POSTMODERNISM "IN VITRO" – FROM GERTRUDE STEIN AND BORGES

Dan H POPESCU[1]

Abstract

The paper is an attempt at connecting the so called – by the scholars in the field –, "mother" and, respectively, the "father" of postmodern fiction – and acknowledged as such by many outstanding followers –, through significant stages in their lives and writing careers. Issues like *exile*, voluntary or fortuitous, *nationalism* (be it American or Argentinian) vs. *internationalism*, *experiment* and *poetics* will be approached via biography and the artistic creed of the two legendary (or slightly infamous?) writers.

Keywords: early postmodernism, experiment, biography, poetics.

1. 'Mother' and 'Father' playing with the *Kits*

In her 'Introduction' to *The End of Postmodernism: New Directions* – the end-product of the very first edition of the Stuttgart Seminar in Cultural Studies –, Heide Ziegler[2] refers to Gertrude Stein and Jorge Luis Borges as being the 'mother', respectively the 'father' of postmodernism. Actually, the two writers have taught us two great lessons: that of verbal self-reflexivity and the one about the "pleasures and dangers of citation". Unfortunately, the general public – when considering the phenomenon of postmodernism –, tends to associate these lessons with playfulness and narcissism, and to ignore "the courageous and moving attempt to replace metaphysics with aesthetics" that is to be found "both in the parents of postmodernism and their true offspring" (Ziegler 7)

One of these "true offspring", who happened to be present at the Seminar, John Barth, had declared his admiration for Borges as early as 1967, in his seminal essay "The Literature of Exhaustion". For Barth, the Argentinian writer belongs to the category of "technically up-to-date artist", who used to have, like many other artists in the 1920s, his share of literary experimentalism, which included even a 'muralist' magazine. As for Borges's later works, such as *Labyrinths* and *Ficciones*, they "illustrate (…) the difference between the fact of aesthetic ultimacies and their artistic use." (in Nyall 313)

Among the texts invoked by Barth in his essay stand "Pierre Menard, Author of Don Quijote", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" – the most anthologized –, and "The Library of Babel". They are presented as ways of exhausting, especially through the myth of infinite library, the posibilities of the literary discourse, and as housing "every possible combination of alphabetical characters and spaces, and thus every possible book and statement" (in Nyall 320). In this respect, no possible future can be imagined, as it has already been imagined, no other world can be imagined, as it has already been imagined/ conceived by the readers as well. And despite the fact that Borges's work is baroque in an

[1] Associate Professor, PhD,"Partium"Christian University, Oradea.

[2] By then the rector of the University of Stuttgart and the organizer of the 1991 event that brought together Ihab Hassan, John Barth, Raymond Federman, William Gass and Malcolm Bradbury.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

extremely peculiar way – "terse, laconic, intellectual" –, the view it provides over "intellectual and literary history has been Baroque, and has pretty well exhausted the possibilities of novelty." (in Nyall 319)

When trying to detect the paradigms of postmodernist fiction, Brian McHale does not include Borges among the writers who illustrate the change of dominant – from epistemological to ontological –, and the strategies of the crossing from modernist to postmodernist poetics. One should take it for granted that Borges is paradigmatic for postmodernism when producing the "most memorable parable on the death of the author" (McHale 200), which is "Borges and I"; when "anticipating by some thirty years developments in structuralist narratology" (McHale 106) in "The Garden of Forking Paths", which is the perfect metaphorical construct for textual infinity; or when doubting, through his employed narrator, that "our world has the will to resist usurpation by the ideal world" depicted in "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". (McHale 77-78)

McHale's major concern is with how posmodernist writers create worlds, be they 'in collision', 'next door', 'under erasure', 'on paper', 'tropological' or 'styled', etc. All of them are made up of *words*, but it is in the 'styled' ones that they "approach the status of objects in their own right, tangible *things*" (McHale 149) The disruption of syntax and the foregrounding of nonsemantic relations are part in this process of reification that makes Gertrude Stein's *Tender Buttons*, for instance, the best candidate for *le livre sur rien*. And she seems to have gone further than any other modernist writer in the direction of Flaubert's ideal book. So far that she could claim for herself the status of, at least, a "precocious posmodernist".

William Gass, another "true offspring" present at the Stuttgart Seminar, considers *Tender Buttons* to be "above all a book of kits like those from which harpsichords or paper planes or model bottle boats are fashioned, with intricacy no objection, patience a demand, unreadable plans a pleasure." (as qtd. in McHale 150) Somehow, both Borges and Stein appear to have understood that "the world had ceased to be a unity and become a multiple, the present not a continuation of the past but its novel self"[3], and that it had become the playground for the writers concerned in devouring the linguistic horizons or in exhausting the possibilities of discourse.

If we take a closer look at the mastering of language(s), "there was always something polyglot about (Stein's) way of writing and thinking", although her style seems to be *indebted* to "an imperfect training in English, still evident in her Harvard essays." (Bradbury 255); whereas Borges, who had "inherited a quaint Edwardian English (…) from his father and grandmother." (Wilson 24), by the time he ventured into the Spanish literary world, at the end of World War I, he had picked up French, German and Latin, which raised to five the number of languages he could read at ease.

Kits manipulating accounts for fragmentation and, interestingly enough, "For al her vital sense of the present, Stein lacked the narrative sense" (Bradbury 263) in

[3] According to Malcolm Bradbury (251), himself an "off spring", and an attendant of the Stuttgart Seminar, as already mentioned.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

producing longer texts, such as *The Making of Americans*; whereas Borges was a poor reader of novels, which he found "tedious, packed with irrelevant detail and information.", so "He practiced reading 'retazos' ('snippets')" (Wilson 73). Stein came to write briefer and more fragmentary work, "not an attempt at narrative but at a form of prose painting," (Bradbury 263) while Borges, who started his career as a poet, built his reputation on essays and his glory on short stories.

2. Exile, nationalism and experimenting with art & life

What is there, then – beyond fashioning *ontological* "paper planes or model bottle boats" –, that connects the two artisans over the 'generation gap'? Stein was born in 1874, in the North-American Allegheny, in Pennsylvania. Borges was born in the South-American Buenos Aires, in 1899 – the same year as Hemingway, the most influential modernist writer in the English speaking world.[4]. Common Jewish ancestry, perhaps? Stein was the seventh child of a family of an immigrant Bavarian Jew who had come to America in the early 1840s; nevertheless, during World War II, she had an unbelievably weird attitude towards Nazism. As for Borges, he was accused, in 1934, of being a Jew, by an Argentinian fascist magazine, and he responded with an essay entitled "I, a Jew". And although there is but one, and rather distant, relative of him who can be traced as such, his constant preoccupation with Judaism and its main themes cannot be denied.

So Stein might have exaggerated when she claimed that she had had generations of Americans behind her. But that "Americanism is born in me," (cf. Bradbury 254) could be what she really felt, and she got easily angry when reporters called her an expatriate, on the account of her spending most of her life in Paris. Back home after seven years abroad, Borges attempted at being as "Argentine as he could", so he would copy "down phrases from a dictionary of Argentinisms" and "seed them into essays and poems" that he would reconsider publishing again. He admitted, forty years after, that he had "made the mistake of trying to be more Argentine than Argentines." (Wilson 60)

If we want to understand this twisted nationalism vs the international iconicity the two writers eventually achieved, we may start from the 1920s, when both of them were abroad, on an overseas exile. Borges had got trapped for four years in a neutral Switzerland, in Geneva, because of an easy-going father, who had "brought his family with him to Europe for an eye operation in 1914" (Wilson 24) By that time Stein had been living, for more than a decade, in Paris, where she had chosen to move in 1903 and enjoy "being alone with English and (her)self" (Bradbury 250). She came to think of Paris as her home town, as the most suitable place for "those of us that were to create the twentieth century art and literature" (Bradbury 273) In 1969, Borges confessed that Geneva really felt like home, a place "he knew better than Buenos Aires" due to "its natural size" (Wilson 36). He later chose to die and be buried there, behaving in a manner similar to Stein's, who had been interred in Père Lachaise Cemetery, in Paris, in 1946.

