



HAL
open science

L'invention d'un genre: le cinéma fantastique français, ou, les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire

Frédéric Gimello-Mesplomb

► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb (Dir.). L'invention d'un genre: le cinéma fantastique français, ou, les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire. Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.). L'Harmattan, 2012, Logiques sociales, Bruno Pequignot, 978-2-296-96806-6. hal-01858212

HAL Id: hal-01858212

<https://hal.science/hal-01858212v1>

Submitted on 30 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Sous la direction de
Frédéric Gimello-Mesplomb

**L'INVENTION D'UN GENRE :
LE CINÉMA FANTASTIQUE FRANÇAIS**

ou les constructions sociales
d'un objet de la cinéphilie ordinaire


Série études culturelles

LOGIQUES SOCIALES

L'INVENTION D'UN GENRE : LE CINÉMA FANTASTIQUE FRANÇAIS

Au croisement de l'histoire du cinéma et de l'étude des pratiques culturelles, cet ouvrage interroge les genres cinématographiques en tant que phénomènes instables, socialement et localement construits. Prenant comme terrain d'observation le fantastique, les auteurs ont tenté de pénétrer le sens que donnent les individus à la sérialité dans le champ de l'auteurisme cinématographique en répertoriant les outils de jugement mobilisés pour mesurer la valeur des objets. Le rejet du genre fonctionne comme une forme singulière du raffinement esthétique offrant à observer une véritable distribution sociale des goûts. Ainsi, en dépit d'un corpus relativement important allant des films de Cocteau à ceux de Ozon, en passant par les œuvres de Cocteau, Tourneur, ou Rollin, la question de l'existence d'un « cinéma fantastique français » n'a jamais été tranchée par la critique savante de cinéma quand bien même des intellectuels comme Mac Orlan en proposaient dès les années vingt des définitions rigoureuses. D'abord identifié par les critiques français dans le cinéma expressionniste allemand, puis dans le cinéma d'épouvante anglais et aujourd'hui dans le cinéma horrifique américain, le genre fantastique au cinéma n'en finit pas de traîner une géographie mouvante semblant peu concerner une production française identifiée par les connaisseurs comme riche de près de quatre cents longs métrages. Cette instabilité définitionnelle permet dès lors d'enregistrer les registres de justification des communautés d'acteurs ayant tenté de conférer au genre fantastique une existence propre au sein du cinéma français. Cet ouvrage retrace les efforts qui furent menés par ces intermédiaires (spectateurs ordinaires, critiques, programmeurs, revues, festivals, etc.) pour la reconnaissance d'une catégorie d'observation considérée, jusqu'à une période récente, comme des plus improbables.

Frédéric Gimello-Mesplomb est maître de conférences à l'université de Lorraine.

*Avec les contributions de :
Nadia Al Salti, Michel Etcheverry, Claude Forest,
Frédéric Gimello-Mesplomb, Gilles Menegaldo, Philippe Met,
Jean-Marc Micciche.*

Série études culturelles
Collection « Logiques Sociales »
dirigée par Bruno Péquignot

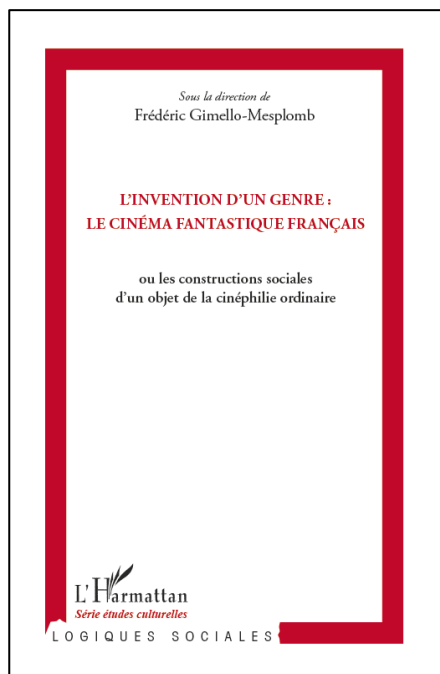
23 €

ISBN : 978-2-296-96806-6





Vient de paraître



L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire

Sous la direction de
Frédéric Gimello-Mesplomb

Collection : Logiques Sociales
Série : Etudes culturelles
ISBN : 978-2-296-96806-6 • 23 € • 220 pages

Au croisement de l'histoire du cinéma et de l'étude des pratiques culturelles, cet ouvrage interroge les genres cinématographiques en tant que phénomènes instables, socialement et localement construits. Prenant comme terrain d'observation le fantastique, les auteurs ont tenté de pénétrer le sens que donnent les individus à la sérialité dans le champ de l'auteurisme cinématographique en répertoriant les outils de jugement mobilisés pour mesurer la valeur des objets. Le rejet du genre fonctionne comme une forme singulière du raffinement esthétique offrant à observer une véritable distribution sociale des goûts. Ainsi, en dépit d'un corpus relativement important allant des films de Cocteau à ceux de Ozon, en passant par les œuvres de Cocteau, Tourneur, ou Rollin, la question de l'existence d'un « cinéma fantastique français » n'a jamais été tranchée par la critique savante de cinéma quand bien même des intellectuels comme Mac Orlan en proposaient dès les années vingt des définitions rigoureuses. D'abord identifié par les critiques français dans le cinéma expressionniste allemand, puis dans le cinéma d'épouvante anglais et aujourd'hui dans le cinéma horrifique américain, le genre fantastique au cinéma n'en finit pas de traîner une géographie mouvante semblant peu concerner une production française identifiée par les connaisseurs comme riche de près de quatre cents longs métrages. Cette instabilité définitionnelle permet dès lors d'enregistrer les registres de justification des communautés d'acteurs ayant tenté de conférer au genre fantastique une existence propre au sein du cinéma français. Cet ouvrage retrace les efforts qui furent menés par ces intermédiaires (spectateurs ordinaires, critiques, programmeurs, revues, festivals, etc.) pour la reconnaissance d'une catégorie d'observation considérée, jusqu'à une période récente, comme des plus improbables.

Frédéric Gimello-Mesplomb est maître de conférences à l'université de Lorraine. Avec les contributions de : Nadia Al Salti, Michel Etcheverry, Claude Forest, Frédéric Gimello-Mesplomb, Gilles Menegaldo, Philippe Met, Jean-Marc Micciche.

