Bug de William Friedkin, ou comment mettre en scène la déliaison paranoïaque

Florian Tréguer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/358>

DOI : 10.4000/doublejeu.358

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 85-98

ISBN : 978-2-84133-511-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Florian Tréguer, « *Bug* de William Friedkin, ou comment mettre en scène la déliaison paranoïaque », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/358> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.358>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

BUG DE WILLIAM FRIEDKIN, OU COMMENT METTRE EN SCÈNE LA DÉLIAISON PARANOÏAQUE

Quand William Friedkin assiste enthousiaste à la représentation de *Bug*¹ off-Broadway à l'automne 2004, il est prompt à en saisir le potentiel cinématographique et envisage immédiatement une transposition à l'écran (il dira plus tard, « j'ai eu l'impression que la pièce avait été écrite pour moi »²). L'œuvre a déjà été montée à Londres puis à Chicago, Ithaca et Washington quatre ans plus tôt, et son auteur Tracy Letts jouit d'une reconnaissance récente dans les lettres américaines³ après une première pièce *Killer Joe* (1991)⁴, passée plutôt inaperçue (et qui sera aussi adaptée par Friedkin, sous le même titre, en 2012). La rencontre complice des deux hommes débouche sur une véritable collaboration – le dramaturge scénarise l'adaptation et sera présent sur l'ensemble du tournage à proximité de la Nouvelle-Orléans. Ce projet, modeste par ses moyens (vingt jours de tournage, quatre millions de dollars de budget), ramène Friedkin à ses tout débuts, quand à la fin des années 1960 il a commencé par adapter des pièces de théâtre au cinéma – *The Birthday Party* de Harold Pinter (*L'anniversaire*, 1968) et *The Boys in the Band* de Mart Crowley (*Les garçons de la bande*, 1970). Les circonstances sont d'ailleurs pour partie identiques, qui associent une production minimale, un décor quasi unique, une fidélité rigoureuse au texte dramatique.

1. Tracy Letts, *Bug*, New York, Dramatists Play Service, Inc., 2005.

2. « Scratch that Itch: William Friedkin on *Bug* », entretien au magazine *Cinema Scope*, juin 2006, p. 5.

3. Depuis, Tracy Letts a reçu le prix Pulitzer en 2008 pour *August: Osage County*, qui a également fait l'objet d'une adaptation au cinéma par John Wells en 2013 (*August: Osage County* – *Un été à Osage County*, avec Meryl Streep et Julia Roberts, entre autres acteurs).

4. Tracy Letts, *Killer Joe*, New York, Samuel French, Inc., 1991.

LE SIÈGE DE L'AMÉRIQUE (*FEAR AND LOATHING* IN OKLAHOMA CITY)

Ample et vertigineux, le plan d'hélicoptère qui ouvre le film surplombe un *wasteland* désertique avant d'accrocher, perdu dans les plaines d'Oklahoma, un motel isolé. À intervalles réguliers durant les premières minutes du film, ce plan est repris en amorce de scènes d'intérieur, convoquant l'inquiétant vide alentour, le sable et la végétation rase, la nuit qui étreint le Rustic Motel. Cette ouverture évoque bien sûr l'approche aérienne de l'hôtel Overlook dans *The Shining* (*Shining*, Stanley Kubrick, 1980), prologue à un autre récit d'isolement et d'enfermement psychotique. Dans les deux cas, ce surplomb magistral a quelque chose d'ironique en ce qu'il inaugure un film où le spectateur est singulièrement privé de hauteur et de recul, et entre de plain-pied dans l'univers délirant des personnages.

L'histoire de *Bug* est d'abord celle d'Agnes White (Ashley Judd dans le film), femme solitaire, dépressive et alcoolique, qui habite une chambre dans un motel minable. Elle vit dans la peur du retour de son ancien mari, Jerry Goss (Harry Connick Jr.), un homme violent, récemment libéré de prison. Un soir, dans le bar où elle travaille comme serveuse avec son amie R. C. (Lynn Collins), elle fait la rencontre de Peter Evans (Michael Shannon), un mystérieux vagabond sans attaches. Ils passent la nuit ensemble, boivent, échangent, se séduisent maladroitement. D'un abord timide et doux, Peter se révèle bientôt psychotique et manipulateur. Ex-soldat qui a fait la guerre du Golfe et qui a déserté, il est persuadé d'avoir servi de cobaye au gouvernement américain pour des expériences scientifiques (il croit notamment qu'on lui a inoculé des œufs d'insectes dans le sang et que son corps est à présent infesté de microscopiques aphides). Après une nuit d'amour, Peter prétend avoir été piqué et il pense que les insectes ont envahi la chambre. D'abord dubitative, Agnes se laisse peu à peu enfermer dans le délire de son amant. Commence une escalade irréversible dans la démence alors que le couple s'isole dans la traque des insectes, se scarifie et se mutile. Surgit le Dr Sweet (Brian F. O'Byrne), un médecin militaire, apparemment chargé du suivi clinique de Peter. Parce qu'il le soupçonne d'être en fait un robot, Peter le tue. La bataille contre les insectes est maintenant perdue. Le suicide par le feu apparaît comme la seule issue possible. Le couple asperge la chambre d'essence et s'immole. Rideau.