[4] And with whom he surprinsingly shares a poetics and, consequently, some distinctive stylistic features.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

The two trajectories look as if parallel, from Americas to Europe, although with the final destinations in a slightly awkward opposition: from Allegheny to Paris, the *twin* city of London in the prewar period – at least that was how Ezra Pound saw the two outposts of what he believed was going to be an American Risorgimento, and Stein strongly committed to this view; and from Buenos Aires – the modern part of which, copying Paris or Madrid, was rejected by Borges in favor of its colonial/*criollo* side –, to Geneva, about which he once wrote that he had always recalled "with some loathing." It was there where he "discovered his nostalgia for Buenos Aires" (Wilson 41), and from where, in his final years, he dismissed the official version of Argentinian history as fiction. (cf. Williamson 712)

Things were less complicated for Stein. She happened to be in the right place at the right/ripe time. "I was there to kill what was not dead, the nineteenth century which was not so sure of evolution and prayers" (as qtd in Bradbury 247) Unlike Edith Wharton, another Paris resident, she didn't become a writer of the *belle époque*. She didn't want to write "international fiction", and follow into the steps of Henry James. In her *Autobiography of Alice B. Toklas*, she would cunningly reflect on her own poetics in the 3rd person narrator: "Gertrude Stein never corrects any detail of anybody's writing, she sticks to general principles, the way of seeing what the writer chooses to see, and the relation between that vision and the way it gets down." (qtd in Trogdon 18)

A true painter in prose (Bradbury 271), moving around/or being surrounded by painters, she challenged artists of many sorts and nationalities, among them Pablo Picasso, who started to paint her portrait in 1906. After having struggled for about ninety sittings to get the right effect, which in her opinion, eventually led him away from Harlequinism (Bradbury 262), Picasso managed to produce one of the iconic paintings of Cubism. According to Malcolm Bradbury's extremely ironic rendering of the process, "Friends told Picasso Gertrude looked nothing like the painting: "She will," he said, and she would" (ibid)

Later, in the 1920s, in Hemingway's apartment "just off the place du Tertre", when discussing over the draft of his first novel, she would dismiss redundancy, but not reworking: "There is a great deal of description in this, (…) and not particularly good description. Begin over and over again and concentrate …" (in Trogdon 20) Strangely enough, or perhaps not, as the whole matter might have been just about a clash of poetics, her interlocutor remembered her, many years later, as acting exactly the opposite: "…she disliked the drudgery of revision and the obligation to make her writing intelligible, although she needed to have publication and official acceptance…" (Hemingway 20)

Sherwood Anderson had acknowledged her peculiar vision upon the act of writing when reading *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms* in 1913. He had found it vital "for the artist who happens to work with words as his material" (as qtd. in Bradbury 266) In the 1920s, while instructing the very young Hemingway, Stein warned him about the dangers of getting stuck in newspaper work, therefore not becoming, ever, capable to reach the

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

tangibility of words: "you will never see things, wou will see only words and that will not do, that is of course if you intend to be a writer." (in Trogdon 20)

That Jorge Luis Borges intended to become a writer was something no one in his family was doubting by the time of their return to Argentina. Geneva was the place where he had had the revelation of the freedom of the sense through the work of Whitman. (cf. Wilson 38) And right after Switzerland, the years spent in Spain had marked his initiation into the literary life. He had befriended the young writers who were fighting for the "aesthetic Spanish version of Futurism and Cubism called *Ultraismo*." (Wilson 42-43) Pledging his allegiance in a *manifesto* published in *Baleares* on 15 February 1921, Borges made a distinction between the passive aesthetics of the mirror and the active one of the prism. (cf. Williamson 138) Actually, the game of mirrors had begun.

For it didn't take him long to develop a different way of writing and to give up his *ultráista* perspective. It is true that in the beginning he was the champion of the avant-garde group activities, an ideal of the literary life "brought back home with him from Madrid and Seville" (Wilson 58): but an ideal that matched the *porteño* life style specific to Buenos Aires and Montevideo, both cities with a history of European immigration. So, part of the European nostalgia he had inherited must have been founded on something he had already had but he had not been aware of. It seems that what he really needed was the European entraptment in order to make him forget that real life is abroad – which is exactly what the creator of the true mythology of the tango, Evarristo Carriego, believed when reading Dumas. (cf. Wilson 33)

Back home in Argentina, in between plastering posters of his avant-garde magazine, *Prisma*, on the walls, and scribbling his poems – for he never learnt to type (cf. Wilson 55) – Borges would stroll and chat, gradually rediscovering, with a weird kind of pleasure (cf. Williamson 162), his native city. Even his perception of modernity changed, as he wouldn't accept technology as a dominant of the poetic language, purporting to achieving accuracy and expressiveness. It was his bookish sensibility that finally led him to a way of writing based on 'laconic metaphors'. (Wilson 56) In time, he would learn to avoid many other things – synonims, Hispanicisms and Argentinisms, archaisms and neologisms, tradition and conventions, etc. –, in his constant effort to build a poetics of omission[5].

3. Radical Poetics

Probably the most intriguing example of the Borges's poetics of omission is to be found in "Pierre Menard, Author of *Quixote*". The main character, a writer himself, whose personal files have been examined by the narrator, claims to have composed "*the* Quixote", not "*another* Quixote". His intention was not to copy, but "to produce a number of pages which coincided – word for word and line for line – with those of Miguel de Cervantes" (Borges 37) It is, apparently and paradoxically, the perfect omission through *re*producing a masterpiece. Nothing can be added, nothing can be changed,

[5] It is in this poetics of omission that Borges and Hemingway do have a strange encounter.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

nothing can be left out. Language exhausted. Once that stated, the gate is open to narrative games, up to the verge of the absurd, as where language stops, story begins: "Initially, Menard's method was to be relatively simple: Learn Spanish, return to Catholicism, fight against the Moor or Turk, forget the history of Europe from 1602 to 1918 – *be* Miguel de Cervantes." (ibid.)

In the afterword of his 1998 translation of some *Fictions* by the Argentinian writer, Andrew Hurley highlighted the way Borges used to prepare "the reader for what is to come stylistically as well as thematically" (Borges 163) There was strong determination from the writer accounting for his weighing every word and even "every mark of punctuation". The result is a "quiet style" that would eventually implode, as in the case of the syntagm "without astonishment" – overlooked in the beginning of "The Circular Ruins", "He examined his wounds and saw, without astonishment, that they had healed" (ibid) – but abashedly recalled in the end of the story, when the magician protagonist realizes that he is nothing but a dream, the creation of another magician.

The translator also underlines the difficulty of translating such texts, although its "sentences are almost invariably classical in their symmetry, in their balance" (Borges 164) Yet the choice of words is unsettling to the reader. Therefore translators are bound to use almost the same technique and realize with stupefaction that it had been already employed in the English speaking world by writers Borges greatly admired, such as Emerson or Thomas de Quincey. It is as if Borges was trying to instruct his would be translators, not only through his essays on the topic but also through his most elaborate texts. In this respect, Pierre Menard's *Quixote* could be not just a version of Cervantes's masterpiece, but also, due to being identical, the perfect translation, the idea of which, according to Borges, is of course *misguided*.

Translators might encounter *other* major difficulties when approaching Gertrude Stein's

Tender Buttons, which the author herself described as her "first conscious struggle with the problem of correlating sight, sound and sense and eliminating rhythm" (as qtd by Diana Souhami, in Stein xii). If we subscribe to Diana Souhami's statement that Stein's prose is "incantatory" and pretend to listen to, and hear, the sample fragment, then we may come to the conclusion that the writer is far from getting rid of rhythm: "Suppose there is a pigeon. Suppose there is." (ibid) Following "incantatory", within the statement, is "repetitive", which is also supportive of rhythm, but the next in line are "prolix and discursive", and that makes the 2003[6] critic and biographer to resonate with the poet Donald Evans, who had published the first edition in 1914 and had written in the promotion copy that: "The last shackle is struck from context and connotation, each unit of the sentence stands independent and has no commerce with its fellows. The effect produced on the first reading is something like terror." (as qtd in Stein xiii)

Reality is dismantled and reconstructed through a subjective expression that ends up into "an assault on reason", acknowledged as such by Souhami (ibid). We are invited

[6] When this edition was published.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

to give up on meaning, as "the author is undermining assertion, questioning (…) authority and stripping language of sense (…)" (ibid) The purpose of such endeavour is to highlight other qualities of language and to effectively turn writing into a celebration of it. And exhaustion, too. Nevertheless, Brian McHale doesn't feel comfortable with other critics claiming that Stein's *Tender Buttons* "cripples the world-projecting potential of language." (McHale 149) and that she was not capable of building up "representations from minimal mimetic units", as a result of her constructions being "freed of controlling syntax" (ibid) In the absence of such a control significance is gone.