Service Promotion - Diffusion
Céline LASHERMES

Editions L'Harmattan - 5 Rue de l'École Polytechnique – 75005 Paris
Tél 01.40.46.79.23 – mail : celine.lashermes@harmattan.fr

TABLE DES MATIERES

Introduction - Frédéric Gimello-Mesplomb : Un « film fantastique français » ?

Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie

I — RETRACER L'INVENTION D'UN GENRE : FRONTIÈRES DÉFINITIONNELLES ET ENJEUX SOCIO-ÉCONOMIQUES

Chapitre 1 - Philippe Met : Fantastique et horreur à la française : du (re)nouveau?

Chapitre 2 - Gilles Menegaldo - Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis

Chapitre 3 - Nadia Al Salti : Le fantastique vu par la critique française de cinéma : aux sources de l'invention d'un genre

Chapitre 4 - Claude Forest : Le cinéma fantastique français : faiblesse d'une production vs méfiance d'une demande

Chapitre 5 - Jean-Marc Micciche : Avoriaz, Paris, Gérardmer : stratégies des festivals et légitimation du genre fantastique. Une analyse qualitative de la programmation

Chapitre 6 - Michel Etcheverry : La science-fiction française. Un cas d'étude

II — L'INVENTION D'UN GENRE VUE PAR LA CRITIQUE FRANÇAISE DE CINÉMA. QUELQUES TEXTES D'ORIENTATION

Texte 1 - Pierre Mac Orlan : *Le Fantastique* [le fantastique social] (L'Art cinématographique, vol. 1, 1926) [extraits]

Texte 2 - Charles Pornon : *L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français* (La Nef de Paris, 1959) [extraits]

Texte 3 - René Prédal : *Le Fantastique à l'assaut du cinéma français* (*Cinéma 75*, n° 195, février 1975)

Texte 4 - Jean-Pierre Fontana : *Court métrage et science-fiction en France au début des années 80* (*Écran Fantastique*, n°34, 1983)

Texte 5 - Christian Bosséno : *Un cinéma fantastique français ?* (*CinémAction*, n°74, 1995)

Bibliographie

Filmographie

Constitution du corpus filmique : méthodologie

Le cinéma de genre fantastique en France. Tableau synoptique récapitulatif

Les lieux de l'activité éditoriale

Les contributeurs de l'ouvrage

BON DE COMMANDE

A retourner à L'HARMATTAN, 7 rue de l'École Polytechnique 75005 Paris

Veillez me faire parvenir exemplaire(s) du livre :

L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français

Au prix unitaire de 23 euros + 3 € de frais de port,
+ 0,80 € de frais de port par ouvrage supplémentaire
soit un total de.....€

NOM :

ADRESSE :

Ci-joint un chèque de €

Pour l'étranger, vos règlements sont à effectuer: en euros sur chèques domiciliés sur banque française ; par virement en euros sur notre CCP 2362544N020 Paris

COMMANDES

- au Comptoir Harmattan :
7, rue de l'École-polytechnique
75005 Paris
Tél. : 01 40 46 79 20 / Fax : 01 43 25 82 03

- sur le site web :
<http://www.harmattan.fr>

- ou chez votre libraire



Frédéric Gimello-Mesplomb. L'invention d'un genre: le cinéma fantastique français, ou, les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire.

Paris : L'harmattan, coll. Logiques sociales, série "études culturelles" 978-2-296-96806-6. (hal-01858212)

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01858212>

Copyright © Frédéric Gimello-Mesplomb, 2012.

Distributed under a Creative Commons 4.0 International License

CC BY NC ND

Paternité - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification

L'invention d'un genre :
le cinéma fantastique français

ou les constructions sociales d'un objet de la
cinéphilie ordinaire

Sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb

L'invention d'un genre :
le cinéma fantastique français

ou les constructions sociales d'un objet de la
cinéphilie ordinaire

Dans la même collection :

Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique. Socioanalyse d'une production artistique* (L'Harmattan, collection Logiques Sociales, série « études culturelles », 2012).

Introduction

Un « film fantastique français » ? Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie

Frédéric Gimello-Mesplomb
Université de Lorraine

Du film de genre dans la sphère de la culture *légitime*

En sciences humaines et sociales, le film comme objet d'étude possède la caractéristique d'être un matériau instable, objet d'intérêt de sous-champs scientifiques souvent très différents, toujours soumis à de multiples propositions d'interprétation. C'est pourtant, à l'instar des processus expérimentaux observables dans les sciences dites « dures », grâce à la tension provoquée par l'instabilité d'un matériau, que peuvent s'observer les forces agissantes qui permettent sa caractérisation. Sans doute en raison de la tradition académique, la réflexion théorique dans le domaine des genres cinématographiques est restée longtemps peu développée en France. Raphaëlle Moine montre, en s'appuyant sur les études anglo-saxonnes, qu'il est possible de considérer les genres cinématographiques autrement que selon une logique catégorielle forgée arbitrairement par le milieu professionnel, la critique, les chercheurs ou

les spectateurs¹. En d'autres termes, les genres du cinéma ne sauraient être limités aux genres des films. Certes, les dénominations génériques ne sont pas étanches, et surtout elles ne rendent pas compte des interactions entre les genres cinématographiques et les autres productions culturelles, ni de leur évolution selon les époques. L'histoire d'un genre, résultante d'une combinaison de facteurs complexes, doit par conséquent enregistrer les phénomènes d'adhésion, mais aussi de rejet, les « revers de fortune » du genre, les succès commerciaux comme les expérimentations les plus marginales, phénomènes qui contribuent à renouveler ce que Rick Altman nomme le « processus de genrification », tiraillé dans un même temps entre la consolidation et la dissémination des catégories². Janet Staiger reprend cette idée, en envisageant l'industrie hollywoodienne comme une « industrie de prototypes » encourageant les cycles de production de films *genrifés*, dont les meilleurs aux yeux du public restent ceux qui, paradoxalement, vont se détacher des standards du genre pour le renouveler et le faire évoluer à sa marge. Aussi, comme le souligne Jean-Louis Leutrat, à propos de l'histoire du western, l'histoire d'un genre « ne peut être un mouvement continu, qui ferait apparaître à la fois une intention, une finalité et une identité³ ».