Le mal vient de l'intérieur. Le drame de *Bug* se définit au mieux comme une forme de *paranogenèse*, qui donne à voir l'insensible développement de la folie dans un lent crescendo, s'attachant au plus près aux esprits qui se désocialisent, sombrent dans un isolement solipsiste, et succombent à

un soupçon hyperbolique que rien n'arrête. Mais surtout, il met à nu la nature contagieuse de cette paranoïa, démonte la séduction des théories du complot et l'obsession sécuritaire, montre comment se fait l'adhésion mimétique aux délires de l'autre, à travers la persuasion, la manipulation mentale, le relais de l'imagination qui supplée à ce que l'œil ne saurait voir. En vertu de la synecdoque, ce motel qui s'embranché à un carrefour perdu dans les plaines arides de l'Oklahoma, c'est l'Amérique tout entière, isolée dans son délire obsidional. La paranoïa du couple, c'est la psychose contagieuse qui gagne et contamine les esprits en proie au soupçon après les attentats du 11 septembre. Les aphides à l'existence incertaine, c'est la menace d'un mal inconnu, à la fois invisible, omniprésent et protéiforme, sorte de grand Autre qui hante régulièrement la psyché nationale. Au-delà d'une « folie à deux », la pièce diagnostique ainsi plus largement une crise culturelle. Après Letts, Friedkin reconduit le choix du huis clos claustrophobique pour saisir la condition psychique d'une Amérique du repli sur soi, malade et calfeutrée dans sa peur d'un ennemi insidieux qui aurait forcé l'intégrité de son territoire national.

Si *Bug* devient dans l'adaptation de Friedkin une métaphore politique éclatante de l'état de l'Amérique post-11 septembre, où tout le monde est devenu un suspect potentiel, c'est l'attentat d'Oklahoma City qui d'abord imprègne et sature la pièce de Letts, écrite en 1996. Dans les deux cas, le terrorisme demeure un sous-texte majeur. Originaire de l'Oklahoma, Tracy Letts écrit *Bug* dans l'immédiat sillage de l'attentat contre le bâtiment fédéral Alfred P. Murrah à Oklahoma City en avril 1995, alors qu'il se trouve lui-même sur place. « L'attentat m'a fait réfléchir, raconte-t-il⁵. Les gens ne sont pas à l'aise avec les événements isolés. Il existe un désir de faire des connexions, cette idée que rien n'arrive jamais sans raison ». Le délire d'interprétation incarné par Peter Evans procède d'un manque supposé de transparence des autorités (armée, services de renseignement, médias officiels), et se comprend comme une tentative de combler un déficit d'informations. Son personnage figure cette recherche forcenée de connexions et coïncidences à partir de prismes monomaniaques, réducteurs de la complexité du monde – un conspirationnisme exacerbé propre à exploiter zones d'ombres, rumeurs et contre-vérités qu'il synthétise dans un creuset délirant. Ses accès de logorrhée offrent aux spectateurs un mixte de fabuleux et de références historiquement avérées (typique en cela des théories du complot). Toute donnée y est contaminée sans qu'il ne soit jamais possible de faire le départ exact entre vrai et faux. La pièce brasse ainsi informations réelles comme inventions invérifiables, intégrant des

5. Tracy Letts, entretien avec l'auteur (ma traduction), reproduit sur le site Renegade Theatre Experiment (www.renegadetheatre.com).

allusions à la première guerre du Golfe, aux expériences secrètes de la CIA, au terrorisme intérieur (à l'assassinat de John F. Kennedy, à Ted Kaczynski dit Unabomber, à Timothy McVeigh), à la secte de Jonestown, au club Bilderberg, au New World Order. Le personnage de Peter est un terroriste en puissance, ce que laisse entendre clairement Friedkin :

Le film traite de la paranoïa qui nous affecte tous – nous avons tous à des degrés divers une sensibilité paranoïaque, en particulier aujourd'hui avec le terrorisme. Et à bien des égards, le film est l'histoire d'un homme qui pourrait être un terroriste, un homme qui se cache dans un petit motel de l'Oklahoma⁶.

