

Pascal DURAND

DU CINÉ FANTAS(MA)TIQUE

Notes et contre-notes sur l'écran fantôme

"Et quand il eut passé le pont,
les fantômes vinrent à sa ren-
contre."

MURNAU, Nosferatu, 1922.

L'Autre, toujours, n'a droit qu'aux amalgames de la méconnaissance.

Relégué aux enfers de la série Z, le film fantastique fut ainsi longtemps condamné (par contumace, le critique de bonne tenue ne s'aventurant guère dans les salles spécialisées) à partager le statut dévalué du western ravioli, du peplum à trois figurants et du porno même pas hard ou underground : cinéma fruste, élémentaire, sauvage. Sous-art d'assouvissement immédiat. De surcroît populaire...

En matière de reconnaissance, il en va du cinéma comme de la littérature : l'oeuvre dite "populaire" ou "grand public" est exclue radicalement des circuits électifs de la légitimité. Mais selon quels critères, en vertu (ou vice) de quel système de valeurs ? Que reprochait-on, en somme, aux fruits d'inquiétante étrangeté distillés par les artisans de l'UNIVERSAL ou de la HAMMER, Tod Browning, James Whale, Terence Fisher, Freddie Francis ou John Gilling ? Question plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, car le discours de l'exclusion esthétique articule mobiles et prétextes, mêle dialectique et dénégation. C'est à tenter de défaire quelque peu son inextricable qu'invitent, dans un premier temps, ces lignes.

1. La légitimation problématique

La batterie des prétextes est connue : soumis étroitement aux fluctuations du marché, l'écran fantastique, au rebours du "grand cinéma", sacrifierait l'invention esthétique à la recherche de l'effet facile, propre

"Métropolis. Film allemand d'un mauvais goût parfait et colossalement stupide. A dû coûter prodigieusement cher à établir; on n'arrête pas d'y songer."

"Hier : Nosferatu le vampire.

Film allemand, assez médiocre, mais d'une médiocrité qui force à réfléchir, et qui invite à imaginer mieux. (...) Combien il eût été plus habile de fournir à l'esprit du spectateur, à côté de l'explication fantastique, une explication parfaitement rationnelle et plausible, basée sur ce petit fait précis que nous savons : que la peste peut être transmise par les rats. (...) Bref, un film complètement manqué."

André GIDE, Journal.

à susciter des émotions primaires (telle que la peur), recherche d'autant plus complaisante qu'elle se borne à puiser au registre innombrable des clichés les plus vulgaires, des stéréotypes les plus ressassés. En somme, ce cinéma est victime du discrédit affectant toute production sérielle. Ces films, dit-on, se ressemblent tous, disent tous la même chose, et de la même façon. Sérialité et mauvais goût.

De tels arguments, étayant le discours de la distinction, ne résistent pas longtemps à l'examen critique. Ainsi, s'il est vrai que le cinéma fantastique abonde en clichés, visite assidûment les mêmes topoï et véhicule d'inlassables lieux-communs, il faut cependant s'aviser qu'il ne diffère pas en cela du reste de la production cinématographique. Quel genre est sans clichés ? Et même y aurait-il genre sans marques récurrentes et reconnaissables ? Par ailleurs, tout porte à penser que la perception du cliché se détermine selon un "seuil d'acceptabilité" : d'une part, dans le cas du film dit populaire, le cliché est scandaleusement présent - de n'être pas accepté - ; de l'autre, dans le cas du film légitime (réaliste, par exemple), il se fait moins visible, étant reçu, jusqu'à ne plus être perçu comme tel (effet de masque proprement idéologique). En fait, le cinéma fantastique joue de ses clichés et, pour l'amateur du genre, l'angoisse le cède à une méta-vision jubilatoire qui est quête, précisément, de ces marques et de leur éventuel dévoiement. Quant au reproche fait au genre et plus généralement à l'ensemble de la production populaire d'être dominé par des impératifs commerciaux, il ne tient pas davantage, et d'autant moins s'il s'agit par là de justifier une hiérarchie de valeurs. Plus que toute autre institution culturelle, le cinéma, en tant qu'appareil complexe et producteur de biens particulièrement coûteux, est tout entier et fortement conditionné par le marché, aux mains des instances économique-politiques.

Sans doute est-il superflu d'interroger plus avant la validité de ces critiques. Les deux exemples évoqués montrent à suffisance, semble-t-il, qu'elles ont surtout fonction de trompe-l'oeil, qu'elles tendent à occulter la signification réelle de l'exclusion du genre fantastique. Ces griefs ne sont que manifestations de surface de cette logique voilée, celle de la distinction symbolique.

