que Bill est le diminutif de William, le prénom de Burroughs. C'est donc le personnage du film qui rejoue l'écriture du livre. Or, cette écriture du livre est aussi réécrite par Cronenberg, le scénariste. Par conséquent, le livre, qui est déjà écrit, ne cesse de se réécrire. Sous cette multiplication des niveaux de récits, allant de l'intra à l'extradiégétique, *Naked Lunch* rejoue les forces du découpage et du réagencement qui font le *cut-up*.

Mais Cronenberg va plus loin. Le *cut-up* est certes évoqué à travers la narration, mais il est également reconduit dans la dimension sonore du film. Les expérimentations littéraires des auteurs de la *Beat Generation* ont été influencées par le *free-jazz*. Comme nous le rappelle Thierry Jousse [2], Burroughs est proche du *free-jazz* dans sa ponctuation et dans ses sonorités, proposant une écriture syncopée et des phrases rythmées. Dans cette filiation, de la composition musicale à la composition littéraire, ce n'est pas un rapport analogique qui se déploie, mais ce sont les forces, les mouvements qui font l'aléatoire du *free-jazz* qui se jouent sous des formes nouvelles, dans les

5. Aller dans tous les sens, *Naked Lunch* de David Cronenberg

formes du *cut-up*. Pour composer la bande sonore du film Cronenberg fait appel à deux musiciens très poches de ce courant musical : le saxophoniste Ornette Coleman et le compositeur de musique de film Howard Shore. La bande son n'est jamais un support émotif, elle n'est pas régulière dans ses manifestations, elle ne marque pas de transition dans le passage d'un monde à un autre. Au contraire, les phrasés du saxophone que l'on retrouve, ici et là, dans *Naked Lunch* opèrent par touches et se composent par instinct. Alors, un mode d'écriture et une bande son - le *cut-up* et le *free-jazz* - peuvent convoquer les mêmes forces : celles qui sont contenues dans l'aléatoire. Les sons du saxophone d'Ornette Coleman apparaissent en dehors des codes qui lient conventionnellement la musique à l'image et qui structurent le récit. La musique sort de sa fonction première. Sa présence rejoint son mode de composition puisqu'elle devient désormais aléatoire, c'est-à-dire que ses apparitions ne sont ni déductible *a priori* ni *a posteriori*. Aller dans tous les sens, c'est aussi composer avec une époque qui elle-même allait dans tous les sens, et rejouer dans le film toutes les forces qui sous-tendent les compositions, les agencements, les structures des œuvres de la *Beat Generation*. La bande son s'accorde avec la réalisation. L'improvisation jazz, que l'on retrouve dans les agencements cinématographiques que proposent Cronenberg, rejoue la structure du roman américain qui reprenait, dans son mode d'écriture, les constructions par instinct du *free-jazz* [3]. Improvisation, puisque ce qui est mis en œuvre dans le film, c'est une construction, allant avec le roman, du simple déroulement d'une histoire à un récit fondé sur sa propre recherche.

C'est précisément cette recherche qui va dicter le montage dans lequel on retrouve ces mêmes mouvements aléatoires. D'un plan à l'autre, tantôt un raccord dans le mouvement, tantôt un fondu sonore, tantôt une couleur opérera telle une liaison sans pour autant nous maintenir dans le même espace-temps. L'enchaînement demeure, mais il perd lui aussi sa fonction première qui est de conserver l'unité. C'est pourquoi les amis new-yorkais de Bill peuvent réapparaître sans que notre protagoniste ait quitté l'Interzone. Ce mode de connexion et de rappel a tendance à rendre deux espaces-temps, qui étaient jusqu'alors distincts, coexistants. À plus grande échelle, c'est ce mode de connexion qui permet de relancer le livre dans le film puisqu'il rejoue le mode de connexion du *cut-up* dans les enchaînements audio-visuels. Les forces de l'aléatoire comme mode de composition sont relancées par le film à travers le montage et la bande son. Et la musique, et la littérature, et le cinéma entrent dans une relation dynamique.

Si l'aléatoire est aussi important dans le mode d'agencement du film, c'est parce que le livre de Burroughs et le film de Cronenberg travaillent tous deux à rendre compte des mouvements rompus de la conscience dans ce qu'ils ont de plus informulables. Dans le récit, dans l'enchaînement des plans et des sons, les spectateurs et les personnages se perdent et se retrouvent puisque rien n'est défini une fois pour toute, rien n'est déductible *a priori* : « à la cohérence perdue d'une aventure qui s'enchaînerait logiquement s'oppose désormais la cohérence de fragments, traces, pistes vraies ou fausses, amorces d'itinéraires disposés tout au cours du récit, et qu'il faut confronter et assembler pour les lire, qu'ils se répètent, se modifient réciproquement, ou simplement s'annulent » [4]. C'est ici la grande trouvaille de Cronenberg en matière d'adaptation. Dans leur successivité, le film ne redit pas le livre pas plus qu'il ne l'explique, mais il retrace des forces qui sous-tendent son écriture et les présente sous des formes inédites qui vont dans tous les sens.

Notes

[1] Cronenberg in Serge Grunberg *Entretiens avec David Cronenberg*, Paris, Les cahiers du cinéma, 2000, page 123.

[2] Thierry Jousse, « Godard à l'oreille », hors série, *Godard trente ans depuis*, Les cahiers du

5. Aller dans tous les sens, Naked Lunch de David Cronenberg

cinéma, p. 40-43.

[3] Marie Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Collin, 1970, p. 176.

[4] Ibid.