But can we be sure about this when it comes to some superb, in my opinion, "dictionary definitions for Wonderland"? (Souhani, in Stein xii): "MORE. An elegant use of foliage and grace and a little piece of white cloth and oil" The tone ranging from "exhorting to conversational, questioning to marveling (…)" (id, in Stein xiii) is the sheer prof of how significance is built and enriched. There is rhythm and there is sense in "MALACHITE. The sudden spoon is the same in no size. The sudden spoon is the wound in decision." Or "PEELED PENCIL CHOKE. Rub her coke."

4. Instead of a conclusion

Stein's readers in the second decade of the 20th century couldn't make sense of these definitions. Sometimes puzzled, other times confused, the so-called critics took *Tender Buttons* for "marinated mushrooms", "clitorises" (sic!), or "what the Germans call 'Wort salad', a style particularly cultivated by crazy people"[7] and described her as "a literary cubist" (Souhani, in Stein xiv). Later critics, among them Wendy Steiner, denied her the Cubist dimension for, unlike her friends the painters, she made no point at all in her most famous experimental work. (cf. McHale 149). Stein must have been affected by the critical reception of the book, because in 1938, in *Picasso*, she insisted not only on her affiliation with the Spanish artist but also on their sharing a certain solitude: "I was alone at this time in understanding him. Perhaps because I was expressing the same thing in literature".

Also in the 1930s, Pierre Drieu la Rochelle, the editor of *Nouvelle Revue Française*, visited Argentina and seemed to have been mesmerized after meeting Borges. It was at a time when Borges, a poet and essayist, was far from international recognition and fame on account of his stories. When he eventually got that, the literary establishment perceived him as a "disturbingly *other* writer" (Hurley, in Borges 162) and as if he had come from "another literary planet" (ibid) And although they carried him, actually he was brought to them and "paraded through England and the United States like one of those New World taken back bay Columbus" (Hurley 163), Borges remained a solitary – not exactly a recluse, but someone who knew that what he had to offer could be shared as if from one true individual to another:

"I do not have an aesthetics. Time has taught me a few tricks (…) using everyday words rather than shocking ones; inserting circumstantial details, which are now

[7] At least Donald Evans, the editor, produced an almost technical comment.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

demanded by my readers, into my stories; feigning a slight uncertainty, since even though reality is precise, memory is not; narrating events (this I learned from Kipling and Icelandic sagas) as though I did not fully understand them; remembering that tradition, conventions, the rules, are not an obligation, and that time will certainly repeal them – but such tricks (or habits) are most certainly not an aesthetics. Anyway, I do not believe in those formulations that people call an aesthetics. As a general rule, they are no more than useless abstractions; they vary from author to author and even from text to text, and can never be more than occasional stimuli or tools." (in the 1969 foreword of *In Praise of Darkness*, as qtd by Wilson)

Works Consulted

Barth, John: "The Literature of Exhaustion", [1967], reproduced in *Postmodern Literary Theory: An Anthology*, ed. Niall Lucy, Oxford, Blackwell Publishers 2000, pp. 310-321

Bradbury, Malcolm: *Dangerous Pilgrimages. Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*, Penguin Books, London 1995

Hemingway, Ernest: *A Moveable Feast*, Penguin, UK 1973

Hurley, Andrew: A Note on the Translation, in Borges, Jorge Luis: *Fictions*, Penguin, London 2000

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction,* Routledge, London and Nerw York, 1994

Souhani, Diana: Introduction, in Stein, Gertrude: *Three Lives & Tender Buttons*, Signet Classic, New York 2003

Trogdon, Robert W. (ed.): *Ernest Hemingway. A Literary Reference*

Wilson, Jason: *Jorge Luis Borges*, Reaktion Books Ltd, London 2006

Williamson, Edwin: *Borges – o viață*, RAO, Bucureşti 2005

Ziegler, Heide: Introduction, *The End of Postmodernism: New Directions*, Stuttgart Seminar in Cultural Studies, M & P Verlag, Stuttgart 1993

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

L'IMAGINAIRE DE L'INCESTE DANS L'ŒUVRE DE DAVID CRONENBERG

Fabien DEMANGEOT[1]

Abstract

Notre étude interrogera la manière dont le cinéaste David Cronenberg traite de la thématique de l'inceste dans plusieurs de ses films. Bien que ce tabou soit au centre d'œuvres telles que *Maps to the star*s ou *Faux-Semblants,* il possède aussi un sens symbolique et métaphorique considérable qu'il serait ennuyeux d'occulter. Nous verrons de quelle manière le réalisateur de *Vidéodrome* réussit à mêler l'intime au symbolique au sein d'une œuvre plus amorale qu'immorale.

Mots clés : cinéma, inceste, tabou, imaginaire, psychanalyse, David Cronenberg.

L'inceste fait partie intégrante du cinéma de David Cronenberg. Bien que ce tabou n'ai été transgressé que dans *Maps to the stars* (2014), il apparaît, de manière sous-jacente, dans de nombreux films du cinéaste. Qu'il s'agisse des troubles du petit Dennis vis-à-vis de sa mère dans *Spider* (2002), de la relation ambiguë entre Kirill et son père dans *Les Promesses de l'ombre* (2007) ou encore de la liaison entre Jung et sa patiente Sabina Spielrein dans *A dangerous method* (2011), l'inceste est un thème qui revient assez fréquemment dans l'œuvre cronenbergienne. Si dans le cas de ces trois films, le fantasme incestueux se construit autour d'une figure maternelle ou paternelle, dans *Maps to the stars* et *Faux-Semblants* (1988), il unit les membres d'une même fratrie. Bien que, comme nous le verrons par la suite, l'inceste, dans *Maps to the stars,* est avant tout un intertexte mythologique, il apparaît dans *Faux-Semblants* comme une nouvelle possibilité de fusionner avec soi-même. Pour Didier Roth-Bettoni, auteur de *L'homosexualité au cinéma*, le film de Cronenberg pose, à travers ses inséparables jumeaux gynécologues, la question de l'identité tout court, et de l'identité sexuelle notamment tant leur fusion a quelque chose d'incontestablement incestueux (Roth-Bettoni, 2007, p. 420). Les frères Mantle vivent ensemble, font le même métier et couchent avec les mêmes femmes. Ils se font passer l'un pour l'autre et ne cessent, tout au long du film, d'intervertir leurs personnalités. Si, au début, Beverly semble être sous la coupe d'Elliot, à la fin, c'est Elliot qui apparaît comme le plus faible et le plus fragile des deux. Ce jeu d'interversion atteint son paroxysme lorsque Beverly se réveille à côté du cadavre disséqué de son frère.

Se présentant, tout au long du film, comme des siamois qu'il faudrait séparer, les frères Mantle se replient sur eux-mêmes en accentuant leurs ressemblances physiques et en utilisant la même gestuelle. Cronenberg joue habilement avec la notion de trompe l'œil en faisant se confondre, au sein d'un même plan, les deux frères. Alors que le spectateur voit avancé, au premier plan, Beverly, il croit apercevoir, en arrière plan, ce qui apparaît comme son reflet dans un miroir or il s'agit d'Elliot qui, habillé de la même manière,

[1] Université de Bourgogne, demangeot.fabien@orange.fr

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

reproduit exactement les mêmes gestes que son frère. La profondeur de champ utilisé dans ce panoramique horizontal permet à l'illusion de fonctionner or ne faut-il pas voir, derrière cette manœuvre, une manière de figurer, sur le plan visuel, un fantasme de symbiose qui ne pourra se résoudre que dans la mort ?