Hormis les quelques auteurs attentifs à la sérialité des cycles de production, la plupart des écrits disponibles en langue française sur les genres cinématographiques ont tendance à présenter les genres comme des identités génériques, cohérentes et inamovibles (sans tension), importées au cinéma sur le modèle des genres littéraires. Les travaux se résument le plus souvent au questionnement comparatif, soit entre les films entre eux, soit entre les films et le genre littéraire de référence, c'est-à-dire dans les deux cas à la vérification fonctionnelle de l'existence de la catégorie dans le champ de la création, classant ou déclassant les films, identifiant un certain nombre de critères de qualité permettant de reconnaître le genre, mais questionnant finalement peu la réalité sociale ou simplement culturelle qui préside, en amont, à

¹ Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

² Rick Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in Isabelle Raynauld (dir.) *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », automne 1995, p.26.

³ Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin, 1990, p.133.

l'existence même du genre⁴. La production éditoriale aujourd'hui disponible sur le fantastique se répartit en deux grandes catégories :

— D'une part les écrits appartenant à une tendance *ontologique* du genre, qui se bornent, comme nous venons de l'évoquer, à la vérification fonctionnelle du terme et à la reconnaissance de ses « codes » dans les productions filmiques, la plupart du temps selon une démarche d'inspiration structuraliste qui entend séparer la forme du fond⁵.

— D'autre part les écrits appartenant à ce que l'on pourrait appeler la tendance *fétichiste* du genre, identifiables à travers la littérature populaire (presse spécialisée, « fanzines », « webzines », encyclopédies du genre...), et qui, actant du fait que le processus de *genrification* des objets conduit dans le même temps à un processus d'éloignement de ces mêmes objets de la sphère de la culture légitime, s'attachent à en relever les qualités formelles et à faire œuvre de scientificité via un constant souci d'exactitude (relevés systématiques des titres des différentes versions, des génériques artistiques, des minutages, processus de *panthéonisation* des acteurs et techniciens, constitution de filmographies, etc.). Ce type de conduite n'a pas échappé dans les années soixante-dix et quatre-vingt aux tenants de la théorie de la distinction qui voyaient dans les efforts déployés pour la revalorisation des cultures populaires dédaignées ou négligées par les gros détenteurs de capital scolaire « un refuge et une revanche à ceux qui, en se les appropriant, font le meilleur placement de leur capital culturel (surtout

⁴ Cf Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, *op.cit.* p.121-122.

⁵ Une démarche qui fait dire, par exemple à Eric Dufour à propos des frontières film fantastique / film d'horreur : « Nous jugeons illégitime la classification du cinéma fantastique donnée par Gérard Lenne dans *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies* : cherchant à classer « les grands mythes du fantastique » (p.61) et distinguant deux voies, suivant que le danger inconnu vient de l'extérieur ou qu'il vient de l'intérieur [...], il isole le contenu (le mythe) de la forme et ne cherche pas à déterminer les spécificités stylistiques des films et des cinéastes. Cette manière de procéder équivaut à celle de quelqu'un qui, prétendant parler d'opéra (et donc d'une forme musicale spécifique), évoquerait uniquement les livrets et ne dirait pas un mot de la musique. C'est exactement pour la même raison que nous n'admettons pas la définition donnée par JB Thoret lorsqu'il écrit « La plupart des films d'horreur mettent en scène des récits initiatiques empruntant leurs schémas narratifs aux contes de fées [...] – ce qui n'est rien d'autre qu'une définition *psychoanalytique*, et non *esthétique*, du film d'horreur. (Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, PUF, 2006, pp.55-56)

s'il n'est pas pleinement reconnu socialement)⁶ ». Pourtant, un genre littéraire ou cinématographique reste très fortement qualifié par la qualité de son public⁷. Ainsi, un certain nombre de genres cinématographiques vont, jusque dans leur dénomination, intégrer la qualité du public pour lesquels ils sont objectivement dédiés (le « film pour enfants », par exemple). Dans certains cas, la position et la reconnaissance sociale des genres cinématographiques correspondent finalement assez étroitement à la position et à la qualité de leur public dans l'espace social, conclusions qui rejoignent certaines études concernant la sociabilité littéraire par exemple⁸. Ceci peut se vérifier en consultant par exemple les statistiques publiques de la consommation culturelle, en particulier la vaste enquête que le Ministère de la Culture consacra en 2000 à la culture cinématographique des Français⁹. On y apprend que les films d'horreur, d'épouvante et de science-fiction sont des genres attirant davantage les hommes (p.121), généralement très jeunes (p.116), et peu diplômés (p.123¹⁰). Immédiatement, un portrait se dessine du consommateur de films de genre. Or, dans ce cas précis, le facteur diplôme est quasiment impossible à mobiliser afin de qualifier ces genres de « populaires », comme le fait pourtant la vulgate sociologique. La non-corrélation entre ces trois données semble pourtant évidente. Vu l'âge des répondants, l'absence de diplôme ne veut pas dire que ces genres s'adressent objectivement, sinon exclusivement, à des non-diplômés ayant quitté le système scolaire par choix ou par insuf-

⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Minuit, 1979, pp.95-96, et Nicolas Herpin, « Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*. », *Revue française de sociologie*, 1980, vol. 21, n° 3, pp.444-448.

⁷ Cf. Erik Neveu et Annie Collovald, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, BPI, coll. Études et recherches, 2004 et Anita Torres, *La Science-fiction française, auteurs et amateurs d'un genre littéraire* (thèse de doctorat en sociologie), L'Harmattan, 1997. Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini montrent cependant que la sociabilité pratiquée sur Internet modifie les traditionnelles segmentations que l'on pouvait jusqu'ici réaliser dans les études sur le lectorat (Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini, *Internet et la sociabilité littéraire*, BPI, coll. Études et recherches, 2008).

⁸ Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES* n°2, février 2007.

⁹ Jean-Michel Guy, *La culture cinématographique des Français*, La Documentation française, 2000.