La pièce comme le film lancent ainsi une passerelle explicite avec l'histoire immédiate des États-Unis, quand Peter prétend avoir été conditionné par l'armée en même temps que McVeigh, le terroriste d'Oklahoma City. Pour Letts, ce dernier marque la littéralisation de l'ennemi intérieur, il est en chaque Américain, et sa présence diffuse est un virus contagieux qui circule à l'intérieur du corps de la nation.

DE LA PASSION FUSIONNELLE AU DÉLIRE INDUIT

La force première du film est de filmer le couple dans sa monomanie grandissante, s'enfonçant hors du monde dans un univers proprement mental, sans recul ni mise en perspective mais dans la suffocation même du plein champ. Si le film n'est pas toujours dans la crise psychotique, l'intrigue s'enroule dans un mouvement irrésistible et pervers autour d'une claustration toujours plus marquée, jusqu'au confinement final des corps, prostrés et recroquevillés dans l'éclat bleuté d'un sarcophage métallique. Fidèle à la pièce, le film fait des aménagements successifs de la chambre l'indice gradué de la folie régnante. Comme le dit Friedkin, « la chambre de motel exiguë fonctionne telle une métaphore de leur vie intérieure démentielle »⁷. À la chambre d'Agnes peuplée d'objets simples et familiers, présentée d'abord dans une approche réaliste (on songe au motel de *True West* ou bien de *Fool for Love* de Sam Shepard), se substitue bientôt un laboratoire insecticide, rempli de sprays, de guirlandes d'attrape-mouches et de répulsifs divers, censé endiguer l'infestation. Au paroxysme de leur démence, tandis que les amants se meuvent à leur tour comme des insectes

6. William Friedkin, « Les coulisses de *Bug* », supplément au DVD *Bug* (Metropolitan Vidéo, 2008).

7. William Friedkin, *The Friedkin Connection: a Memoir*, New York, Harper Perennial, 2013, p. 450 (ma traduction).

apeurés et désorientés, qu'ils ont tapissé les murs de la chambre de feuilles d'aluminium pour empêcher les aphides de se répandre dans le monde extérieur, la chambre est devenue un insolite caisson de survie, baignant dans la lueur bleutée de lampes anti-insectes. Dans cette abstraction théâtrale, l'espace n'est plus qu'intérieur. Et le dépouillement métaphorique rejoint insensiblement la notion de prison psychique.

Le délire induit (« *induced delusional disorder* », en anglais) est une psychose délirante dont le développement procède d'une relation étroite, voire de dépendance, avec une autre personne atteinte de psychose semblable. Les idées délirantes sont, au moins partiellement, partagées. Dans une configuration de couple classique, un malade psychotique domine généralement un partenaire passif et dépendant. Point d'accord entre le dramaturge et le cinéaste, le délire induit de *Bug* marque aussi et avant tout le degré extrême de la passion amoureuse. C'est sous l'angle d'un partage fusionnel qu'il faut interpréter le sens de cette « folie à deux ». Aimer l'autre, c'est le rejoindre jusque dans son délire⁸. Il est significatif que la contagion virale de l'autre ait lieu durant leur nuit d'amour. C'est d'abord par le sexe que se transmet métaphoriquement la paranoïa. Et c'est dans les draps défaits qu'Agnes, le lendemain matin, finit par *voir* les mêmes insectes que son amant. Le point de bascule, c'est bien sûr cette perception de l'aphide jusque-là invisible ou inexistant, cette *extralucidité* morbide qu'elle partage désormais avec Peter. L'amour est ici affaire de *croyance*, il justifie l'aliénation comme le sacrifice de tout sens critique.

Tout l'art de la pièce est d'accompagner le glissement progressif d'Agnes dans le délire immersif de Peter, jusqu'à ce qu'elle franchisse un à un les cercles d'un enfer mental. Le film insiste, en parallèle, sur son abus d'alcool et de drogues en tous genres (cocaïne, crack, cannabis). Si ce délire séduit, trouve des échos et se fraye un chemin dans son psychisme à elle, c'est parce que foncièrement il *dit* aussi quelque chose d'elle, qu'il fait fond sur ses propres peurs et angoisses. À la fin du second acte, ses élucubrations n'ont d'ailleurs rien à envier à celles de son amant. Letts a soigneusement construit son personnage d'Agnes comme un sujet vulnérable, préalablement fragilisé par la disparition (l'enlèvement ?) de son fils, Lloyd, dans un supermarché quelques années plus tôt. Son désespoir a fait d'elle une proie idéale aux discours sectaires ou complotistes. Ce qui

8. Letts et Friedkin insistent sur l'histoire d'amour qui unit les deux personnages, fusionnelle jusqu'au double suicide. À la manière décalée dont David Cronenberg voyait avant tout dans *The Brood* (*Chromosome 3*, 1979) une histoire de divorce (la sienne propre) avant d'y lire un récit fantastique, *Bug* multiplie des niveaux de lecture *a priori* hétérogènes (le couple, la folie, l'Amérique).

l'âme toujours, le besoin de croire en l'impossible (que marquerait le retour de son enfant), est aussi ce qui la perdra *in fine*.