Beverly et Eliott cherchent, au même titre que la petite créature à deux têtes d'*Existenz,* à former une entité bicéphale. L'affiche du film, également en trompe l'œil, joue de cette singularité ; les visages des frères Mantle se rejoignant pour créer, au centre de l'image, celui de Claire Niveau, la maîtresse de Beverly. Tout au long du film, la jeune femme cherche à séparer les deux jumeaux. Bien qu'elle ne puisse enfanter, elle apparaît, lors d'une scène onirique, comme une nouvelle mère, celle qui sépare, avec ses dents, les siamois. Le lien incestueux entre les deux frères transparaît à travers les rapports intimes qu'ils entretiennent avec cette femme. Claire est le trait d'union entre les deux hommes et permet, comme leurs autres conquêtes, d'assouvir indirectement un fantasme d'inceste homosexuel. Si Beverly et Elliot se font passer l'un pour l'autre afin de coucher avec les mêmes femmes, il leur arrive aussi de partager leur intimité avec une seule femme. Dans l'une des scènes les plus troublantes du film, Elliot invite son frère Beverly à danser avec lui et Carrie, une jeune femme qui semble être une prostituée. Carrie se trouve placée entre les deux hommes, à l'image de Claire sur l'affiche du film. Elliot profite de cette danse à trois pour caresser, par l'entremise de la main de Carrie, le dos de son frère. Filmé en gros plans, le visage de Carrie se crispe, visiblement excitée par ce qui apparaît comme des préliminaires d'un genre particulier. Elliot, contrairement à Beverly que l'on ne voit que de dos, est filmé de face en légère contre-plongée. À cet instant du film, c'est sa supériorité sexuelle et son emprise sur Beverly qui est au centre de la représentation. Mais Cronenberg déjoue les horizons d'attentes du spectateur. Il n'y aura ni scène à caractère sexuel ni ellipse narrative laissant augurer un possible coït entre les trois personnages. Ce début d' étreinte a créé le trouble dans l'esprit de Beverly qui, en s'éloignant du couple, refuse toute possibilité de triolisme. Seules les deux jumelles escortes girls ramenées, le temps d'une soirée, par Elliot trouvent leur place au sein du couple formé par les deux hommes. Les doubles ne peuvent s'unir qu'à d'autres doubles afin de préserver leur propre unité. Parce qu'ils ne font qu'un, Beverly et Elliot ne peuvent s'unir à une autre personne. Claire, tout comme Carrie lors de la scène du slow, menace leur équilibre. C'est d'ailleurs pour cette raison que Beverly cherche, peu à peu, à se défaire de son emprise. C'est un inceste symbolique que le cinéaste met donc en scène ici. Contrairement aux acteurs X qui pratiquent le *twincest* (inceste entre jumeaux) dans le porno gay, les frères Mantle n'auront jamais de rapports sexuels entre eux. Selon Reynold Humphries, auteur de l'article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », c'est à travers cette relation incestueuse impossible que le film de Cronenberg met en scène le Réel lacanien :

> […] D'autre part, cette jouissance est à prendre également dans le sens lacanien où le sujet donne libre cours à son désir, lequel désir ne reconnaît aucune entrave dans la recherche de satisfaction immédiate. Cette jouissance est intolérable, car elle transgresse

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

> l'interdit de l'inceste. Elle est donc inaccessible à la symbolisation, mais ses effets se font ressentir chez le sujet jusqu'au point où elle est déterminante. Les frères ne peuvent n'y accéder n'y renoncer, ce qui impose l'incontournable retour aux sources : au corps maternel et donc à la mort. De ce point de vue le film met magistralement en scène le Réel lacanien. (Humphries, 1996).

Pour Lacan, le réel est différent de la réalité. Opposé à la réalité, il ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire. Ne pouvant complètement être symbolisé par la parole ou l'écriture, il ne cesse de ne pas s'écrire. Avec *Faux-Semblants,* Cronenberg fait de l'inceste une dimension de ce Réel qui ne peut être confondu avec la réalité. Beverly et Elliot veulent retourner dans le ventre maternelle, retrouver cet état pré-natal où leurs deux corps n'en formaient qu'un et où la question de la différenciation et de l'identité ne se posait pas encore. La volonté de synchronisation des deux frères est symptomatique d'une autre forme de désir incestueux. En voulant réintégrer le corps de leur mère, Beverly et Elliot accomplissent une sorte de rite de passage inversé que Wolfgang Lederer désignait sous l'appellation d'inceste ouroborique. Dans *La peur des femmes ou gynophobia,* le psychanalyste autrichien oppose l'inceste ouroborique à toutes les autres formes d'inceste existantes. Il s'agit ici d'un fantasme de mort et non d'un désir érotique moralement répréhensible :

> L'inceste ouroborique est la façon de pénétrer dans la mère, de s'unir avec elle, mais rien à voir avec les autres formes d'inceste. Dans l'inceste ouroborique, il ne s'agit pas de plaisir et d'amour actifs ; c'est un plus désir d'être dissout et absorbé (Lederer, 1970 , p. 235).

L'auto-infantilisation progressive des frères Mantle est renforcé par le traitement visuel de l'espace. Si leur appartement, d'une grande froideur architecturale, est au début du film, parfaitement ordonné, il devient, au fur et à mesure de leur régression au stade utérin, un véritable taudis. D'une saleté repoussante, engorgé de papiers et de boîtes de conserves, l'appartement des frères Mantle, aux teintes grisâtres dominantes, ne perd pas, pour autant, son aspect de bloc opératoire. À la fin du film, Beverly dissèque d'ailleurs Eliott dans une pièce qui ressemble en tout point à un cabinet médical. Librement adapté du roman *Twins* de Barry Wood et de Jack Geasland lui même inspiré de l'histoire vraie des frères Marcus, deux jumeaux gynécologues qui se sont suicidés, à quelques jours d'intervalle, en ingurgitant des barbituriques , *Faux-Semblant* intègre à la composante incestueuse de son récit le thème du narcissisme. Si les frères Mantle rêvent de fusionner ensemble en retournant à l'intérieur du ventre maternelle, c'est parce qu'ils refusent toute forme d'altérité. L'autre est celui qui, à l'image du personnage de Claire Niveau, vient perturber un équilibre trop parfait. Beverly et Elliot se considèrent comme de brillants gynécologues, comme les meilleurs de leur discipline. Leur fascination pour le sexe féminin renvoie à ce désir d'inceste ouroborique vu précédemment. Les frères Mantle ne vivent qu'à travers l'image qu'ils ne cessent de se renvoyer l'un à l'autre. Partager les mêmes compagnes est une façon pour eux de préserver ce fantasme d'unité sur lequel toute leur existence semble être régie. Il ne semble pas anodin que le titre original du film *Dead Ringers* fasse allusion à ce besoin vitale d'être le même que l'autre. Les frères Mantle cherchent à transgresser les lois de la nature en voulant unir, dans un idéal de fusion, leurs deux corps.

À la fin du film, Beverly, probablement mort, est allongé sur les genoux d'Elliot. Cronenberg représente ici une pietà qui n'est pas sans évoquer celle entrevue dans C*ris et*

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

chuchotements d'Ingmar Bergman. Si, chez le cinéaste suédois, la servante et sa maîtresse sont encore vivantes, l'amour qu'elles se portent, d'une pureté empreinte de mysticisme, semble presque aussi fort que la passion destructrice qui unit les deux jumeaux du film de Cronenberg. De plus, le climat saphique et incestueux dans lequel baigne l'œuvre de Bergman entre en correspondance avec l'homosexualité sous-entendue des frère Mantle. Avec *Faux-Semblants,* Cronenberg, comme Bergman en son temps, pervertit l'imagerie religieuse traditionnelle. Ce n'est plus Marie qui tient dans ses bras son fils mort mais Beverly Mantle qui s'allonge sur les genoux de son frère décédé. L'amour fraternel, mais aussi et surtout narcissique, a supplanté ici l'amour maternel. Si la mère, jamais représentée à l'écran, est au centre du fantasme de réintégration des frères Mantle, son rôle n'excède pas celui d'une simple matrice. Comme Elliot et Beverly, Agatha et Benjie, les frères et sœurs de *Maps to the stars,* ne pourront s'unir que dans la mort. Leur histoire d'amour tragique, qui rappelle certains mythes antiques, traite de la thématique de l'inceste d'une manière beaucoup plus explicite que *Faux-Semblants*. Il renvoie notamment à l'histoire de Bycis qui, comme l'a soulignée Pierre Grimal, dans son *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, aborde les thématiques de l'inceste entre frères et sœurs et entre jumeaux :

> Elle avait un frère jumeau, appelé Caumos, qu'elle aima d'une passion coupable. Rempli d'horreur pour sa sœur, Caumos s'enfuit de Milet, sa patrie, et alla fonder la ville de Caumos en Caris. Byblis, saisie de douleur, devient folle, et erre à travers toute l'Asie Mineure. Au moment, où elle va se précipiter du haut d'un rocher, où elle va se précipiter du haut d'un rocher, et ainsi finir ses jours et sa peine, les Nymphes qui ont pitié d'elle, la transforment en une source intarissable comme les larmes de la jeune fille (Grimal, 1999, p. 69).

