

Fantastique et science-fiction au cinéma Entre le cliché et l'archétype

Élisabeth Vonarburg

Number 10, Fall 1983

Littérature et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21339ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vonarburg, É. (1983). Fantastique et science-fiction au cinéma : entre le cliché et l'archétype. *Nuit blanche*, (10), 58–60.



fantastique et



Shining, 1980

King-Kubrick: un mariage raté

Je l'avoue: je fais partie des quelques béotien(ne)s qui n'ont guère aimé *The Shining* de Stanley Kubrick. Et je vais même me compromettre davantage: à part quelques séquences, je l'ai franchement détesté. (Et je l'ai vu deux fois.) Pourquoi? Parce que j'avais lu-le-livre-avant-de-voir-le film, en l'occurrence le roman de Stephen King qui porte le même titre.

Stanley Kubrick



Que trouve-t-on dans le film? Les éléments classiques du fantastique cinématographique: le fou assassin dans la maison hantée, les pathétiques victimes sauvées de justesse. Noyés dans une mise en scène prétentieuse soulignée par l'usage continuel du grand-angle et d'une musique snob. Quelques bonnes idées surnagent: promenade angoissante du gamin sur son tricycle dans les interminables couloirs (le grand-angle est alors efficace), la femme comprenant la folie de son mari en constatant que son tapuscrit consiste uniquement en la même phrase idiote répétée des milliers de fois, marée de sang jaillissant d'un ascenseur (mais la troisième fois, on commence à se dire que

Kubrick a voulu rentabiliser ses effets spéciaux). Et, pour finir de bousiller le film, il balance à la fin une pirouette-«explication» énigmatique qui passe comme l'éclair: une photo, dernière image du film, semble indiquer que le père maniaque serait la réincarnation d'un (invité? employé?) de l'Hôtel, d'où sans doute l'emprise immédiate de l'Hôtel sur lui. Mais le spectateur ne se livre pas à cette déduction, au premier visionnement du film. Le spectateur se lève avec un «QUOI?» furieux, persuadé de s'être fait avoir.

Bon, mais c'est Stanley Kubrick, pas un quelconque tâcheron. Il a dû penser à ce qu'il faisait, il doit y avoir quelque signification profonde cachée habilement quelque part. Et de revoir le film en vidéo, crayon en main, en notant fiévreusement le découpage, la mise en scène, la bande sonore, le jeu des acteurs, que sais-je... Et de constater que non, décidément, ça ne marche pas. Kubrick aurait-il voulu se livrer à une parodie du genre fantastique? Mais dans ce cas, il s'est fait déborder par son sujet, à la fois (surtout...) sur sa droite-à-clichés et sur sa gauche-à-vrai-fantastique. Ou alors, pensée sacrilège, trop influençable, la spectatrice avait souscrit à tort au préjugé généralement favorable dont M. K. jouit dans les milieux cinéphiliques.

Voilà dans quels abîmes peut entraîner le simple fait d'avoir-lu-le-livre-avant-le-film, prenez garde, lecteurs innocents. Car enfin, la raison de mon allergie au film vient indéniablement du fait que j'avais adoré le livre. Qui est un beau grand récit tragique, à mon avis le meilleur de King. L'histoire poignante, remarquablement bien ficelée, de trois êtres qui s'aiment profondément, mais que la lente montée de la folie/de la hantise, chez le père, sépare peu à peu malgré les efforts désespérés qu'ils font tous pour se sauver les uns les autres. Le tragique réside dans le fait que chacun a en même temps à lutter contre ses propres démons intérieurs réactivés par l'Hôtel, qui se trouve être le symbole et la matérialisation du Passé. Beau grand récit tragique, je le répète, et non grand-guignol fantastique. Travail fouillé des personnages — plus vrais que nature, la marque de fabrique de S. King avec lesquels on sympathise désespérément, jusqu'à la toute dernière page, parce que jusqu'à la fin ils lut-

entre le cliché

s.f au cinéma :

tent et résistent à l'Hôtel (le père arrivera d'ailleurs à se libérer juste assez longtemps de son emprise pour donner une chance au fils de se sauver). Descriptions inspirées des mille visages multiformes que peuvent prendre, aussi bien pour les deux adultes que pour l'enfant, l'angoisse, l'horreur, la terreur ou le simple malaise, ponctuées par la tension qui monte dans l'Hôtel. Au propre comme au figuré, puisqu'à la fin la chaudière — le cœur de l'Hôtel, dont la pression a tendance à monter « toute seule » — négligée par le père, explose, réduisant l'Hôtel en miettes, superbe finale où se résoud la lutte entre la glace et le feu qui scande tout le roman, et que Kubrick a réduite schématiquement au seul froid où le père meurt gelé.

Mais tout le travail de scénariste de Kubrick en est un de *réduction*, justement: réduction des personnages à des pantins (le jeu outré de tous les acteurs, y compris le garçonnet), réduction des thèmes au seul leitmotiv du labyrinthe/enfermement/folie, et à la fin invention de cette réincarnation-gadget qui n'est rien moins qu'une trahison de l'esprit de King: en effet, si le thème essentiel du livre de King est bien le passé, son poids et sa force terrible, c'est aussi le problème de la fatalité, du mal et de la responsabilité humaine, qu'il tranche au profit de la liberté et du risque. Morale «humaniste», voire existentialiste, fort étrangère à la prédestination garrochée par Kubrick à la fin de son film. Bref, autant je me suis sentie concernée par le livre, autant les deux visionnements du film m'ont agacée.