En butte à l'incrédulité des autres protagonistes (R. C. pas plus que Jerry ne voit les aphides), face à ses propres résistances et dénégations, Agnes est sommée de répondre à une seule question : « Est-ce qu'il y a des insectes oui ou non ? Ce n'est pas une question de jugement. Un organisme existe ou bien il n'existe pas ». L'alternative qu'énonce ici Peter est redoutablement simple. En choisissant son camp, l'héroïne entérine et valide l'existence d'un *autre* monde, concurrent au premier qu'elle habitait jusque-là. Ensemble ils font désormais front et se défient de toutes les autorités extérieures – le gérant du motel, la police (que R. C. tente d'appeler), la médecine (le dermatologue consulté par Agnes, le psychiatre Dr Sweet). Dès lors, les deux amants peuvent partager formellement le cadre quand avant ils étaient le plus souvent isolés l'un de l'autre dans des enchaînements de champs / contrechamps.

QUI REGARDE ?

DÉCONSTRUCTION DE LA PERSPECTIVE DÉLIRANTE

« Voit-on les insectes ? Doit-on les montrer à l'écran ? Est-ce qu'il y a finalement de vrais insectes dans cette chambre de motel ? Dans une pièce, bien sûr, on ne peut pas les montrer ». À ces questions que pose non sans ironie Friedkin à Letts⁹, ce dernier répond sérieusement : « Je ne crois pas qu'ils existent vraiment ». Pour autant, même s'il s'agit d'hallucinations des personnages (ce que ni la pièce ni le film ne tranchent clairement d'ailleurs), la question de leur visibilité *effective* demeure. On peut même dire que montrer ce qui n'existe que dans l'esprit malade marque ici l'enjeu pivotale de la représentation filmique. En quoi, si la mise en scène de Friedkin conserve nombre des aspects formels de la pièce (le travail sur les bruits notamment), elle permet un apport déterminant – la problématisation du point de vue (qui regarde ?), en prolongeant l'indistinction entre monde objectif et monde déliré. Pour ce faire, elle a vocation à déconstruire simultanément l'intrigue et les événements qu'elle expose, en jetant progressivement le doute sur *tout* ce qui apparaît à l'écran. Friedkin joue à l'envi de cette discontinuité des espaces au cinéma vis-à-vis du spectateur pour y inscrire le *champ* du délire, distinguant ce que la mise en scène dramatique ne peut formellement faire, du fait même de la continuité entre scène et salle. Le spectateur du film de Friedkin est sans cesse ramené à l'origine incertaine

9. William Friedkin, *The Friedkin Connection...*, p. 452 (ma traduction).

et fuyante de ce qu'il voit. À l'autre extrémité du champ de vision, quel regard embrasse ce monde et le fait délirer ? À la différence de la pièce de Letts, le montage permet d'inscrire dans un même *continuum* deux actions qui sont *a priori* exclusives l'une de l'autre et logiquement impossibles.

Bug est en somme un film de la déliaison (comment le psychotique finit par se déconnecter de la réalité sensible) qui montre l'amalgame produit par la paranoïa, la suture qui s'opère pour le psychotique entre monde extérieur et monde intérieur. La matière de la projection ou de la forclusion¹⁰ – ce que le psychisme paranoïaque projette au dehors, transfère sur des objets externes, dans le rejet inconscient de ce qui lui est intolérable (affects négatifs, pulsions et désirs impossibles à accepter), et qui lui revient dans le réel sous la forme d'hallucinations – est le plus souvent filmée en plein champ, sans distance critique, sans perspective claire qui pointerait des moments de basculement, des décrochages intempestifs. À partir du psychisme fissuré de Peter, le film déploie en focalisation interne toute la panoplie des délires paranoïaques – interprétation, connexion, manipulation, apocalyptisme, persécution, obsession du contrôle, syndrome de Capgras. L'induction du délire chez l'autre (Agnes), véritable tournant narratif, définit un autre défi à la mise en scène (théâtrale ou filmique), consistant également à suggérer un processus qui est purement mental et à faire sentir l'imbrication de psychismes distincts. Le parti pris est de faire cohabiter des éléments de subjectivité délirante à d'autres données posées extérieurement, et de faire partager le monde halluciné de deux personnages gagnés par la psychose – ce qu'ils entendent (hélicoptères de surveillance), ce qu'ils voient (le D^r Sweet), ce qu'ils ressentent (la chambre qui tremble). Ainsi si le spectateur ne voit pas les aphides, les murs de la chambre sont bel et bien secoués par les hélicoptères en bas survol au-dessus du motel.