L'attachement de Bycis pour son jumeau renvoie à la relation entre les frères Mantle mais aussi à l'amour, au départ unidimensionnel, qu'Agatha porte à Benjie. Le rejet de Caumos entre en relation avec les angoisses de Benjie qui craint, dans la première partie du film, que sa sœur revienne à Hollywood pour lui faire du mal. *Maps to the stars* est le seul film de Cronenberg qui traite implicitement d'inceste. Le cinéaste se montre ici transgressif dans la mesure où sa condamnation de l'inceste est scientifique et non éthique. Loin de toute morale judéo-chrétienne, le cinéaste rejoint les propos de l'écrivain Bertand d'Astorg, qui dans son ouvrage V*ariations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident,* démontre que l'inceste n'est pas forcément synonyme de barbarie :

> Cela dit, à une époque où la connaissance des civilisations antiques où exotiques progresse à pas de géants, il est naturel de s'interroger sur certains « égarements » de certaines « barbaries ». Par exemple, l'union du frère et de la sœur : elle est reconnue chez les Parsis, adeptes de Zoroastre, impérative en Égypte comme devoir de sa fonction pourl'aîné (e) de la dynastie pharaonique. Les Parsis raffinés, les Égyptiens royaux, s'agit-il là de peuples, de familles barbares ? Étrange (d'Astorg, 1990, p. 65).

Dans *Maps to the stars,* la relation amoureuse entre Agatha et Benjie est empreinte d'une certaine pureté. Les deux jeunes gens, qui n'auront jamais de rapports sexuels ensemble, échangeront les alliances de leurs parents, eux-mêmes frères et sœurs incestueux, avant de se donner la mort. On peut voir, dans cette scène de suicide très romantique, une reprise de l'histoire de Roméo et Juliette. Les paroles d'Agatha : « Par cet anneau, tu m'aies consacré et tu deviens mon mari » confère un caractère sacré à ce

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

simulacre de mariage qui ne fait que redoubler le jeu auquel s'étaient adonnés les deux enfants, quelques années auparavant. Agatha, à cette époque, avait mis le feu à la demeure familiale afin de s'unir dans la mort avec son frère. Si la jeune fille, partiellement brûlée, à gardé des stigmates de cet incident volontaire, Benjie, bien trop jeune au moment des faits, a oublié tout ce qui s'était passé. La scène du suicide des deux amants, qui récitent le poème « Liberté » d'Eluard, après avoir ingurgité des médicaments, est filmée en plongée totale. Écrasés par le décor, Agatha et Benjie finissent par se confondre avec les étoiles en surimpression, sur fond bleu, qui ouvraient le générique du film.

Si les étoiles du titre renvoient aux stars hollywoodiennes, elles ont aussi un sens beaucoup plus mythologique. La cosmogonie est l'ensemble des récits mythiques cherchant à expliquer l'origine et l'évolution de l'univers. Selon un célèbre mythe cosmogonique grec, c'est le Chaos qui a engendré Gaia, la terre qui, seule, a enfanté Ouranos, le ciel couronné d'étoiles. Cronenberg, en utilisant le double sens du mot *star,* a créé sa propre cosmogonie hollywoodienne. Les personnages de *Maps to the stars,* tels les dieux et héros de la mythologie gréco-romaine, sont victimes du *Fatum.* Ainsi, Sanford et Christina, les frères et sœurs incestueux, condamnent leur progéniture à reproduire les mêmes erreurs qu'eux. L'inceste se transmet donc d'une génération à l'autre même si, contrairement à Agatha et Benjie, Sanford et Christina ne savaient pas, au moment de leur mariage, qu'ils étaient frères et sœurs. Si tels Œdipe et Jocaste, les deux personnages ne peuvent être considérés comme coupables de leurs actes, leur faute, à l'image des virus de *Frissons* et de *Rage,* est contaminante. Ainsi, Agatha et Benjie se présentent comme de nouveaux Antigone, Etéocle et Polynice. Ces trois jeunes gens, fruits de l'inceste d'Œdipe et de Jocaste étaient appelés à connaître un destin tout aussi tragique que celui de leurs parents. Agatha et Benjie, bien qu'ils ne se soient pas entretués comme Etéocle et Polynice, se sont rendus coupables de crimes graves. Si Benjie a failli tuer le petit garçon qui partageait avec lui l'affiche du film *Baby-sitter 2,* Agatha a assassiné Havana en la frappant avec l'un de ses trophées, un *Genie Guide* que Cronenberg avait d'ailleurs gagné à l'époque de *Spider.* Hantés par des spectres,dont celui de la petite fille malade que Benjie avait rencontré au début du film, les frères et sœurs de *Maps to the stars,* tels Antigone, Etéocle et Polynice, ne peuvent échapper à la terrible fatalité qui pèse sur eux. Cronenberg, en reprenant la structure des mythes grécos-romains, condamne l'inceste sur le plan génétique. La consanguinité est une source de dégénérescence et c'est, sans doute, pour cette raison que, comme l'a souligné Freud, dans *Totem et Tabous,* même les peuples, en apparence, les plus sauvages et cruels, ont toujours prohibé l'inceste :

> De ces cannibales pauvres et nus, nous nous attendrons certainement pas à ce que, dans leur vie sexuée, ils soient moraux, au sens où nous l'entendons, qu'ils aient imposé à leurs pulsions sexuelles un haut degré de limitation. Et pourtant nous apprenons qu'ils se sont donnés pour but, avec le soin le plus minutieux et larigueur la plus méticuleuse, la prévention des relations sexuées incestueuses. L'ensemble de leur organisation sociale semble même servir ce dessein, ou avoir été mis en relation avec la possibilité d'y parvenir (Freud, 1979, p.10).

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

Les tares psychologiques de Benjie et Agatha sont les conséquences de leur consanguinité. Les accouplements incestueux de Sanford et de Christina sont présentés, au même titre que les expérimentations des savants fous de *Stereo* ou de *Frissons*, comme un crime envers les lois de la nature. L'expiation se fera ici par le feu comme l'atteste l'image de Christina, consumée par les flammes, devant sa piscine. Cette mort mystérieuse entraînera le mutisme de Sanford qui, à la fin du film, couché sur un transat, devant sa piscine, laissera Benjie lui prendre son anneau. Le corps de Christina, à ce moment là, a totalement disparu. Bien que tombé dans la piscine, il semble s'être entièrement dissout dans l'eau. Le corps de la jeune femme a perdu toute matérialité. Il est devenu invisible à l'image de cet inceste trop longtemps caché. Cronenberg filme un espace vide, une maison et un jardin à l'architecture froide qui ne sont pas sans rappeler l'appartement des frères Mantle dans *Faux-Semblants*. En quelques plans très courts, précédents la découverte du corps de Christina par Sanford, Cronenberg nous présente un univers clos sur lui-même, métaphore d'un système hollywoodien fermé où la famille compte moins que le succès et l'argent. La destruction du microcosme familial est surlignée par cette volonté de montrer, à travers la pureté factice d'un espace blanc immaculé, l'impossibilité de faire table rase du passé. Le péché fait partie intégrante de la vie de la famille Weiss et rien ne pourra, excepté la mort, les délivrer de son emprise. Tout comme Tom qui, dans *A History of violence,* reniait jusqu'à son nom, les Weiss sont partis à Hollywood pour refaire leur vie. Rattrapé par le passé, ils n'ont pas eu d'autre choix que d'accepter leur sort, à l'image de Sanford, témoin impuissant de l'immolation de sa femme. Si l'on interprète ce passage, d'un point de vue symbolique, on peut voir dans cette scène de purification par le feu, une image du pardon divin. Christina aurait sauvé son âme, contrairement à son mari, qui s'est toujours refusé à affronter son passé. Alors que Christina cherche à protéger Agatha, Sanford se montre d'une violence et d'une brutalité redoutable. Le thérapeute de stars rejette cette fille incestueuse et contaminante. Pour lui, Agatha risque de détruire le modèle familial qu'il a lui-même bâti en révélant au grand public la triste et sordide réalité. Le père modèle, véritable incarnation de l' "*American Way of life*" est prêt à éliminer cette fille qu'il juge nuisible. L'infanticide semble être le seul moyen, pour Sanford, de préserver un semblant d'équilibre familial. L'inceste, dans *Maps to the stars,* apparaît comme un virus que l'on se transmet de génération en génération. Comme les excroissances dermiques de Nola, qui, à la fin de *Chromosome III,* finissent par apparaître sur le bras de sa fille, la chaîne incestueuse de *Maps to the stars* ne peut être rompue que par la mort. Mais le suicide des deux enfants n'y changera rien puisque l'inceste familial n'est, pour le cinéaste, qu'un prétexte pour traiter d'une toute autre forme d'inceste, un inceste auquel rien, ne semble-t-il, ne pourra jamais mettre fin. Dans un entretien avec Serge Grünberg, pour le dossier de presse de *Maps to the stars*, Cronenberg revient sur ce nouvel inceste qu'il n'impute plus directement à la famille :