¹⁰ A l'inverse, les films capitalisant le plus grand nombre de diplômés à bac+3 sont les comédies (environ 60%) et les films sentimentaux (environ 35%).

fisance intellectuelle (par référence au titre donné en France à la traduction de l'ouvrage de Hoggart, « La culture du pauvre »), mais plutôt à des jeunes non encore diplômés, car la plupart du temps, en train de poursuivre des études, nuance de taille. Cet exemple montre que les impensés des logiques de classification gouvernent les approches fonctionnalistes sur les genres et révèlent l'hétéronomie des enquêtes.

Quoi qu'il en soit, la recherche qui fut menée pour cet ouvrage n'entend pas contribuer à une forme de réhabilitation du genre fantastique sur le registre d'un fétichisme *snob* pour une cinéphilie populaire, alternative ou « bis », qui aurait été trop longtemps ignorée et méprisée par les tenants d'une cinéphilie considérée comme dominante. Cela aurait été à nouveau faire œuvre critique, en travaillant cette fois dans le sens de la légitimation, mais en s'appropriant les mêmes outils que la sociologie de la distinction, et surtout en validant, *a fortiori*, l'existence d'un différentiel¹¹.

Questions de méthode

La première étape de cette recherche a consisté à identifier un corpus constitué des films sonores du cinéma français considérés comme « fantastiques », non pas en les classant comme fantastiques, mais en se basant simplement sur les propres critères de reconnaissance mobilisés par les agents du marché, professionnels et spectateurs ordinaires. Nous nous sommes principalement appuyés sur les relevés des mentions du genre qui figurent dans les dictionnaires, « saisons », mensuels et « fiches du cinéma », magazines télé, jaquettes DVD, bases de données du CNC, liste des films sélectionnés dans les rétrospectives et festivals, annuaires du type Allociné, etc.). Au terme de cet inventaire passant en revue plusieurs milliers de fiches de films, un corpus d'un peu moins de 400 films français sonores de long métrage comportant explicitement dans leur descriptif technique la mention « film français » et « genre : fantastique » a ainsi pu être identifié¹². Avec des outils similaires et un corpus constitué de toutes les *Saisons cinématographiques*, Christian

¹¹ « Mais le plus inattendu et le plus terrible des indices [prouvant qu'il y a hiérarchie], internes celui là, serait le souci de re-habilitation qui, en tant que tel, enferme la reconnaissance de la légitimité de la hiérarchie [...]. *Ibid*, p.164.

¹² Voir la notice méthodologique précédant le corpus, en fin d'ouvrage.

Bosséno faisait déjà état, dans son article *Un cinéma fantastique français ?*, d'un décompte de 130 films réalisés entre 1972 et 1990 se rattachant de près ou de loin au genre. Sur cette même période, nous obtenons des résultats à peu près identiques, le léger écart s'expliquant par le fait que n'ont pas été comptabilisés certains films fantastiques français tournés par des cinéastes étrangers¹³ comme *The Medusa Touch* de Jack Gold, mais aussi, à l'inverse, certains films tournés par des réalisateurs français à l'étranger comme *Le bal des vampires* ou *Répulsion* de Roman Polanski, ainsi que la production américaine de Jacques Tourneur, puisque nous nous sommes basés, quand au choix de la nationalité d'un film, sur les critères usuels du CNC en vigueur depuis la réforme de l'agrément de 1999 instituant un barème à points adossé à un système de pondération. Dans ce corpus relativement important – certes plus restreint que d'autres genres qui se sont imposés dans le même temps comme le « polar français », par exemple, mais dépassant tout de même la taille critique de ce qui aurait pu être de manière très anecdotique la « comédie musicale française » ou le « western français » – voisinent films de série et films dits « d'auteur » qu'il nous fallait maintenant analyser.

Or, la sociologie¹⁴ de la réception des films de genre ne va pas de soi dans un univers où les études esthétiques prédominent. Plus généralement, l'importation de méthodes sociologiques dans le cadre de l'analyse de film s'est le plus souvent bornée – pour ce qui concerne le cinéma – à l'analyse systématique des représentations ou de systèmes représentationnels¹⁵ sur des corpus toujours limités¹⁶. Ces dernières années, un

¹³ Le phénomène n'est pas nouveau, le célèbre *Vampyr (Der Traum des Allan Grey)* du danois Carl Dreyer (1931), était déjà une production française tournée en grande partie près de Montargis.

¹⁴ Nous devrions plutôt employer le terme de socioanalyse, bien qu'il soit très connoté. Souvent tenue pour un néologisme, la « socioanalyse », semble avoir été utilisée pour la première fois par Moreno, dans une acception très précise, l'étude du degré d'intégration d'un groupe donné, avant d'être reprise dans des acceptions sociologiques, notamment par Lourau, Bourdieu (l'auto-analyse) ou Lapassade (la dynamique des groupes).

¹⁵ Fabrice Montebello, « ...Au cinéma de l'école », in *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin, 2006, p.163. Voir aussi Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès, 2009.

certain nombre de travaux ont été publiés brassant des corpus tant filmiques que les collections *non-film*¹⁷, en prenant soin de distinguer ce qui relève de l'histoire sociale et de l'histoire esthétique, mettant ainsi en lumière la construction d'identités collectives qui émergent des dynamiques de groupe lors de phénomènes de circulation et de traduction. Concernant ce dernier aspect, nous avons porté un intérêt particulier aux passerelles qui peuvent se faire entre socio(économie) du cinéma et études sur les pratiques de traduction, telles qu'elles sont apparues depuis les années soixante dans le cadre des *cultural studies*, marquant ainsi une double rupture : d'une part avec l'approche interprétative du texte, et d'autre part avec l'approche économique des échanges transnationaux, toujours tentée de limiter l'analyse à la simple description des processus d'échanges à l'intérieur d'un marché. À partir du milieu du XIXe siècle, les traductions sont en effet le principal mode de circulation des œuvres, phase qui correspond au processus de nationalisation de la littérature, comme le montre Blaise Wilfert-Portal dans son étude sur l'importation et la réception des littératures étrangères en France entre 1880 et 1920, travail qui conjugue dans le même temps l'analyse de la circulation et de la réception d'une altérité culturelle sur un marché local¹⁸. Ce sont évidemment les richesses herméneutiques de cette notion de traduction qui nous intéressent ici, dans les potentialités qu'elles ont de rendre compte de la circulation internationale des idées sans doute plus finement que ne l'a fait jusqu'ici la sociologie *classique* du cinéma ou même l'histoire du cinéma avec un matériau pourtant guère éloigné dans ses contraintes matérielles de circulation et de traduction de celui du livre. Rompant avec les démarches purement littéraires et économiques réduisant le livre tantôt à une production in-

¹⁶ Jean-Pierre Jeancolas, « Un bilan navré des histoires du cinéma français », in J. Aumont, A. Gaudreault, et M. Marie, *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Actes du colloque de Cerisy, Presses de la Sorbonne, 1989, p.79 et suiv.