L'INSTANCE MÉTACRITIQUE DU MYSTÉRIEUX D^R SWEET

Cette indistinction de l'halluciné et du réel finit par contaminer l'ensemble du dispositif du film, décadrant toujours davantage ce qui entre dans le champ de la caméra, le privant d'un cadre d'énonciation clair et rassurant.

10. La projection est le fait inconscient de localiser dans le monde extérieur des pensées et des désirs insupportables, sans les identifier comme tels, et de leur prêter une existence objective. En pathologie mentale, la projection prend une importance toute particulière, notamment dans les délires hallucinatoires et la paranoïa. La forclusion est un autre mécanisme de défense de la psychose dissociative, marquant le rejet d'un signifiant hors du symbolique. Ce que le sujet psychotique expulse ainsi ne fait pas retour de l'intérieur (comme dans le refoulement) mais revient de l'extérieur, à travers le délire et les hallucinations.

Ainsi Agnes peut-elle lancer au D^r Sweet : « Comment je peux être sûre que vous n'êtes pas une hallucination ? » Succession d'apories logiques, la fin du film connaît une extension irrésistible, exponentielle du doute. *Bug* devient une expérience spectatorielle limite, où plus rien à l'écran n'est sûr, si ce n'est le mouvement tangible de folie qui emporte tout. Comme le dit Friedkin lui-même : « S'agit-il d'une personne réelle ? D^r Sweet pourrait très bien n'être que le produit de l'imagination mutuelle de Peter et Agnes »¹¹. En tant qu'hallucination d'Agnes, le psychiatre permet de jouer à l'extérieur le conflit intérieur entre différentes instances psychiques. Il comble aussi opportunément certains vides dans les discours de Peter comme il renvoie Agnes à son obsession maîtresse (il prétend savoir ce qu'est devenu son fils disparu). Réflexivement, l'introduction du médecin dans l'intrigue marque aussi l'irruption d'un commentaire de type métadiscursif. Par lui, le film comme la pièce développent leur propre versant critique. D^r Sweet rappelle ainsi le diagnostic de Peter (« paranoïa délirante et tendances schizophrènes »), comme il apporte un savoir et une autorité cliniques sur le mal qui frappe les protagonistes : « Les insectes sont une forme assez commune d'hallucination chez les paranoïaques. Les insectes, les araignées, les serpents »¹².

Cette déconstruction de la représentation est manifeste dès la première scène nocturne qui s'articule autour de cinq appels. À chaque fois que le téléphone sonne, il n'y a personne au bout du fil et Agnes monologue dans le vide. Le téléphone fixe de la chambre est un modèle à voyant qui s'allume en même temps que la sonnerie retentit. Dès le troisième plan du film, le témoin lumineux reste éteint. Cet étrange divorce entre bande-son et bande-image alerte et introduit le doute. Ce téléphone qu'entend régulièrement le spectateur ne sonne pas, ou plus exactement, il ne sonne que dans la tête d'Agnes. Le film marque un carrefour, une bifurcation liminaire pour le spectateur qui dès les premières minutes verse dans le monde psychotique de l'héroïne, fait d'hallucinations sonores et de signaux contradictoires.

UNE GRAMMAIRE PARANOÏAQUE (INSERT, GROS PLAN, *JUMP CUT*)

Si les dialogues dramatiques, ceux de Peter pour l'essentiel, demeurent le vecteur principal de la démence à l'écran, avant la confirmation critique par

11. William Friedkin, « Les coulisses de *Bug* ».

12. Tracy Letts, *Bug*, p. 45 (ma traduction).

les actes (comportements hallucinés, automutilation, meurtre), les effets de montage introduisent d'entrée de jeu la menace, la rupture d'équilibre, la déraison qui guette. De la première image fugace d'un homme inanimé baignant dans une lumière bleue (proleptique de la scène finale, qui révèle le cadavre de Dr Sweet et pose la question du « comment en arrive-t-on là ? ») à l'ultime plan inséré dans le générique de fin de quelques jouets d'enfant, accompagné d'une sonnerie de téléphone (et qui correspond à l'éventuel point de départ du film, à savoir la disparition de Lloyd, le fils d'Agnes), le découpage de Friedkin ne cesse de s'interpréter comme une suite de crises, de symptômes et de ponctuations visuelles à décoder.