L'exclusion s'avère, en fait, dialectiquement indissociable d'une "auto-reconnaissance différentielle" : le cinéma légitime dénie ses déterminations économiques et ses codes constitutifs implicites en reportant la charge sur le secteur populaire : j'exclus ce qui n'est pas moi, je suis donc l'autre de ce que j'exclus. Logique vicieuse et simpliste, mais qui fonctionne à tout coup.

Il semble en outre que la condamnation du genre se fonde sur une conception restreinte et illusoire du dispositif cinématographique, perçu uniquement comme technique enfin apte à produire d'exacts miroirs ou décalques du réel. Mieux encore que la photographie, le cinéma serait reproduction fidèle du monde, mouvement et durée compris, et toute oeuvre élaborée au rebours de cette prétendue mission, en décalage vis-à-vis de ce code de la représentation vrai-semblable, manquerait à l'objectif premier du cinéma, tel que défini originellement par Louis Lumière. Le cinéma-vérité se pervertirait en cinéma-mensonge. Ici frappe encore l'inimaginaire petit-bourgeois, soucieux avant tout de

"Plus fragile encore qu'oiseau, le réel pourtant - si ce mot veut dire quelque chose. Pareil, en ses milles facettes, aux électrons victimes de l'effet Compton, c'est-à-dire dont les photons qui les éclairent au microscope perturbent la vitesse-et qu'on ne peut par conséquent apercevoir sans les modifier. Il existe un effet Compton au cinéma."

"Dans l'atmosphère tiède, obscure -quasi utérine- de la salle close, je n'ai en face de moi que les regards aveugles de fantômes lumineux."

Dominique NOGUEZ, Le Cinéma, autrement.

de durée), imprimant d'impalpables fantômes sur la mémoire pelliculaire. Au fond, sur le drap de l'écran, ne survivent que des spectres, que des ombres perdues (comme celle de Peter Schlemihl - de Chamisso) et pour peu qu'un importun se dresse dans la salle ou lève un bras cru facétieux, il passe au travers, devient ombre parmi les ombres. A tel point qu'on pourrait ici poser l'hypothèse que le fantastique est, de tous les genres, celui qui pousse à l'extrême la logique souterraine du dispositif cinématographique. Il faut se rappeler d'abord que le fantastique est venu très tôt au secours du cinéma en l'arrachant à l'impasse où l'avait confiné son inventeur (jusqu'à ne lui prédire aucun avenir) ; dès 1897, Georges Méliès tourne Le Manoir du Diable, Le Château Hanté, Le Cabinet de Méphisto-

tit-bourgeois, soucieux avant tout de contempler par l'image la multiplication de ses biens et qui voudrait soumettre le cinéma à mimer Bébé et sa bouillie ou à la rigueur BB et sa bouille plutôt qu'à inscrire sur pellicule la trame affolante des fantasmes et la trace des distances, sans mesure. On l'a assez dit, cette conception d'une mimésis intégrale repose sur une méconnaissance absolue de l'effet-cinéma, d'emblée déréalisateur, invraisemblabilisant le réel qu'il capte et capture par bribes et morceaux (d'espace,

phélès, exploitant en profondeur l'une des virtualités du cinéma, prodigieuse machine à dévoiler l'au-delà du réel, à révéler-réveiller nos monstres enfouis. Quelques années plus tard, ce seront les sérials de Louis Feuillade, Fantomas (1914), Les Vampires (1915) et Judex (1916). A vrai dire, dès 1895, avec la débandade affolée d'une salle, certaine Arrivée d'un train en gare de La Ciotat avait mis en lumière (Louis) l'effet-panique propre au cinéma - que le genre qui nous occupe allait expérimenter en tous sens. A l'exception peut-être de Masques de cire (The Mystery of the Wax Museum - 1933) de Michael Curtiz, nul film n'illustre mieux que Le montreur d'ombres (Schatten - 1923) d'Arthur Robison cette vocation qu'a

"Fantasmagorie lourde de significations : les ombres se substituent passagèrement aux vivants qui deviennent pendant ce laps de temps les spectateurs figés d'un destin de plus en plus hallucinant."