Comment se fait-il alors qu'ayant lu plusieurs livres de SF après-avoir-vu-le-film, je les ai trouvés excellents sans que la qualité du film en soit diminuée à mes yeux rétrospectifs?

Blade Runner, d'après le roman de Philip K. Dick au si joli titre impossible au cinéma: *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?*

Dick-Scott: une simplification réussie

Je ne comparerai pas livre et film point par point, mais je dirai que ce qui m'a surtout frappée dans le



Blade runner, 1982

passage de l'un à l'autre, c'est la simplification, le glissement vers les archétypes (ou les stéréotypes cinématographiques — la distinction étant assez difficile à établir ici). Deckard, le personnage de Dick, est dans le roman un anti-héros, ni plus ni moins qu'un policier-tueur-à-gages, qui accepte d'éliminer les androïdes clandestins pour pouvoir s'acheter un véritable mouton (et non un simulacre électronique, d'où le titre).

Il est marié, a une liaison adultère en cours de route avec une des androïdes qu'il est chargé d'abattre, Rachael, puis revient à sa femme après avoir liquidé tous les androïdes sauf Rachael

et l'archétype



Blade runner, 1982

(qui, c'est justice, massacre le mouton naturel acheté avec l'argent-du-sang...) et après avoir eu une sorte d'expérience mystique assez obscure où la solidarité entre toutes les formes de vie semble lui être apparue.

À vrai dire, le roman de Dick est d'une richesse touffue et énigmatique fort proche du ratage mais chez Dick, chaque roman, même «raté», demeure absolument fascinant. Comme l'est celui-ci, parce qu'on y retrouve les obsessions de Dick (les nôtres...), l'angoisse du simulacre remplaçant la réalité, le problème de la relation à autrui pour des consciences nettement schizoïdes vivant dans une société elle-même maniaque, etc. Or que reste-t-il de la lettre du roman, dans le film? On voit l'anti-héros transmuté (par la grâce de Harrison Ford) en héros genre détective privé, suffisamment libre (il est divorcé) pour pouvoir s'enfuir à la fin avec la belle et innocente androïde, Rachel, dont il est tombé amoureux et réciproquement. Les androïdes sont une rareté sur Terre (alors qu'ils sont pratiquement en train de remplacer tout le monde dans le roman) et prennent le rôle des «vilains», malgré leur statut de victimes. (Ils massacrent assez effroyablement leur créateur-coupable, mais aussi l'innocent Jonathan qui avait essayé de les aider).

On peut se demander alors si l'accession de Deckard à une notion plus large de l'humanité est bien perçue par le public, et si la superbe

scène finale, après la bagarre-poursuite haletante entre Deckard et le dernier androïde, réussit vraiment à faire passer le message «humaniste» qu'elle est censée véhiculer. (L'androïde sauve Deckard au lieu de l'achever et meurt en laissant s'échapper la colombe qu'il avait attrapée en plein vol grâce à ses facultés physiques extraordinaires, après avoir décrit avec une sombre fierté les spectacles grandioses qu'il a vus dans l'Espace — et que nul (petit) humain normal ne verra jamais.) Bon, méchants, belle héroïne récupérée par le Bon pour loyaux services, on connaît.

Et pourtant, malgré cette schématisation, ce glissement vers des formules douteuses, et après avoir-lu-le-livre infiniment plus riche, je continue à trouver beau le film de Ridley Scott. Parce qu'il a réussi à capturer l'esprit, sinon la lettre, de l'ensemble de l'œuvre de Dick, sinon de ce roman en particulier. La mégalopole démentielle et sinistrée à la fois, l'invasion des Autres (les Asiatiques pullulant dans les bas-fonds, autant et plus que les androïdes), la prolifération des simulacres (les publicités gigantesques et incompréhensibles, les homoncules grotesques, stupides et affectueux de Jonathan), la difficulté de communiquer avec autrui et avec soi-même (la splendide scène dans l'appartement de Deckard, lorsque Rachael a appris qu'elle est une androïde et pleure silencieusement, tandis que Deckard, qui vient de se faire presque tuer par un androïde avant que Rachael n'abatte celui-ci, boit un verre d'alcool où se diffuse le sang de sa blessure à la bouche).

C'est peut-être, hypothèse traditionnelle, que «l'écriture est plus importante dans le fantastique que dans la SF» — le passage à «l'écriture» cinématographique se ferait donc moins bien que pour la SF, genre plus directement «spectaculaire».

Je voudrais conclure sur une question: pourquoi les adaptations au cinéma de livres de SF ou de fantastique (on peut penser aussi à *Ghost Story* de Peter Straub) semblent-elles toutes se faire dans le sens d'une schématisation-simplification-réduction? Lorsqu'elle est réussie la structure qui se dégage est alors celle du mythe, ou de l'archétype, mais le stéréotype n'est jamais bien loin (comme dans *Blade Runner*). Quand elle est ratée, on sombre dans le cliché grang-guignol ou prétentieux (le cas du *Shining* de Kubrick, à mon avis). Pourtant la subtilité, la complexité, la nuance et la maturité ne sont nullement des qualités incompatibles avec le cinéma, il l'a suffisamment montré par ailleurs. Serait-ce que, parce que SF et fantastique sont déjà considérés comme des genres-populaires-de-masse, et que le cinéma est lui-même destiné à toucher de vastes publics, on estime que seul le gros et le simple peuvent passer? Hum, hum, et hum. Mais c'est là le problème de la culture dite de masse, problème massif que nous ne déposerons pas dans ces frères colonnes. ●

Élisabeth Vonarburg

Blade runner, 1982