Les décrochages psychotiques des personnages se signalent au début du film par une syntaxe spécifique faite d'inserts au ralenti ou en accéléré, et de fondus enchaînés (dans une surimpression prolongée, deux images pertinemment antithétiques habitent le même cadre). On retiendra en particulier, lors de l'unique scène d'amour, des plans *parasites* d'insectes (rappelant autant la mutation des cosmes extra-terrestres dans *Invasion of the Body Snatchers* de Siegel – *L'invasion des profanateurs de sépultures*, 1956 – que les insectes qui fourmillent dans la pelouse de *Blue Velvet* de Lynch, 1986), qui interfèrent directement avec les plans érotiques des corps enlacés. Subreptices, à la limite du subliminal, ces inserts macroscopiques (larves grouillantes, une mante religieuse, un imago s'extirpant de sa chrysalide) ont fonction de dire l'entre-contamination inconsciente des corps et des esprits, comme métaphoriquement la propagation en cours du *bug* paranoïaque.

Plus généralement, les inserts relèvent d'une grammaire paranoïaque qui articule et dénote directement la vision ambiguë, toujours suspecte, des deux héros, et dont rien ne vient jamais garantir l'authenticité – à l'image de cet autre insert subjectif en accéléré de larves grouillantes observées par le couple au microscope. Intrusion d'un monde indécis, le gros plan en insert marque aussi une entrée dans la démence du personnage. Ce qu'il désigne dans l'agrandissement et la rupture, c'est à la fois une fixation anormale de l'esprit et un décrochage momentané du réel. En quoi, le film ouvre un espace *projectif* et relaie des objets mentaux et subjectifs. L'extrême gros plan sur le téléphone qui ponctue le film impose par degrés successifs l'image d'un objet mental. Dans l'économie symbolique de la pièce, ce téléphone est le catalyseur de l'angoisse d'Agnes ; elle redoute les appels de son mari violent qui sort de prison autant qu'elle attend des nouvelles de Lloyd, son fils disparu. Élément de sourde menace, il nous connecte à chaque fois à son monde intérieur, à son trauma, ses craintes, ses espoirs.

L'insert, avant d'être un ajout au récit, a bien ici le sens d'une *coupe*, d'une rupture dans une continuité première. C'est un plan hiatus qui fait dérailler la mécanique narrative et renvoie à l'identité incertaine de

celui qui regarde. Le film joue de la vertu déconnective du gros plan qui fragmente la vision, isole certains objets ou gestes dans la parenthèse d'inserts au statut problématique. Gros plans répétés sur le ventilateur (dont la vitesse de rotation semble mesurer l'intensité délirante qui règne dans la pièce), sur le climatiseur, le détecteur de fumée : tous ces objets qu'isole le gros plan sont disjonctifs et deviennent les embrayeurs du délire ou de l'hallucination. Bientôt, le gros plan en insert agit plus ou moins consciemment pour le spectateur comme le signe / signal d'un embranchement dans la narration et l'amorce corollaire du délire. Friedkin reprend en cela l'approche technophile des thrillers conspirationnels des années 1970 – de *The Conversation* (*Conversation secrète*, Francis Ford Coppola, 1974) à *Blow Out* (Brian De Palma, 1981) – qui ont fait du gros plan sur les appareils d'enregistrement, de transmission et de manipulation du sensible (téléphone, film, magnétophone, agrandisseurs) une esthétique du questionnement et de la mise en doute systématique du monde extérieur.

Le *jump cut* signale une perception heurtée et lacunaire du réel, comme la nervosité extrême (être « *jumpy* », en anglais, première chose que son amie R. C. dit à Agnes : « *Damn you're jumpy!* »). Il a le même sens que l'effet de bougé en photographie ou encore qu'une ponctuation suspensive en littérature – il pointe une rupture et une absence, un entre-deux manquant, un hiatus ou un dysfonctionnement. Ce qui est perçu ici est frappé de doute. Ainsi c'est un *jump cut* remarquable qui introduit le moment de bascule dans le film, quand Agnes se jetant dans les bras de Peter, se solidarise définitivement de son délire – cette union *climactique* clôt d'ailleurs chez Letts le premier des deux actes de la pièce. Un montage frénétique et heurté apporte visuellement la confirmation de cette folie à deux. En conjuguant les pales du ventilateur au plafond avec le vrombissement d'un rotor d'hélicoptère, la scène suggère un collapsus psychique dans une sorte de séisme assourdissant qui fait chanceler les murs de la chambre et son mobilier. Paradoxalement, le stroboscope du *jump cut* a pour effet de révéler les images manquantes comme autant de lacunes visibles dans la continuité filmique, qui ont valeur ici d'absences et d'oblitérations de la réalité par le psychisme malade et défaillant des deux personnages. Si l'image ne manque pas d'évoquer l'ouverture célèbre d'*Apocalypse Now* de Coppola (1979) et son fondu (visuel et sonore) qui dépeint la confusion mentale de Willard, traumatisé par la guerre dans sa chambre d'hôtel à Saïgon, elle y ajoute aussi l'idée de surveillance et de contrôle. Les hélicoptères noirs sont une figure privilégiée du conspirationnisme américain, annonçant l'avènement du New World Order, la prise de pouvoir des États-Unis par une obscure puissance mondialisée.