Lotte EISNER, L'Ecran démoniaque.

l'écran fantastique d'être l'expression brute, extrême du mythe ontologique du cinéma tout entier. Chef-d'oeuvre de son auteur et l'un des sommets de l'expressionnisme allemand, Schatten localise son action dans une salle où se donne un spectacle d'ombres chinoises, auquel assistent une épouse futile, son mari et un invité avec qui elle flirte. Rien vraiment ne va se passer, sinon sur le drap où se profile le drame des ombres, jouant par avance celui que provoquera, en fin de représentation - mais hors film -, la conduite de la jeune femme. Ce qui ici se double d'un effet de mise en abyme (l'écran dans l'écran, les spectateurs dans le film, contemplant leur trace future, portée à l'envers sur le drap tendu) indique bien que le film fantastique, travail de l'apparence, du masque, s'inscrit, au-delà de l'angoisse et du divertissement, comme réflexion sur l'acte cinématographique, comme fictionnalisation de son fonctionnement. (La figure du récit spéculaire est du reste particulièrement récurrente dans le genre ; que l'on songe par exemple à King-Kong (1933) de Cooper et Schoedsack, où Fay Wray, sur le bateau qui conduit l'équipe d'aventuriers-cinéastes à Skull Island, est tenue de mimer devant la caméra l'épouvante que lui réservera bientôt le gorille-titan : la fiction joue de sa fiction.)

Paradoxe de ce cinéma "populaire", condamné au nom de l'esthétique, accusé de privilégier un contenu élémentaire aux dépens du travail formel. On le constatera à la vision des films programmés dans ce festival, le film fantastique est des plus inventifs en matière de forme et ce d'autant plus que ses contenus se renouvellent assez peu et se proposent en quelque sorte comme une combinatoire d'éléments narratifs constamment redispesés par le cinéaste.

2. L'Ecart, la transgression

Cette censure esthétique déguise assez mal, en fait, qu'elle se soutient d'une censure d'ordre moral et idéologique, au fond plus pertinente, dans la mesure où l'écran fantastique s'inscrit fondamentalement sous le régime oblique de la transgression : transgression du réel qui, aussitôt pointé, s'éloigne au-delà de la référence, transgression de l'impératif du vraisemblable, transgression, surtout, mais par la bande, des codes moraux, des interdits socialement et institutionnellement actifs. Aussi l'emblème cardinal du cinéma fantastique est-il, sans conteste, le franchissement de la limite, la traversée du miroir, le passage de la ligne. C'est le pont franchi de Nosferatu, au-delà duquel commence le pays des fantômes, le voyage en mer vers l'île de King-Kong ou de Zaroff (dans The most dangerous game, du même Schoedsack -1932) ou encore, dans Zardoz de John Boorman (1973), l'entrée de la brute (Sean Connery) dans la bulle aseptisée du Vortex, au prix de l'assassinat du dieu (the Wizzard Oz). Cette frontière sur-marquée (les recommandations d'usage, les talismans, les indices prémonitoires) forme la jonction entre deux codes antagonistes et l'enjeu de deux transgressions symétriques : le héros positif et positiviste la traverse vers le lieu de l'Autre (le vampire ou autres monstres), lequel, à son tour, la passe dans l'autre sens.

"On devrait poser la finalité -mixte sans doute- de cette fascination, peut-on dire, pour des objets qu'un monde bien ordonné ne devrait pas comporter."

Charles GRIVEL, Le Fantastique.

La confrontation des codes entraîne un conflit dont l'issue la plus fréquente reste la victoire du code positif et le refoulement de l'Autre en son lieu (la mort, l'ailleurs). Telle est, en gros, la principale ligne de force de la plupart du corpus fantastique. Reste à en interroger la signification. A cet égard, on ne s'étonnera guère si le genre nous plonge dans l'ambigu et le duplice - la discussion, plus loin, de ses fonctions idéologiques le montrera à suffisance.

"Le cinéma américain est aussi respectable que n'importe quelle autre industrie, le film est le catalogue animé des marchandises américaines et représente le travail de 100.000 hommes de Californie." "La fonction du cinéma est d'amuser; ce serait une erreur de laisser prévaloir notre intérêt pour les valeurs sociales; nous tomberions dans un

Une première interprétation prend acte des divers interdits institutionnels, explicites ou implicites, qui frappent la représentation filmique. Ainsi, aux U.S.A., le code Hays, promulgué en 1922 et resté en vigueur sinon de rigueur jusqu'en 1956, prohibe la représentation du corps sexuel

art inférieur de style propagande."

William H. HAYS, président de la Motion Picture Producers and distributors of America.