¹⁷ Citons Olivier Caïra sur la censure hollywoodienne (*Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, CNRS Editions, 2006), Philippe Mary, proposant avec la Nouvelle Vague, une « socio-analyse d'une révolution artistique » (*La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, 2006) ou encore Olivier Thévenin avec *La SRF et la Quinzaine des Réalisateurs: 1968-2008 : une construction d'identités collectives*, L'harmattan, 2009.

¹⁸ Blaise Wilfert-Portal « Cosmopolis et l'homme invisible », *Actes de la recherche en sciences sociales* 4/2002, n° 144, pp.33-46). Voir aussi Gisèle Sapiro, « Mesure du littéraire », *Histoire & mesure* XXIII, volume 2, 2008, pp.35-68.

telle, tantôt à un produit culturel, la sociologie de la traduction s'insère de plein droit dans les approches interactionnistes des sciences sociales, en prenant pour objet l'ensemble des relations sociales (et la construction des savoirs¹⁹) au sein desquelles les traductions sont produites et circulent. Elle rejoint, dans cette acception, deux démarches voisines développées par les historiens comparatistes (en histoire intellectuelle notamment) et les spécialistes des aires culturelles : les *translation studies* d'une part et, d'autre part, les études des processus dits de « transferts culturels » développés notamment autour des travaux de Michel Espagne²⁰. La recherche qui fut menée ici s'est inscrite dans ces tendances, mobilisant de surcroît deux méthodes des sciences sociales qui ont permis d'observer les présupposés sur le cinéma fantastique lors de la circulation et la réception des films, sans forcément mobiliser les outils de l'appréciation esthétique et du jugement de goût, c'est-à-dire, moins prosaïquement, de pouvoir « parler sérieusement de sujets qui ne le sont pas » sans ratifier l'existence d'un différentiel:

— D'une part la *sociologie de l'expertise* appliquée au champ culturel²¹. La signification des processus de classement a très tôt intéressé les

¹⁹ Nathalie Heinich, «Les traducteurs littéraires: l'art et la profession», *Revue française de sociologie*, n°25, 1984, pp.264-280.

²⁰ « *Les translation studies*, tout en restant le plus souvent centrées sur les textes, réalisent un déplacement de la problématique : plutôt que de comprendre les traductions uniquement ou principalement par rapport à un original, texte-source ou langue-source, et d'inventorier de façon minutieuse les déviations dont il faudrait ensuite déterminer la légitimité, ou qui seraient inversement, selon la perspective culturaliste, ramenées au concept vague d'hybridation, se sont intéressées à des questions qui concernent le fonctionnement des traductions dans leurs contextes de production et de réception, c'est-à-dire dans la culture-cible. C'est cette même question de la relation entre le contexte de production et de réception qui sous-tend les approches en termes de « transfert culturel », lesquelles s'interrogent en outre sur les acteurs de ces échanges, institutions et individus, et sur leur inscription dans les relations politico-culturelles entre les pays étudiés, en laissant toutefois de côté les enjeux économiques et le rôle de l'édition. Le développement des travaux d'histoire culturelle comparée a en outre donné lieu à une réflexion et à un débat sur la manière adéquate d'articuler comparatisme et transferts ». Gisèle Sapiro et Johan Heilbron « Pour une sociologie de la traduction: bilan et perspectives », *Pour un Espace des Sciences Sociales Européennes (ESSE)*, 10 décembre 2005.

²¹ L'origine latine du mot « expert » renvoie à l'« expérience » ou l'épreuve. Philippe Fritsch dégage une modélisation générale de l'expertise : « une situation problématique, requérant un savoir de spécialiste, qui se traduira par un avis, donné à un

sciences sociales²², et l'expertise culturelle s'est développée sur l'idée qu'un « sens pratique » procède à l'action des individus mobilisant instinctivement des outils et méthodes afin de distinguer les productions culturelles (la reconnaissance d'un film en fonction de genres préexistants procède typiquement d'une démarche de cet ordre), en évaluer la valeur artistique, pour finalement les classer. Conjugée à une démarche comparatiste, la méthode permet, dans certain cas, d'observer une convergence d'action dans la consommation culturelle qui, contrairement à la théorie de la distinction, ne fait plus de la proximité établie entre les individus et les objets le facteur principal de la distinction sociale, mais redonne à l'expérience du spectateur une part décisive dans la construction du savoir, comme le montrent les travaux de Jean-Marc Leveratto²³. Dans ce même domaine, Fabrice Montebello a également montré comment, dans les années soixante, rien ne différenciait objectivement le savoir sur la qualité du cinéma américain, accumulé par des ouvriers de province, dans la petite ville sidérurgique de Longwy, du savoir cinéphile des intellectuels rédacteurs aux *Cahiers du cinéma*. Les classements effectués de part et d'autre par ces deux groupes d'individus que tout oppose, en apparence, mettent en lumière les mêmes références : même genre de prédilection – le « film noir » –, mêmes réalisateurs, même passion, même conduite, même émotion partagée par les « ouvriers dépourvus de capital culturel » et les jeunes « étudiants parisiens cinéphiles »²⁴. L'autre avantage que présente l'observation des systèmes de classement, c'est de pouvoir considérer que, pour les films les plus « inclassables » justement, comme c'est le cas du genre fantastique (à cheval sur plusieurs autres genres), les genres

mandat, afin qu'il puisse prendre une décision ». Développée à l'Université de Metz au milieu des années 90 sous l'impulsion de Jean-Yves Trepos qui fonda l'Equipe de recherche en Anthropologie et Sociologie de l'Expertise (Erase), la sociologie de l'expertise inaugura avec Jean-Marc Leveratto ses plus importants prolongements dans le domaine des études artistiques (spectacle vivant et cinéma notamment), jusque là dominées par l'étude des objets (sociologie de l'art) ou des sujets (sociologie du travail artistique).