MÉTAMORPHOSES : la promotion sensible du délire

« La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot »¹³. Au concept de la métaphore Deleuze et Guattari substituent volontiers celui de la métamorphose, seul instrument capable de renverser la barrière entre mots et choses, littéral et figuré. La métamorphose est l'exemple parfait d'un idiome intensif et non signifiant, qui défait les hiérarchies, place l'idée de la différence au-delà du langage. Elle nous fait ici entrer de façon performative dans la folie d'Agnes et de Peter, personnages en devenir, qui ne cessent de traverser des états et des intensités. Leur délire de possession par les insectes abolit visuellement les frontières entre humain et animal, inerte et vivant, virtuel et actuel, pour ébaucher de nouveaux agencements par attraction et affinité.

D'emblée, Peter prévient Agnes qu'il possède ce don qui rend les gens nerveux et mal à l'aise de « remarquer des choses qui ne se voient pas » (« *things that aren't apparent* »). Planté devant un tableau anodin, il lui confie qu'il y voit « des choses cachées ». L'instant suivant, il entend un grillon qui se révèle être le bruit du détecteur de fumée au plafond dont la pile est défectueuse. Le film rend effectif à cette occasion un premier saut entre le biologique et le mécanique, dans un appariement qui n'est plus métaphorique mais bien *métamorphique*. Ce qui est figuré dans *Bug* a tendance à se littéraliser et devenir réel sous l'emprise de la folie. Sur la base d'une simple ressemblance formelle ou d'une quelconque analogie sensible, tout élément de la chambre de motel est susceptible de métamorphose, de se voir soudain intégré et retraité par les consciences délirantes. Le récit amorce ainsi une logique transformationnelle où les bruits du climatiseur et du ventilateur mutent en moteurs de voiture ou d'hélicoptère, ou deviennent encore ce vrombissement d'un essaim d'insectes dans le dernier acte.

De même, la rage de dents dont se plaint Peter révèle un mal plus étrange. On a injecté une poche d'œufs d'insectes dans sa gencive. Cette poche devient par la suite un implant, un micro-émetteur logé dans sa bouche qu'il lui faut extraire pour échapper au contrôle et à la manipulation à distance. Le texte et le film articulent ici un *topos* central de la paranoïa dans un croisement tout burroughsien de biologie et de machine – les micro-organismes intrus sont des dispositifs espions. Comme Agnes explique au Dr Sweet, il n'y a pas deux choses distinctes : « Les insectes *sont*

13. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris, Minuit (Critique), 1975, p. 40.

les émetteurs». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les murs de la chambre ont été recouverts de feuilles d'aluminium afin de brouiller l'émission.

Le film fait ainsi *jouer* scrupuleusement la polysémie paranoïaque de son titre. *Bug*, c'est en anglais l'insecte indéfini et générique, l'organisme minuscule ; mais c'est aussi l'écoute clandestine, l'émetteur espion qu'on a dissimulé chez quelqu'un ; c'est encore le dysfonctionnement machinique, le logiciel ou le programme informatique qui plante. En littéralisant les hallucinations, les images du film tendent à la métamorphose des termes homonymes en créatures proprement monstrueuses. Au fil de couplages aberrants, le film délire simultanément le monde et la langue, esquissant la possibilité de corps-hôtes, d'insectes-émetteurs, de détecteurs-grillons, de ventilateurs qui vrombissent comme des drones, de dents piégées, de chambres-sarcophages, de docteurs-droïdes, autant d'avatars improbables dont il assure le maintien à l'image dans le vacillement des lignes de démarcation.

DU DÉLIRE PARASITAIRE AU SAVOIR QUI DÉMANGE

Bug s'inscrit dans le droit prolongement des obsessions de Friedkin – possession des corps, contamination par le mal (*The Exorcist* – *L'exorciste*, 1973 ; *The Guardian* – *La nurse*, 1990 ; *The Hunted* – *Traqué*, 2003), contagion virale (*Cruising* – *La chasse*, 1980), pulsions morbides et destructrices, corruption (*The French Connection* – *French Connection*, 1971 ; *To Live and Die in L.A.* – *Police fédérale Los Angeles*, 1985), collaboration forcée (*Sorcerer* – *Le convoi de la peur*, 1977 ; *Jade*, 1995 ; *Rules of Engagement* – *L'enfer du devoir*, 2000), dérive morale ou identitaire, cohabitation du bien et du mal en chacun (presque tous ses films). Comme dans *L'exorciste* que Friedkin réalise en 1973, le corps est le vecteur de la folie comme le point d'entrée dans le délire des personnages. Et la scène où le corps de Peter est pris de convulsions, se tord en tous sens avant de rebondir littéralement sur le lit, a tout de la manière possédée de la petite Regan. Comme dans l'espace forclos de la chambre d'enfant, « le huis clos de *Bug* devient un champ de bataille », nous prévient Friedkin¹⁴. Qu'il s'agisse d'une possession satanique ou d'un autre phénomène invasif, la menace extérieure est désormais intériorisée. Dans une optique de siège, c'est le dernier rempart du corps infesté qui cède, et seule sa destruction peut mettre un terme à l'occupation et ramener la quiétude.