(traqué jusque dans ses métonymies traditionnelles, comme le nombril), de la violence mais aussi bien des convulsions du corps social (crise économique, délinquance, chômage, etc.). Ce code n'est qu'un exemple de la répression vigilante qui s'exerce sur le 7ème art et qui passe aussi par le travail (de sape) des Commissions de Censure et l'action des associations puritaines. Sauf à sombrer dans l'horreur impeccable d'un monde sans corps et sans désir, le cinéma eut donc à déployer diverses stratégies pour tourner l'interdit, la plus efficace et fréquente étant, bien sûr, d'ordre rhétorique. Les modalités en sont trop connues pour qu'on s'y attarde ici. Soulignons cependant qu'à notre sens l'enjeu constitutif du genre fantastique est précisément de dire, par la métaphore, la métonymie et l'hyperbole, un éros-limite, la perversion et la folie, la fatalité brute du désir à mort. Il sur-rhétorise l'érotique, en en multipliant les marques de rupture. King-Kong et le mythe vampirique en sont deux exemples privilégiés. On se souvient de cette scène célèbre du film de Cooper et Schoedsack où le gorille, éperdument (et jusqu'à sa perte) amoureux de la blonde Fay Wray, la dévêt de sa robe en haillons puis respire le trouble de sa main énorme. Quant à Dracula et ses épi-gones, on sait qu'ils choisissent exclusivement leurs victimes parmi de nubiles jeunes filles, obscurément consentantes, qui succombent sans résistance majeure au sanglant baiser/défloration. Fondement érotique du mythe qui sera exploité de manière plus intense et directe en passant de Tod Browning à Terence Fisher, de Bela Lugosi à Christopher Lee.

Latéralement, nous abordons ici la question éminemment controversée des motivations du spectateur, de sa fascination pour ces scènes frénétiques, violentes, morbides. Quelle jouissance dans le saisissement par la peur ou l'angoisse ? Certes, il y a chez lui un indéniable voyeurisme, mais un voyeurisme contraint : le fantastique me donne à voir ce que je veux et ne veux pas voir, ses images me saisissent pour ne plus me lâcher, pareil en cela aux spectateurs

"Si l'on s'arrange pour qu'un sujet ne voie la chambre où il se trouve que par l'intermédiaire d'un miroir qui la reflète en l'inclinant de 45° par rapport à la verticale, le sujet voit d'abord la chambre "oblique". Un homme

de Schatten tenus de regarder ce que, d'eux-mêmes, ils refusent : leur part d'ombre. On l'aura compris : le cinéma fantastique, ce creep-show, est projection sur l'écran noir de nos fan-

qui s'y déplace semble marcher incliné sur le côté. Un morceau de carton qui tombe le long du chambranle de la porte paraît tomber selon une direction oblique. L'ensemble est "étrange". (...) Après quelques minutes, et à condition qu'il ne renforce pas son ancrage initial en jetant les yeux hors du miroir, cette merveille se produit que la chambre reflétée évoque un sujet capable d'y vivre. Ce corps virtuel déplace le corps réel à tel point que le sujet ne se sent plus dans le monde où il est effectivement, et qu'au lieu de ses jambes et bras véritables; il se sent les jambes et les bras qu'il faudrait avoir pour marcher et pour agir dans la chambre reflétée, il habite le spectacle."

Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception.

tionnel de l'appareil psychique (dans sa seconde topique), sous trois aspects au moins : topologique, actanciel, diégétique, étroitement articulés.

Topologie : comme nous l'avons relevé plus haut, l'organisation de l'espace fantastique se caractérise par une brisure ou scission en deux secteurs aux pôles antagonistes, scission marquée par une frontière (naturelle ou mythique) qu'au terme d'un long périple, le héros transgresse, provoquant une série d'actions/réactions en chaîne. Véritable parcours initiatique - généralement solitaire -, ce périple est semé d'embûches, traverse de périlleux défilés, s'égare dans des paysages dangereux. Son but (rhétorique) est l'accès à un lieu défendu (aux deux sens du terme), sauvage, presque inexpugnable ; il figure, en somme, la plongée dans l'inconscient, par delà le barrage des instances répressives, vers le lieu des pulsions profondes, vers le Ça. Ainsi, dans King-Kong, non seulement l'Ile du Crâne - qui n'est portée sur aucune carte - s'entourne de brumes épaisses, mais en outre le territoire du gorille monstrueux (et libidineux) est défendu par de hautes murailles, et, dans Nosferatu, il est hautement significatif que Hutter, première victime du vampire, soit emmené endormi dans le château maléfique. Notons encore que le lieu de l'Autre se trouve, presque en règle générale, enfoui - cryptes, tombes, grottes, etc.