> C'est un type d'inceste assez spécial. On connaît mieux les relations père fille, ou mère fils. Le monde du cinéma est incestueux en ce qu'il est très limité, même si sa diffusion est mondiale. C'est un tout petit groupe de gens qui ne cessent de se rencontrer, dans les mêmes

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

> restaurants, les même quartiers, ou dans les festivals, par exemple.Tout le monde a les mêmes problèmes, les mêmes discussions, les mêmes centres d'intérêt. Et Hollywood est une communauté incroyablement petite. Donc l'inceste est dans le business,la sensibilité et la créativité. Les résultats tendent à confirmer la nature dangereuse de l'inceste telle qu'un généticien pourrait la définir : prenez les grands studios hollywoodiens, les films qu'ils produisent semblent être le fruit d'une union incestueuse. Ils sont un peu attardés et difformes. Ils ne sont pas sains. Dans MAPS TO THE STARS, c'est un drame familial, mais dans une famille bien définie qui, d'une certaine façon, est la famille hollywoodienne (Cronenberg, 2014, p.4).

À travers la famille Weiss, mais aussi le cas du personnage d'Havana Grand, sur lequel nous reviendrons par la suite, Cronenberg critique une industrie défectueuse qui ne cesse de produire inlassablement le même type de films. La suite de *Baby-sitter* dans laquelle joue le jeune Benjie évoque ces séries de films pour enfants médiocres qui n'ont d'autre ambition que celle de faire le maximum d'argent. Cronenberg rejoint ici les interrogations de Walther Benjamin qui dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, montrait que le goût du public, en ce qui concerne l'art, n'a jamais été du côté de la nouveauté :

> En effet, plus l'importance sociale d'un art décline, plus on assiste dans le public à une dissociation entre l'esprit critique et la disposition à la jouissance, comme on peut aisément l'observer en ce qui concerne la peinture. L'on apprécie fortement, sans le critiquer ce qui est conventionnel, tandis que l'on juge avec répugnance ce qui est véritablement nouveau (Benjamin, 2012, p. 47).

Dans cette industrie sclérosée de l'intérieur, un adolescent de treize ans comme Benjie apparaît déjà comme dépassé.Toxicomane dont la carrière est sur le déclin, le jeune garçon évoque des figures d'ex- enfants stars tels que Macaulay Culkin, Lindsay Lohan ou encore Drew Barrymore. Irascible et autodestructeur, le jeune garçon n'a plus aucun contrôle sur ses actes. En s'amusant avec une arme qu'il vient préalablement de décharger, l'adolescent tire sur le chien de l'un de ses amis. Or, si le spectateur voit Benjie décharger son pistolet, la mort de l'animal, sur lequel il faisait semblant de tirer, nous fait douter de la véracité des faits qui nous sont présentés. C'est le point de vue du personnage que Cronenberg met en scène ici. Bien que le cinéaste ne filme que le jeune garçon, en légère contre-plongée et le bras tendu au premier plan, au moment de l'assassinat du chien, il confère, à cette scène, dans laquelle tous les personnages sont sous l'emprise de la drogue, un aspect quasi-irréel qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère onirique de *Cosmopolis*, son précédent film. Benjie, à l'image du héros de *Cosmopolis* incarné par Robert Pattinson, est conditionné par un système qui n'a cessé de le déshumaniser. L'adolescent est le fruit d'un double inceste, celui de ses parents mais aussi celui de l'industrie hollywoodienne pour laquelle il n'est qu'un pion interchangeable condamné à jouer dans le même type de films avant de disparaître des écrans. Benjie, selon Serge Grünberg, est réduit à son seul statut d'icône. Il ne peut être détaché des personnages qu'ils interprète :

> Il y a aussi cette façon qu'ont les acteurs d'Hollywood de devenir de pures images, des produits : ce gosse de 13 ans qui est tellement conscient de ce qu'il représente commercialement… Il y a quelque chose de profondément malsain dans ce rapport qu'ils ont

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

> au pouvoir ; comme les pharaons, ils ont imposé leur propre image et décidé d'avoir recours à l'inceste (Grünberg, 2014, p. 5).

Pour le critique, spécialiste du cinéma cronenbergien, les relations familiales incestueuses de *Maps to the stars* ne font que dédoubler la thématique du culte de la personnalité propre aux stars hollywoodiennes. Cronenberg, en réponse à Grünberg, voit même dans la référence à l'Égypte, la métaphore d'un désir d'immortalité :

> C'est intéressant que vous mentionniez l'Égypte ; les pharaons voulaient devenir des dieux, des immortels, en dissociant la réalité corporelle de leur être. Lorsque Benjie a ce rendez-vous avec ses producteurs, on a le sentiment qu'ils aimeraient qu'il n'ait pas à exister réellement. Il leur pose trop de problèmes avec ses écarts,la drogue, etc. Ils préféreraient de loin posséder une star Benjie qui n'ait aucun rapport avec l'adolescent vivant. Et nous savons que la technologie nous offre presque cette possibilité. On fait revivre Humphrey Bogart, Marylin Monroe, onpourrait refaire un film avec leurs avatars. Marylin ne serait pas en retard pour le tournage… Beaucoup de gens préféreraient cela. Le désir d'immortalité est toujours très puissant : James Dean, Elvis et sa musique… C'est un phénomène religieux en tant que tel : l'image se sépare peu à peu du corps. Le corps est mortel, mais les images des stars ne le sont pas (Cronenberg, 2014, p. 5).

Si le désir d'immortalité des pharaons peut être mis en relation avec celui des vedettes de cinéma, la question de la reprise du même, notamment à travers l'exemple du personnage d'Havana Grand, interprétée par Julianne Moore, est au centre du film de Cronenberg. Havana, actrice vieillissante, cherche à reprendre le rôle tenu par sa défunte mère qui apparaît en fantôme, à plusieurs reprises dans le film, sous les traits de la jeune Sarah Gadon. L'immortelle beauté et fraîcheur de cette idole morte bien trop tôt s'oppose au décharnement progressive d'Havana qui cherche par tous les moyens à être considérée comme une grande actrice. Si le *remake* dans lequel veut tourner Havana, à l'image des films de Benjie, est le fruit de relations cinématographiques incestueuses, il est dédoublé par une forme d'inceste bien plus prosaïque, celle qui unit Havana à sa mère. Havana Segrand dit avoir été abusée par sa mère durant son enfance. L'actrice, qui vit dans l'ombre d'une mère iconique, a littéralement vendu son traumatisme aux médias. On la voit d'ailleurs, par écran interposé, être interviewé par une journaliste à propos des abus qu'elle a subis par le passé. Clarissa Tagart, sorte de Marylin Monroe fantasmée, continue de hanter sa fille en lui rappelant, par son éternelle jeunesse, qu'elle ne pourra jamais prétendre à la même carrière. Les rôles se trouvent alors inversées puisque c'est la mère fantomatique qui apparaît comme la jeune fille jalousée alors qu'Havana, qui montre un vrai visage de despote avec son assistante Agatha, incarne une figure de marâtre semblable à celle d'Yvonne dans *Spider*. Hystérique, allant jusqu'à se réjouir de la mort de l'enfant de sa rivale, le personnage perd néanmoins ce caractère excessif à chaque apparition de sa mère.