²² Marcel Mauss, « De quelques formes primitives de classification », in *Essais de sociologie*, Paris, Éd.de Minuit, 1903/1968, pp.162-230.

²³ Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000 et « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, volume 16, numéro 61, 2003, pp.17-50.

²⁴ Fabrice Montebello (« Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy 1944-1960 », thèse d'histoire, université Lyon 2, 1997).

cinématographiques fonctionnent comme des réalités tronquées, jamais totalement satisfaisantes, car socialement construites sur un consensus²⁵. Reste à savoir comment se construisent ces réalités locales et pourquoi ? C'est là qu'entre en jeu la seconde approche.

— D'autre part les différentes approches liées au constructionnisme sociologique à l'instar de la sociologie des controverses appliquée au terrain de la réception cinématographique (aux débats ordinaires que suscitent les sorties des films, mais aussi aux débats récurrents sur le cinéma propres à la pratique cinéphilique). L'intérêt porté par les constructionnistes aux controverses s'inscrit dans l'héritage des enseignements de l'École de Chicago et fut principalement publicisé en France dans les années quatre-vingt par l'entremise de la théorie interactionniste de « l'acteur-réseau » d'Alain Callon, Madeleine Akrich et Bruno Latour. En choisissant de se pencher sur les conditions permettant à un fait (scientifique) de se stabiliser, Latour et Callon proposent de renverser l'ordre de la compréhension : si le fait se stabilise, ce n'est pas du fait de l'état de la nature, mais bien en raison de la construction d'un accord (consensus) socialement établi sur ce fait. Quelle que soit l'importance de la controverse ainsi que les limites d'un rapprochement qui, sur certains aspects, pourrait faire sourire; à partir du moment où il y a débat il y a instabilité. Et s'il y a instabilité en raison de l'altérité du genre, il y a possibilité d'enregistrer une panoplie d'arguments et de jugements appréciatifs portés sur les films et leurs auteurs, ensemble d'éléments qui contribuent de plein droit à une histoire sociale de la réception des films qui enregistre, en même temps que l'histoire des auteurs et des œuvres, les interactions générées entre les individus à propos de ces derniers. Ce sont donc bien les mouvements qui accompagnent la naissance d'un genre qui nous intéressent ici, en tant que possibilités qu'ils ont de repousser les limites méthodologiques que pose toute histoire d'un genre.

²⁵ Ce fut le cas en 2007 lorsque nous nous sommes observé l'étude de la traduction, sur le marché du cinéma français des années quatre-vingt, des « film d'action » que proposaient dans les le cinéma américain des « années Reagan » (chonyme désignant une période confondue avec un genre, dont les contours sont encore mal définis, mais qui correspondent à ce que les américains nomment « *actioner* » - désignant un « film d'action »).

L'incertitude qualitative du marché du film de genre

Le modèle de l'expertise culturelle développé par l'École de Metz, les modèles de l'acteur-réseau de Latour, ou ceux de Karpik sur l'économie des singularités, se présentent comme des cadres théoriques utiles pour comprendre l'évolution du cinéma fantastique français, ce segment de « niche » de la production hexagonale jusqu'ici connu des seuls connaisseurs. Pour ce genre, comme pour tout autre genre « non stabilisé », l'incertitude est une donnée plus importante que pour les genres nettement plus répandus et acceptés par le public. Il s'agit ici d'une incertitude à la fois *endogène* (liée à l'incertitude de l'existence même du format « film fantastique » au sein de la production française, ce qui paraît toujours très improbable en raison de son altérité, générant systématiquement la méfiance des critiques et des spectateurs) et *exogène* (relative au comportement des acteurs sur le marché)²⁶. Le rapport de Daniel Goudineau sur la distribution des films en salle, remis à la ministre de la Culture et de la Communication en 2000, soulignait que « le déficit des moyens de distribution qui pèse sur cette catégorie de films ne suffit pas à expliquer une situation aussi structurellement déséquilibrée. Sans prétendre à une explication, on peut cependant avancer que le manque de films de genre français, facilement identifiables par le public, est d'autant plus ressenti que les films américains sont au contraire aujourd'hui plus développés dans des genres repérables²⁷. »

Il n'est donc pas interdit de penser que le marché du cinéma français, par un jeu normal fait d'équilibre des échanges et de confiance des usagers, a réservé au genre fantastique une place de choix entre 1940 et 1960, époque où le genre recueille des récompenses, suscite l'intérêt des stars, des producteurs et des scénaristes, et génère un engouement du public. Après cette première période, l'asymétrie d'information sur la qualité des films en circulation, les fréquents débats sur l'identification du genre, l'absence de stars, les mauvais résultats des films au box-office, le caractère « expérimental » de certains essais prenant pied sur

²⁶ Pour une évocation des différentes formes d'incertitude dans le champ du travail artistique, voir Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard – Seuil, 2009, pp.97-98.

²⁷ Daniel Goudineau, *La distribution des films en salle*. Rapport à Mme la ministre de la culture et de la communication, Mai 2000, p.23.

le fantastique et la science-fiction, mais mal compris par le public et la critique (on pense notamment aux films de Robbe-Grillet, Godard, Malle, Kast, Doniol-Valcroze ou Pollet), les rapprochements fréquents entre cinéma fantastique et cinéma érotique dans les années soixante-dix (Jean Rollin, Mario Mercier, Walerian Borowczyk, Eddy Matalon ou Francis Leroi) et finalement l'absence de consensus sur un « bien d'expérience [noyé] dans un chaos d'informations »²⁸ ont conduit au désintérêt progressif des spectateurs et des professionnels, et à un rétrécissement de ce marché dans les décennies quatre-vingt, ce qui s'est soldé par sa quasi-disparition des écrans français dans les années quatre-vingt-dix²⁹. Etant donné la faible information circulant alors sur les critères permettant d'identifier un film fantastique de qualité³⁰, l'hypothèse de la mise en circulation sur le marché de films fantastiques de mauvaise qualité, en vertu d'une logique dictée par des considérations purement marchandes, est aussi à prendre en compte. L'économiste américain Akerlof montre en effet qu'en l'absence d'information sur la qualité des objets, des phénomènes de risque moral et de sélection adverse peuvent alors advenir. Alexis Dantec et Florence Levy (Hartmann) pensent également que « l'asymétrie d'information pourrait inciter par exemple les producteurs à mettre sur le marché des films de mauvaise qualité³¹ ». C'est très probablement le constat que l'on peut dresser pour un certain nombre de productions fantastiques produites par les français dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Il faudra attendre le milieu des années deux mille pour assister au redémarrage soudain du cercle vertueux qui caractérise toute renaissance d'un genre cinématographique : augmentation des films produits, des budgets alloués aux décors et aux effets spéciaux, des récompenses obtenues dans les festivals, des résultats au box-office, de l'intérêt du public, des exploitants et finalement de la critique. Concernant ce dernier point, après un vide éditorial de dix ans, le cinéma fantastique français fournira à nouveau