Actanciel : dans la population des films fantastiques, il est rare qu'on trouve un récit ne répondant pas à une structure à trois actants : le Sujet (le héros), l'auxiliaire/opposant, et

tismes, de métaphores hallucinées de nos désirs, dans ce qu'ils ont de plus indicible, de plus irréprésentable. (En toute impunité, puisque l'au-delà ou l'en-dehors du monde assume, en transfert idéal, toute déviance -c'est l'alibi parfait du nulle part.) En quelque sorte, l'univers fantastique s'apparente à l'espace onirique dont la psychanalyse, de Freud à Lacan, n'a cessé d'explorer la rhétorique spécifique. Bien plus : nous soutenons que son dispositif renvoie, avec une troublante insistance, à l'ordonnancement fonc-

l'Objet (l'Autre). Aussi pourrait-on aisément se représenter ce type de films comme une mise en fiction de la dynamique inconsciente - où le héros figure le Moi, le monstre le Ça et l'opposant/adjuvant le Sur-Moi dans ses deux fonctions, régulatrice et répressive. Si l'on prend pour exemples Nosferatu et King-Kong, le schéma suivant s'élabore, qui permet de rendre compte de nombreux autres films :

MOI	↔	SUR-MOI	↔	ÇA
Sujet		Opposant/adjuvant		Objet
Fay Wray		Le fiancé		Kong
Hutter et Ellen		Van Helsing		Nosferatu

Est-ce à dire que ce cinéma, pulsionnel, libidinal, instaure fictionnellement la libération d'un désir entravé ? Ce serait conclure un peu vite. Il faut se rappeler, comme nous l'avons indiqué plus haut, que la transgression s'y renverse, s'y détourne, en sorte que le sujet (Hutter, par exemple) devient la proie de l'objet de sa quête : il est à son tour l'objet d'un désir, mais d'un désir-limite, celui de Nosferatu. C'est à ce moment que, traditionnellement, l'instance répressive assume pleinement sa fonction régulatrice : Van Helsing, le savant positiviste, intervient qui neutralise l'Autre et le refoule dans la clôture de son lieu. (Notons que le film de Murnau - ce n'est pas la moindre de ses qualités - détourne quelque peu le sens du mythe, en déplaçant le rôle de Van Helsing vers la femme de Hutter, Ellen. Ellen qui, au prix de sa vie, retient auprès d'elle le vampire, jusqu'à l'aube.)

Ça-cinéma, sans doute, mais qui ne marque la transgression qu'afin d'en pointer les effets néfastes : le désir tue, il faut tuer le désir. Le refoulé n'a qu'un très éphémère retour.

3. Fantastique et idéologie

Lorsqu'on considère l'histoire du cinéma, on ne peut qu'être frappé par certaines coïncidences ou convergences, voire certaines homologues entre les moments d'intense création en matière fantastique et les situations historiques dans lesquelles ils s'enracinent. Ainsi le genre connaît trois phases de grande efflorescence :

- d'abord, l'Allemagne des années vingt, avec le déferlement de la vague expressionniste dont naîtront, entre autres, Le Cabinet du Dr. Caligari (1919) de Robert Wiene, Nosferatu puis Faust (1926) de Friedrich Wilhelm Murnau, Le Cabinet des figures de cire (1924) de Paul Leni, Les Trois lumières (1921), la trilogie du Dr. Mabuse (1922-1933) et Metropolis (1927) de Fritz Lang, pour ne citer que les films les plus représentatifs ;

- ensuite, les Etats-Unis des années trente-quarante (l'âge d'or du fantastique américain). Citons, pour mémoire : Dracula (1931), Freaks (1932) et Mark of the vampire (1935) de Tod Browning, Frankenstein (1931), The Invisible Man (1933) et The Bride of Frankenstein (1935) de James Whale, The Mummy (1932) et Mad Love (1935) de Karl Freund et, de Jacques Tourneur, Cat People (1942), I walked with a Zombie (1943), The Leopard Man (1943), etc.

- enfin, derniers feux jetés, l'Angleterre des années soixante. Parmi les réalisateurs de la Hammer, il faut accorder une place privilégiée à Terence Fisher, à qui l'on doit de baroques adaptations des deux mythes les plus codés du genre, Dracula et Frankenstein, dont Horror of Dracula (1958), Dracula, Prince of Darkness (1965) et Frankenstein must be destroyed (1970), mais aussi à John Gilling qui exploite des thèmes moins conventionnels dans The Shadow of the Cat (1961), The Plague of the Zombies (1965) et surtout le très remarquable The Reptile (1966). Petit maître, élève de Fisher, Freddie Francis compte à son actif quelques réalisations honorables, comme The Evil of Frankenstein (1963), The Skull (1965), Dracula has risen from the grave (1968) et Tales from the Crypt (1972). Mais au début des années septante, l'épuisement de cette veine gothique et le déclin de la Hammer se marquent notamment par Dracula A.D.72 (1972) et The Satanic Rites of Dracula (1973), deux tentatives peu réussies d'actualiser le mythe, redevables au canadien Alan Gibson.