La première scène de confrontation entre Havana et le fantôme de Clarissa distille d'ailleurs un certain trouble. Havana, en pleurs et visiblement terrorisée, voit sa mère, tout de blanc vêtue, sortir de sa baignoire. La jeune femme, très agressive, dit qu'il est ridicule qu' Havana reprenne son rôle. Elle trouve sa fille vieille et dégoûtante contrairement à elle

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

qui, à l'époque, était jeune et belle. La blondeur virginale de Sarah Gadon, l'interprète de Clarissa vue préalablement dans *Cosmopolis,* s'oppose au visage ridée et grimaçant de Julianne Moore. La scène de confrontation, filmée en champ-contrechamp, met en valeur la beauté de Clarissa qui prend de plus en plus de place dans l'espace alors qu'Havana, défiguré par ses pleurs, se recroqueville progressivement. Filmée en légère contre plongé quand elle sort de la baignoire pour s'avancer au plus près de l'écran, Clarissa est l'incarnation de la plus profonde angoisse d'Havana : celle de vieillir dans l'ombre d'une mère éternellement jeune. En voulant reprendre le rôle qui a valu à sa mère une nomination aux oscars, Havana perpétue cette relation incestueuse par delà la mort. Dans une autre scène d'hallucination, on la voit caresser, sous les yeux de son amant, le corps nu d'une femme qui disparaît pour laisser place à celui de Clarissa. La jeune mère incestueuse serre contre elle sa fille, désormais quinquagénaire, en lui rappelant qu'elle était une jolie petite fille. Havana, paniquée, quittera la chambre avant de faire comprendre à son amant que les femmes ne l'attirent pas. Havana ne peut avoir de relations intimes avec d'autres femmes que sa mère. L'expérience traumatique qu'elle a vécue, durant son enfance, l'empêche de se livrer aux plaisirs saphiques. Cronenberg met en scène un inceste mère-fille, ce qui est assez rare au cinéma si l'on excepte la cas récent de *Precious* de Lee Daniels qui raconte le calvaire enduré par une adolescence afro-américaine obèse abusée par ses deux parents. Ce tabou, au centre de *Maps to the stars,* est, pour rependre les propos tenus par Yves-Hiram Haesevoets, dans son ouvrage *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, souvent enfoui dans des secrets de famille (Haesevoets, 2015, p. 35).

Havana, contrairement au personnage de Sanford, son thérapeute comportementaliste, ne veut rien cacher à son public. En faisant part des sévices qu'elle a subies enfant, elle cherche une forme de reconnaissance que son métier d'actrice ne lui a pas encore permis d'accéder.

Cronenberg se montre ici particulièrement transgressif puisqu'il fait de l'inceste le moteur de la quête de notoriété de son personnage principal. Havana n'existerait pas autant si sa mère n'avait pas abusé d'elle. Elle ne serait qu'une actrice lambda appelée à disparaître comme beaucoup d'autres. Pour Benjie et ses amis, Havana n'est qu'une vieille qu'on baise par charité. Elle n'est pas respectée ni respectable contrairement à Clarissa qui, malgré les abus qu'elle a fait subir à sa fille, garde son statut de star immortelle. En tournant dans le *remake* du film qui a fait de sa mère une grande vedette, Havana cherche à renaître de ces cendres or, comme a pu le démontrer Christophe Génin, dans son ouvrage *Imageset esthétique*, il est assez rare qu'un *remake* connaisse le même succès que le film qu'il reprend. C'est un genre, souvent méprisé, qui a produit un grand nombre de mauvais films :

> C'est une forme à laquelle les critiques et les théoriciens du cinéma s'intéressent peu. Sauf quand ils y sont confrontés par l'actualité, quand par exemple Gus Van Sant refait en 1998 plan par plan *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock. Dans ce cas, la question que se pose un critique de cinéma est la suivante : est-ce qu'un remakeapporte du qualitatif à la version originale ? C'est par les arts plastiques que le remake apporte du qualitatif à la version

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

> originale ? C'est par les arts plastiques que le remake reprend une connotation positive, qui reste très polémique pour des critiques de cinéma (Génin, 2007, p.137).

Le *remake* fait partie de ces relations cinématographiques incestueuses que le cinéaste évoquait dans son i*nterview* avec Serge Grünberg. Or Cronenberg a lui-même tourné un remake, *La Mouche*, reprise du film *La Mouche noire d*e Kurt Neumann, datant de 1958. Seulement le *remake* de Cronenberg n'est pas un *remake* à proprement parler. S'il reprend l'histoire de la mouche et du téléporteur, toute sa narration suit un fil conducteur totalement différent. Chez Neumann, la tête de la mouche est greffé sur le corps du savant dont la tête est greffé sur le corps de la mouche alors que, chez Cronenberg, l'ADN des deux à fusionner pour donner vie à Brundlefly Cronenberg est un auteur à part entière et, pour lui, l'exercice du *remake* ne peut s'apparenter à de la simple copie. Le cinéaste a su intégrer le système hollywoodien sans se trahir. Il n'a pas, contrairement à d'autres, perdu sa singularité. Pour Serge Grünberg, Cronenberg, avec *La Mouche,* a su détourner un scénario de science-fiction très convenu en un huis-clos angoissant où deux amants sont confrontés à la décrépitude et à la mort (Grünberg, 2000, p. 88).

Le *remake* évoqué dans *Maps to the stars* n'a probablement pas la vocation artistique de *La Mouche*. C'est un film doublement incestueux dans la mesure où l'actrice principale est la fille de la vedette de l'œuvre précédente. L'inceste métaphorique de *Maps to the stars* permet à Cronenberg de se livrer une véritable diatribe à l'encontre des studios hollywoodiens. En mettant en parallèle dégénérescence génétique, à travers l'exemple des enfants Weiss, et dégénérescence artistique, Cronenberg, moraliste mais jamais moralisateur, condamne une vision du cinéma dans laquelle il ne se retrouve plus. Ce n'est pas tant l'inceste qui est condamné, dans ce film, que la reproduction incestueuse.

Dans *A dangerous method*, le fantasme incestueux permet au personnage de Sabina Spielrein d'assumer ses penchants masochistes. Il révèle la jeune femme à une forme de sexualité salvatrice. Au début du film, Sabina souffre d'hystérie. En thérapie avec Jung, elle avoue avoir toujours pris beaucoup de plaisir à être battue et humiliée par son père. En voyant son psychanalyste frappé son manteau avec une canne, Sabina se sentira même défaillir. C'est la simple idée d'être battue qui devient, pour elle, facteur de trouble et d'excitation. Pour reprendre les propos tenus par Judith Butler, dans son ouvrage *Défaire le genre*, nous pouvons affirmer que le trauma de l'inceste (à l'état de fantasme dans le film de Cronenberg) représente à la fois une contrainte brutale imposée au corps de l'enfant et une incitation à l'exploitation du désir de l'enfant (Butler, 2006, p. 179). L'étreinte charnelle incestueuse a laissé place ici au plaisir d'être battu et humilié. Or, comme a pu le démontrer Claude Crépault, dans son ouvrage *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, pour la fillette, être battue signifie être aimée et être désirée par le père (Crépault, 2011, p. 66). Pour Freud, ce fantasme, trop menaçant, en raison de sa composante incestueuse, demeure généralement inconscient. Dans *A dangerous method,* Sabina prend conscience de la nature de son désir en utilisant Jung, son psychanalyste et amant, comme substitut paternel. Battue à coup de ceinturons et déflorer par ce nouveau père, Sabina Spielrein sublime, par le transfert, ses pulsions jugées immorales. Dans son article « Sabina Spielrein

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

entre Freud et Jung : Transgression dans les premiers temps de la psychanalyse », Madeleine Vermorel évoque l'incidence de la relation incestuelle de Sabina avec son père dans ses rapports avec Jung :

> Le 7 mars 1909, Jung expose à Freud « un complexe qui le tient terriblement par les oreilles »- c'est l'affaire d'une patiente qui a fait un vilain scandale parce qu'on lui a refusé le plaisir de concevoir un enfant avec elle, un enfant qui se serait appelé Siegfried. Trois mois plus tard, il reconnaît qu'il s'agit de « la Spielrein » à laquelle il avait gardé une reconnaissance particulière pour avoir été son cas psychanalytique d'apprentissage et lui avoir permis sa publication au Congrès de psychiatrie d'Amsterdam (1907) (Vemorel, 2009 , p.179).