²⁸ Emmanuel Cocq et al. « Combien tu m'aimes ? Pour une analyse économique de la politique cinématographique française », *Revue de l'OFCE* 2/2006 (n° 97), p.273-328.

²⁹ Quant à la même époque le marché du cinéma fantastique espagnol de professionnalisait et gagnait inversement en reconnaissance.

³⁰ Pour de plus amples développements à ce propos, voir Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris, La Dispute, 2002.

³¹ Alexis Dantec et Florence Levy « Stars et box office : un état des approches théoriques et empiriques », Working Paper OFCE n° 13, 2005, p.8.

matière à la réalisation de dossiers thématiques abordant la question de la production francophone. En témoigne l'augmentation de la production éditoriale dédiée à cet objet dans la seconde décennie des années deux mille. Ce frémissement donnera matière à l'édition, en 2008, d'une première tentative de synthèse (« 100 ans de cinéma fantastique francophone »³²).

Le lecteur l'aura compris, jamais vraiment tranchée, la question de l'existence d'un « cinéma fantastique français » a été autant un fil conducteur qu'un prétexte permettant d'enregistrer les phénomènes de réception qui façonnent toute histoire d'un genre. Une existence sans arrêt questionnée – le point d'interrogation de l'article de Christian Bosséno « Un cinéma fantastique français ? » (1995)³³ rendant d'ailleurs parfaitement compte du questionnement des individus face à cette instabilité – dans un marché où l'offre et la demande restent très asymétriques. Du reste, on peut parfaitement émettre l'hypothèse d'un prolongement de ce questionnement par le truchement d'un « label » créé pour lui donner corps et que vont s'approprier les intermédiaires (critiques, programmeurs de festivals, animateurs de revues, libraires, érudits...). Non pas tant pour une visée commerciale (visant à publiciser le genre) que pour nourrir et se forger une identité collective comme dans toute institution générant un cadre d'action pour les individus qui la composent³⁴. C'est en quelque sorte l'invention de ce label que nous relatons dans cet ouvrage, en retraçant les efforts menés par des experts ordinaires pour la reconnaissance d'un genre sur son propre marché. Nous confrontons par ailleurs dans le premier volume de cette enquête, paru dans la même collection que ce livre³⁵, la production des Cocteau, Franju, Rollin, Polanski, Jolivet ou Ozon à ce qui reste, *in fine*, un modèle toujours identifié comme étranger (sinon clairement hollywoodien) au reste de la production francophone. Il ne s'agit pas de s'en offusquer,

³² Hors série « 100 ans de cinéma fantastique francophone », *Cinétrange*, 2008.

³³ Christian Bosséno, « Un cinéma fantastique français ? », in « Le cinéma fantastique », *CinémAction* n°74 (1995), p.114 et suiv.

³⁴ Une institution sociale, dans le sens développé par Mary Douglas dans son ouvrage *Comment pensent les institutions*, Paris, La Découverte-Mauss, 1999. Voir aussi Marcel Calvez, « L'analyse culturelle de Mary Douglas : une contribution à la sociologie des institutions », *SociologieS*, Théories et recherches, 22 octobre 2006.

³⁵ Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.) *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique. Socianalyse d'une production artistique*. L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2011.

mais de saisir l'occasion de mieux comprendre le regard porté par les instances de légitimation sur les fondamentaux du cinéma français, car on peut formuler les mêmes observations à propos du rejet de la sérialité pour les cinéastes expérimentaux, mais aussi, plus symptomatiquement, pour une franche importante du cinéma français d'auteur dès lors que ce cinéma s'essaye à un genre, fût-il pour le contourner.

I

RETRACER L'INVENTION D'UN GENRE

frontières définitionnelles et
enjeux socio-économiques

Chapitre 1

Fantastique et horreur à la française : une (re)naissance ?

Philippe Met
Université de Pennsylvanie (USA)

Pour peu que l'on fasse abstraction d'inéluctables écueils définitionnels, parler de « renouveau » du fantastique ou de l'horreur³⁶ peut paraître tenir de l'évidence, tant les exemples semblent s'être récemment multipliés. On en voudra pour preuve un corpus restreint de films connus s'en tenant aux années ouvrant le nouveau millénaire :

2000 :
Promenons-nous dans les bois (Lionel Delplanque)
Les Rivières pourpres (Mathieu Kassovitz)

2001 :
Le Pacte des loups (Christophe Gans)
Les Morsures de l'aube (Antoine de Caunes)
Un jeu d'enfants (Laurent Tuel)
Trouble Every Day (Claire Denis)

³⁶ Par commodité, on fera du premier un art de la litote et de l'ambiguïté quant à la nature exacte des événements de la diégèse, du second une esthétique plus frontale privilégiant la monstration explicite et l'exhibition plein cadre. Notons, au passage que, dans le *Dictionnaire du cinéma populaire français* de Christian-Marc Bosséno et Yannick Dehée (Paris: Nouveau Monde, 2004), l'Introduction, généreuse, s'abstient toutefois de problématiser la question du genre... De même, des entrées sont consacrées à « Féerie » ou à « Horreur » (cette dernière étant, de manière très libre, voire imprécise, définie comme la « forme de fantastique [...] qui suscite un sentiment de peur assez violente », p.431), mais aucune à « Fantastique ».