Dans les deux premiers cas, l'inscription de cette production de la plus haute qualité sur un fond historique particulièrement convulsé (la montée du nazisme, la crise économique) donne à penser le genre comme expression médiate des dysfonctionnements du corps social, de ses traumatismes économiques et politiques. Blessée, l'huître secrète ses perles noires. L'interprétation la plus courante de cette homologie tend à attribuer à l'écran fantastique une fonction sociale d'occultation ou de détournement, par lequel se substituerait aux peurs concrètes du spectateur une angoisse abstraite, fictionnelle, confortable en somme, mais par là même très idéologique. A masquer les vrais problèmes, ce cinéma

n'assumerait donc aucune fonction critique ou révélatrice ? En fait, à bien y regarder, on s'avise de ce que, tout au contraire, il s'offre dans ses meilleurs moments comme un bon analyseur du contexte historique qui le détermine.

Le cinéma expressionniste en est le meilleur exemple. Porte-parole d'une génération assassinée qui feint de croire encore à une abolition régénératrice, l'expressionnisme prend acte, avec une sensibilité exacerbée, de la révolte des intellectuels allemands, après la défaite de 1918, envers le modèle de société mis en place par Guillaume II (société autoritaire, clivée en deux classes très inégalement dotées), des espoirs et des contradictions de la République de Weimar, enfin et surtout de l'insidieuse et souterraine montée de l'idéologie nazie. Ainsi, l'homme expression-

"Ce phénomène de l'appel au secours est autre chose que le hurlement. Le hurlement n'est qu'un pur signifiant, tandis que l'appel à l'aide a une signification, si élémentaire qu'elle soit."

Jacques LACAN, Du signifiant dans le réel et du miracle du hurlement (Séminaire sur Les Psychoses.)

que Lotte Eisner a idéalement appelé "le Bourgeois démoniaque". Fantôme de l'idéologie totalitaire, désindividualisant et sérialisant les êtres, les vidant de leur substance - jouets serviles, monnaie humaine au marché de la terreur. Terminé en 1933 - année, comme on sait, du triomphe d'Hitler -, Le Testament du Dr. Mabuse s'avère des plus éclairants à cet égard, qui place dans la bouche d'un dément, maître occulte d'une association de malfaiteurs, le discours même du nazisme - Goebbels, fin connaisseur en matière de cinéma et de propagande, ne s'y trompera pas qui interdira le film avant sa sortie et proposera peu après à son auteur la direction du cinéma allemand (exil immédiat et volontaire de Lang).

Si la figure du "bourgeois démoniaque" subsiste dans le fantastique américain, on constate cependant une nette dominance de celles, non moins troubles, du savant fou, du génie maléfique ou encore de l'artiste démiurgique, en somme du dictateur mégalomane dont l'ambition est d'atteindre, par la science, l'art ou le jeu (et même l'articulation des trois), à la maîtrise absolue du monde et des êtres (jusqu'à les transformer ou les créer de toutes pièces).

niste n'est qu'un robot (Metropolis), un somnambule (Le Cabinet du Dr. Caligari), un dupe hypnotisé (Dr. Mabuse le Joueur), manipulé par un tyran sanguinaire, soumis à son délire de puissance ; Caligari, Nosferatu, Mabuse, le patron de Metropolis, composent la figure inquiétante de ce

Ainsi se profilent sur l'écran ceux qui, d'une part, font de la science un instrument de pouvoir sadique (le Pr. Moreau, dans Island of lost Souls (1932) de E. C. Kenton, le Dr. Frankenstein, l'Homme invisible), d'autre part, ceux qui, de la terreur, font un art ou un jeu (Zaroff)) et de l'art, un cérémonial macabre (Ivan Gregor, le sculpteur de Mystery of the Wax Museum). Globalement, ce cinéma déploie, sur les limites du savoir et du pouvoir - là où pouvoir et savoir convergent pour se dépasser vers la caricature et la démence -, une réflexion qui traduit l'inquiétude d'une société plongée dans une crise telle qu'elle en vient à déceler, jusque dans ses secteurs traditionnellement sécurisants, les germes de sa propre destruction. La science, au fond, fonctionne ici comme allégorie tremblée de l'économie capitaliste, dont la nécessaire prospérité ne faisait aucun doute et qui, cependant, vient de sombrer corps et biens dans le marasme de 1929.