14. William Friedkin, « Les coulisses de *Bug* ».

Le délire parasitaire (aussi nommé syndrome d'Ekbom) est une forme particulière de délire chronique et systématisé, fondé sur la conviction délirante d'être infesté d'insectes ou de parasites cutanés, en l'absence même de toute parasitose. Comme Peter puis Agnes, les sujets atteints rejettent le diagnostic conventionnel de leurs symptômes et croient en l'existence d'un organisme qui ne pourrait être observé que par eux. Ce délire d'infestation (« *delusional infestation* ») que met en scène aussi le début d'un film comme *A Scanner Darkly* de Richard Linklater (2006), sorti la même année que *Bug* (et inspiré du roman éponyme de Philip K. Dick), recoupe pour le prolonger le délire obsidional si pertinent dans le cinéma américain, et le pousser à sa dernière limite, de sorte qu'il n'y a plus de refuge ni de repli possible en soi-même.

D'autre part, Letts et Friedkin articulent dans *Bug* un motif central de la paranoïa, à savoir l'information secrète qui se fait virus, le savoir « interdit » qui ronge, dérange et dérange celui qui le détient comme un irréprensible prurit, le *travail* jusqu'à la folie. Le technologique devient organique, la métaphore se littéralise en corps pathogène. *Bug* reprend ici le thème capital de *The Conversation* de Coppola : l'obsession d'être espionné qui hante le personnage du technicien de l'écoute Harry Caul (joué par Gene Hackman), et qui le pousse finalement à saccager son appartement pour mettre au jour l'intrusion. En quoi, comparé au film de Coppola, *Bug* apparaît à bien des égards comme le stade suivant dans une même continuité de sens, celle de l'emprise sur l'autre poussée au bout. Après avoir cherché sous les lattes de son plancher, le paranoïaque traque maintenant sous son épiderme la présence espionne des *bugs*, dans une logique hystérisée du parasitisme. Il faut mettre en parallèle sinon en continuité l'appartement mis à sac, le plancher délatté à la toute fin de *The Conversation*, et le corps lacéré de Peter dans la chambre d'aluminium. Ces deux finales autodestructeurs sont des summums de paranoïa où après chez soi, l'environnement le plus intime est son propre corps. À cet égard, *Bug*, oeuvre de l'excès, s'inscrit bien au terme d'une tradition américaine du cinéma paranoïaque dont il récapitule et synthétise, à la manière d'un compendium, les thématiques fondamentales : la projection psychotique, la surveillance comme perte d'intimité (*The Conversation*), la possession (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), l'ennemi intérieur (*Invasion of the Body Snatchers*), le conditionnement (*The Manchurian Candidate* – *Un crime dans la tête*, John Frankenheimer, 1962).

Comme chez Coppola, on assiste aussi à l'occasion au renversement du dispositif paranoïaque. On voit Peter traquer les aphides à l'aide d'un microscope, tenter de saisir leur présence évasive dans son propre sang dont il examine une goutte contaminée, placée entre deux lamelles. Dans le même temps, c'est la mise en scène qui s'inscrit en abyme, observe et

scrute ses acteurs à la loupe, dans une expérience *in vivo*, à la manière d'un entomologiste un rien sadique qui observerait ses dernières captures s'agiter sous cloche, dans un fascinant ballet panique et frénétique, avant de les brûler finalement à la flamme de son briquet.

CONCLUSION

En conclusion, la mise en scène de Friedkin radicalise les partis pris de la dramaturgie de Letts, en s'attachant principalement aux enjeux de la perspective. Le montage, en particulier, brouille et déstabilise sciemment les points de vue, permettant de rendre par moments la folie pour elle-même, sans plus de contrainte d'énonciation qui en limiterait la prolifération, la contiendrait dans une cohérence narrative. Ensuite, en privilégiant la métamorphose des décors, des corps et des objets, le film tend à *ordinariser* la folie du voir, livrant ce qui est déliré tel quel, comme un donné objectif.

FLORIAN TRÉQUER
UNIVERSITÉ RENNES 2