Le terme "incestuel" est un néologisme créé par le psychanalyste et psychiatre Jean-Claude Ramier, en 1995, à l'occasion de la publication d'un ouvrage intitulé *L'inceste et l'incestuel*. L'incestuel correspond à une atmosphère familiale particulière qui n'aboutit pas nécessairement à un passage à l'acte sexuel, mais qui laisse chez les enfants qui en sont victimes une empreinte responsable d'un certain nombre de troubles psychiques ou sexuels de l'âge adulte. La notion d'incestuel peut convenir à de nombreux films du cinéaste que l'on songe à l'amour meurtrier de Dennis pour sa mère dans *Spider*, de l'emprise malsaine de Seymon sur son fils Kirill dans *Les Promesses de l'ombre* ou encore du désir d'infanticide de Nola dans *Chromosome III*. Pour Sabina, Jung est une sorte de substitut paternel grâce auquel elle peut résoudre son complexe d'Electre. Cette notion de complexe d'Electre est un concept théorique élaborée par Jung mais réfuté par Freud. S'intéressant plus particulièrement aux rapports entre père et fille, il le pendant féminin du complexe d'Œdipe. Cronenberg n'explore pas entièrement la complexité de cette relation incestuelle, laissant même en suspens certains faits importants tel que le désir, pour Sabina, d'avoir un enfant prénommé Siegfried avec Jung. Néanmoins, les deux personnages évoquent, lors d'un voyage en bateau, leur intérêt pour le mythe de Siegfried et l'opéra de Wagner. Pour Sabina, Siegfried est la preuve que quelque chose de beau, de pur et d'héroïque peut provenir d'un péché. Les parents de Siegfried, à l'image de Christina et Stafford dans *Maps to the stars*, étaient frères et sœurs. Leur union incestueuse a produit un être d'exception. L'inceste, chez Wagner, n'est condamné ni sur le plan moral ni sur le plan biologique. Selon Wagner ne voyait pas l'inceste comme quelque chose de contre nature mais comme naturel par opposition à la loi (Dahllaus, 1995, p. 95). Sabina, en voulant, dans la réalité, appeler Siegfried l'enfant de Jung, cherchait à sublimer ses propres fantasmes incestueux.

L'ombre de Wagner plane sur l'ensemble du film de Cronengerg. Lors d'une séance de thérapie collective, Jung et Sabina, qui de patiente est passée à assistante, notent les réactions de toute une assemblée de personnes à qui ils font écouter *La Walkyrie*. Une affiche de l'opéra de Wagner, que Cronenberg filme assez longuement en gros plan, se trouve, posé contre le mur, derrière Jung et Sabina. Le public de la salle ne semble éprouver aucune émotion à l'écoute de la musique de Wagner. Ces patients n'ont sans doute aucune idée de la portée symbolique d'une telle œuvre. Ils ne sont pas touchés, comme Sabina et Jung, par la pureté de l'amour incestueux qui unit les parents de

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

Siegfried. Mais Jung n'est pas un nouveau Siegmund. Considérant sa relation avec sa patiente comme un véritable inceste, il refusera d'être à la fois le père, le frère et l'amant.À la fin d'*A dangerous method,* le psychanalyste regrettera néanmoins de ne pas être le père de l'enfant que porte Sabina. Il lui avouera même avoir pris comme nouvelle maîtresse une étudiante qui lui ressemble. Jung n'a pu se défaire du lieu incestueux qui l'unissait à son ancienne patiente. Quant à Freud, prénommé lui aussi Sigmund (et de Siegmund à Sigmund il n'y a qu'une lettre…), il ne semble pas anodin que son intérêt pour la question de l'inceste soit au centre de *Totem et tabou,* l'une de ses œuvres majeures publiée en 1912. Si le psychanalyste n'a pas été victime d'inceste, il évoque, en 1887, dans l'une de ses lettres à Wilhem Fliess, les abus sexuels dont auraient été victime son frère et ses sœurs.

Cronenberg n'aborde pas directement, dans son film, le rapport de Freud à la question de l'inceste bien qu'il laisse entendre que les troubles dont souffrent Sabina Spielrein sont liés à la relation perverse que celle-ci entretenait avec son père. Obligée de se mettre nue, à chaque fois qu'elle devait être battue, Sabina a fini par prendre plaisir à ce qu'elle considérait plus comme une étreinte sexuelle que comme une punition. Lors de l'une de ses séances avec Jung, la jeune femme racontera le plaisir qu'elle prenait à l'idée de se faire battre par son père, idée qui suffisait d'ailleurs à la rendre humide. La confession de Sabina est mise en scène avec un certain souci d'authenticité. Keira Knightley, au premier plan, est assise sur une chaise, alors que Jung, incarné par Michael Fassbender, se trouve au second plan, derrière elle. La patiente cherche à cacher son trouble à son psychanalyste mais son visage, que seul le spectateur est en mesure de voir à cet instant, trahit une excitation qu'elle n'est plus en mesure de dissimuler. La voix de la jeune femme devient tremblante et son corps se disloque alors progressivement. L'aveu de l'inceste (ou plutôt de l'incestuel) paternel permet à Sabina de mettre des mots sur ses propres fantasmes. Masochiste prenant plaisir à être humiliée, elle rejoint les personnages de Nicki Brand dans *Vidéodrome* (1982) et de Claire Niveau dans *Faux-Semblants*. Cronenberg, en refusant de condamner l'inceste sur le plan éthique, laisse entendre que toutes les sexualités ont le droit de s'épanouir. Il n'y a pas de morale.

Bibliographie

Benjamin, W. (2012), *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique,* Paris, Allia.

Bulter, J. (2006), *Défaire le genre*, Paris, éd. Amsterdam.

Crépault, C. (2011), *Les fantas mes, l'érotisme et la sexualité*, Paris, Odile Jacob.

Cronenberg, D., Grünberg, S. (2014), Dossier de presse de *Maps to the stars,* en ligne.

Cronenberg, D., Grünberg, S.(2000) , *Entretiens avec David Cronenberg*. Paris, Cahiers du cinéma.

Dalhaus, C. (1995), *Les drames musicaux de Richard Wagner,* Paris, Mardaga.

D'Astorg, B. (1990), *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident,* Paris, Gallimard.

Freud., S. (1979), *Totem et Tabous,* Paris, PBP.

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)

Génin, C. (2007), *Imageset esthétique,* Paris, Publications de la Sorbonne.
Grimal, P. (1999), *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF.
Haesevoets, Y-H. (2015), *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Bruxelles, De Boeck.
Humphries, R. (1996), « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg » in *Cycnos | Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain,* num.1, vol.13.
Lederer, W. (1970), *La peur des femmes ou gynophobia,* Paris, Payot.
Roth-Bettoni, D. (2007), *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine.
Vermorel, M. (2009), Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgression dans les premiers temps de la psychanalyse » in *Transgression*, pp.75-98.

Films de David Cronenberg cités dans l'article

Stereo, 1969
Frissons (*Shivers* ou *The Parasite Murder*), 1975
Videodrome, 1983
La Mouche (*The Fly*), 1986
Faux-Semblants (*Dead Ringers*), 1988
Existenz, 1999
Spider, 2002
A History of violence, 2005
*Les Promesses de l'*ombre (*Eastern Promises*), 2007
A dangerous method, ,2011
Maps to the stars, 2014

BDD-A25196 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:07 UTC)