Age d'or éphémère. A partir des années quarante, le genre accuse une nette perte de vitesse, ce qu'indiquent assez son médiocre renouvellement - à coup de remakes peu réussis, même réalisés par d'anciens maîtres comme E.C. Kenton (Ghost of Frankenstein, House of Dracula) ou Schoedsack (Son of Kong, Doctor Cyclops)- et le fait qu'il ne parvient à se survivre que sous la forme triviale du pastiche ou de la parodie : tandis qu'Abott et Costello tournent en dérision les thèmes canoniques, Tod Browning, dans Mark of the Vampire, se prête, avec un talent déceptif, à une auto-parodie de son chef-d'oeuvre de 1931.

Deux ordres de faits, liés aux modifications du contexte historique, permettent d'expliquer cette singulière décadence. D'une part, le malaise profond qui avait surdéterminé le développement du genre, se trouve considérablement réduit grâce aux succès de la politique du New Deal dans le ré-équilibre de l'économie. D'autre part, une angoisse d'une nature différente se fait jour, qui va entraîner l'émergence d'un genre concurrent. D'interne qu'elle était en 1930, la menace paraît désormais externe à la nation ; la guerre fait rage en Europe et l'on commence à s'interroger sur l'efficacité de la politique isolationniste défendue par le gouvernement. Après le désastre de Pearl Harbour, le doute ne sera plus permis : l'Amérique est bel et bien à la merci d'une invasion brutale. Conviction qui, au moment de la guerre froide, suscitera une véritable paranoïa collective dont le cinéma de science-fiction sera le parfait exutoire (pointons, entre autres, Them ! (1954) de G. Douglas et Invaders from Mars (1953) de W.C.

Menziès). Dévolu au patient exorcisme de démons très intérieurs, le fantastique n'eut plus figure que de genre périmé : en 1957, l'UNIVERSAL cède à la HAMMER la totalité de ses droits en matière de sujets d'épouvante.

*

A l'issue de ce rapide parcours historique, il reste à débattre la question de l'idéologie fantastique. Qu'on ne s'y trompe pas, en effet : si le genre semble bien se produire en relation de détermination avec certaines convulsions sociales, il serait cependant hâtif et réducteur de lui reconnaître, en ce sens, une portée critique. Ses reflets sont d'un miroir oblique et déformant, qui infléchit son discours idéologique vers l'ambiguïté, voire la duplicité.

Ainsi, que la figure emblématique du genre, depuis l'expressionnisme jusqu'aux productions de la HAMMER, soit incontestablement celle du dominateur possédé par une volonté de puissance peu scrupuleuse quant aux voies empruntées à se satisfaire, ne doit en aucun cas conduire à lui attribuer quelque message "démocratique", par lequel s'affirmerait la nécessité d'une libération vis-à-vis des pouvoirs oppressifs. Limitée à une lecture de surface, une telle interprétation se vouerait à reproduire servilement ce que l'idéologie donne à voir d'elle-même : son discours-masque, et non son discours masqué. Dès lors que l'idéologie fonctionne comme un discours feuilleté (articulant au moins deux strates de sens, l'une superficielle, insistante et trompeuse, l'autre déguisée et d'autant plus active qu'elle se fait moins perceptible), l'anéantissement du "dictateur sanguinaire", enjeu global de toute narration fantastique, exprime bien davantage que l'urgence de soustraire le monde à l'emprise des systèmes totalitaires. Tout au plus peut-on, à ce niveau élémentaire, l'interpréter comme la mise en scène de la neutralisation fantasmatique, par la petite bourgeoisie, de ses pulsions fascistes latentes. Mais, à un second niveau de lecture, il apparaît que ce procès narratif de l'écran fantastique actualise une forme idéologique de base, celle qui pose l'abolition nécessaire de toute déviance, en ce qu'elle est trouble de l'ordre social.

Comme on l'a plus d'une fois souligné, la stratégie fantastique implique, dans un premier temps, la mise en place (à grand renfort d'effets de réel) d'un décor quotidien où se meuvent, à l'abri, semble-t-il, de tout événement anormal, ces personnages

communs, positifs, auxquels le spectateur est appelé à s'identifier. Stratégie non innocente et qui emporte d'autres enjeux que celui, technique, d'amplifier l'effet de choc produit par l'intervention surnaturelle. Ce décor réaliste, familier, illustre aussi bien la quiétude sur-ordonnée d'un univers petit-bourgeois dans lequel l'irruption de la déviance va introduire le désordre, la démesure et le malheur. Dans cette perspective, la destruction du fauteur de troubles, à l'initiative quelquefois conjuguée d'instances aussi marquées que la prêtrise, la science ou la police, n'a d'autre sens que de restaurer l'ordre initial, en le cautionnant de surcroît par une morale implicite qui dénonce dans toute rébellion vis-à-vis de ses lois, la fatalité du chaos et de la mort.

Répondant à une vision du monde profondément manichéenne, le fantastique, en somme, n'instruit un conflit entre forces opposées que dans l'assurance, d'emblée acquise, d'une victoire du positif sur le négatif, à la manière d'une trompeuse dialectique qui ne produirait, par delà l'émergence de l'Autre, que le retour, inlassable, du Même - encore que certains cinéastes, plus subtils, tel Hitchcock dans The Birds (1963), ménagent, à terme, la surprise radicale d'un mal définitif. Transgresser le Code, c'est le sanctionner (aux deux sens du terme) : aporie ou paradoxe d'une rupture piégée.

4. La légitimation (testamentaire)

Le genre entre en voie de légitimation vers la fin des années cinquante - non que chacun tout à coup s'avise de ses qualités esthétiques ou de son importance historique : en fait, il semble qu'il ait bénéficié de la ré-évaluation globale de la Série B, telle qu'elle fut orchestrée par une critique marginale qui inverse, en quelque sorte, et retourne contre le cinéma légitime la "dialectique de la reconnaissance" évoquée plus haut. C'est le cas, en France, des cinéastes et critiques regroupés autour des Cahiers du Cinéma dont la stratégie d'émergence spécifique consistera, pour démarquer le cinéma dominant, à reconnaître ce que celui-ci avait exclu. Plutôt Howard Hawks que John Huston, Hitchcock que Jean Delannoy.

A vrai dire, cette légitimation tardive scelle un testament. En dépit de la relance assurée par la HAMMER mais vite épuisée en remakes de plus en plus confondants (tel cet invraisemblable amalgame où Dracula et Frankenstein s'unissent pour vaincre le Loup-

Garou), l'écran fantastique entre dans une phase de décadence, dont il ne semble pas encore sorti à ce jour. Des échecs de première grandeur s'enregistrent, attestant son impuissance à se renouveler : sans grand succès, Alan Gibson (Dracula A.D. 72, The Satanic Rites of Dracula) ou Brian de Palma (Phantom of the Paradise, 1974) tentent une réactualisation de deux parmi ses mythes fondateurs ; le remake raté sévit, compréhensible s'agissant d'un faiseur comme John Guillermin (King-Kong, 1976), inquiétant s'agissant d'un réalisateur aussi important que Werner Herzog (Nosferatu, Phantom der Nacht, 1978); enfin, les parodies prolifèrent, alternant le meilleur (Le Bal des Vampires (1967) de Roman Polansky, Frankenstein Junior (1974) de Mel Brooks) et le pire (Dracula père et fils (1976) d'Edouard Molinaro).

Comment expliquer cette singulière perte de vitesse ? On constate, il est vrai, qu'elle affecte également d'autres genres populaires, comme le peplum et le western - tour à tour récupérés par l'industrie cinématographique italienne, experte dans le replâtrage des mythes usés d'Hollywood (le fantastique y sera replâtré à l'hémoglobine, façon Dario Argento ou Lucio Fulci). L'écran fantastique perd aussi de son crédit d'être confondu, dans l'esprit du public, avec de pâles succédanés, tels le film-catastrophe et le film d'horreur, esthétiquement médiocres et qui ne lui empruntent que ses effets les plus triviaux. Enfin - et surtout -, le cinéma d'anticipation, dont on a vu qu'il opère sa percée aux lendemains de la guerre, lui oppose désormais une concurrence de plus en plus intense, correspondant mieux sans doute à une société dominée par la technologie et où le western intergalactique à la Star Wars s'avère plus efficace que l'épouvante surnaturelle pour enseigner à nos chers petits les délices de l'ordinateur et les frissons voluptueux du laser.

Faut-il conclure à l'inadaptation du fantastique à notre époque ? Serait-ce un genre historiquement clos ? On se refuse ici à trancher. Toujours est-il qu'il faut espérer qu'à l'instar de Dracula, phénix crépusculaire toujours renaissant de ses cendres, le fantastique revienne hanter nos écrans et qu'en nos temps de crise et, dit-on, d'insécurité, une fois encore la ténèbre soit.