2003 :

Maléfique (Eric Valette)
Haute tension (Alexandre Aja)
Dans ma peau (Marina de Van)
Qui a tué Bambi ? (Gilles Marchand)

2004 :

Saint Ange (Pascal Laugier)
Innocence (Lucile Hadzihalilovic)

2005 :

Trouble (Harry Cleven)
Calvaire (Fabrice du Welz)³⁷

2006 :

Ils (David Moreau et Xavier Palud)
Sheitan (Kim Chapiron)

2007 :

A l'intérieur (Alexandre Bustillo & Julien Maury)
Peur(s) du noir (Blutch, Charles Burns, Maria Caillou, Pierre di Sciullo, Lorenzo Mattotti, Richard MacGuire)³⁸

2008 :

Vinyan (Fabrice du Welz)
Frontière(s) (Xavier Gens)
Martyrs (Pascal Laugier)
Lady Blood (Jean-Marc Vincent)
Dying God (Fabrice Lambot)³⁹

2009 :

Mutants (David Morley)
Humains (Jacques-Olivier Molon & Pierre-Olivier Thévenin)
Le Village des ombres (Fouad Benhammou)
Il gatto dal viso d'uomo (Marc Dray)
Amer (Hélène Cattet & Bruno Forzani)

2010 :

La Horde (Yannick Dahan & Benjamin Rocher)
La Traque (Antoine Blossier)
La Meute (Franck Richard)
Captifs (Yann Gozlan)

³⁷ Si H. Cleven et F. du Welz sont tous deux d'origine belge, leurs acteurs sont, pour la plupart, français ou tournent dans des productions françaises.

³⁸ Il s'agit d'un remarquable film d'animation (pour adultes plutôt que pour enfants) où pas moins de six auteurs graphiques et créateurs de bande dessinée nous livrent la quintessence des peurs et cauchemars ancrés dans la psyché humaine depuis la nuit des temps.

³⁹ Co-produit avec l'Argentine, le film est sorti en France directement en DVD.

Blackaria (François Gaillard & Christophe Robin)
Dans ton sommeil (Éric & Caroline du Potet)

Évidence, aussi, tant la France s'est montrée pionnière dans la célébration à la fois passionnée et respectueuse du genre (le prenant ainsi au sérieux, à une époque où il tendait ailleurs à être négligé, ou encore réduit à des réalisations médiocres destinées à un public strictement juvénile), que ce soit par l'entremise de festivals spécifiques (Avoriaz naguère, Gérardmer de nos jours) ou de revues spécialisées (la première du genre avec *Midi-Minuit fantastique*, de 1962 à 1971, *L'Écran fantastique* et *Mad Movies* reprenant le flambeau au début des années 70 et tenant le haut du pavé aujourd'hui encore⁴⁰), dont il sera à nouveau question dans cet ouvrage à travers le chapitre qui leur est consacré.

Cela posé, la notion même de résurgence ou de (re)naissance ne va pas sans quelque difficulté ou incongruité, dans la mesure où l'intense intérêt critique porté au genre en tant qu'objet tantôt d'étude, tantôt d'enthousiasme (selon une dichotomie opposant approches universitaire et « fanatique ») masque mal, d'une part, un déficit créatif inversement proportionnel dans cette même veine à l'intérieur de l'Hexagone, et, d'autre part, le privilège accordé depuis la Nouvelle Vague à la notion d'auteur érigée en paradigme au détriment du cinéma « de genre » qui constituerait, *par principe*, un cadre plus contraignant à l'épanouissement de la pensée créative d'un artiste. Bien qu'un Georges Méliès proposât, dès les origines et aux antipodes de la conception mimétique ou documentaire des frères Lumière, un premier modèle aux confins du fantastique, de la féerie et de la fantasmagorie, l'histoire du cinéma français est volontiers présentée comme notoirement avare de films relevant du surnaturel, du frisson, de l'épouvante ou encore de l'effroi, toutes catégories « non réalistes » aux frontières indécises. Pour être juste, ce n'est pas là qu'un effet d'anamorphose créé par l'historiographie officielle ou un académisme étriqué : dans le volume 100 European Horror Films de la série « BFI Screen Guides » publié en 2007, la part de films français (dont trois sont dus au seul Jean Rollin) ne dépasse pas les 10%... Il est vrai que la classification essentiellement anglo-saxonne retenue pour cette publication exclut précisément tout un

⁴⁰ Afin de célébrer les 40 ans d'existence de la revue, l'équipe rédactionnelle de *L'Écran fantastique* a fait paraître en 2009 un luxueux *Guide annuel 2008 du cinéma fantastique*. Notons par ailleurs qu'Alexandre Bustillo, co-réalisateur du très sanguinolent *À l'intérieur*, est un ancien collaborateur de *Mad Movies*.

pan du fantastique tel que la critique française aime à le définir et qui permet de délinéer, sinon une *terra incognita*, tout au moins une aire cachée dont il n'est pas superflu de rappeler, dans un souci d'historicisation, les principaux jalons auxquels le présent volume a pour partie vocation de rendre hommage⁴¹ :

- Les serials de Louis Feuillade, auxquels les surréalistes vouèrent un véritable culte et d'où se dégagent une envoûtante poésie de l'insolite ainsi qu'un onirisme urbain inédit : *Fantômas* (1913-14) et *Les Vampires* (1915-16) en tête.
- *La Chute de la maison Usher* (1928) de Jean Epstein, qui demeure à ce jour la meilleure adaptation cinématographique de la nouvelle d'Edgar Poe.
- Sous l'Occupation, plusieurs films appartenant au domaine voisin, mais non moins distinct, du « merveilleux », du « magique » ou du « féerique » (que l'on subsumerait trop vite sous l'enseigne « cinéma d'évasion ») : *La Nuit fantastique* (1942) de Marcel L'Herbier ; *Les Visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné ; *Le Loup des Malveneur* (1943) de Guillaume Radot ; *La Main du diable de Maurice Tourneur* (1944) ; *Le Baron fantôme* (1943) et *La Fiancée des ténèbres* (1945) de Serge de Poligny. Et, dans l'immédiat après-guerre, *La Belle et la bête* (1946) de Jean Cocteau.
- Une perle noire à valeur de hapax : *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju, sans doute le seul « classique » de l'horreur à la française, alliant effroi viscéral (dont une scène de greffe faciale qui marqua les esprits) et poésie de l'étrange (Edith Scob s'éloignant dans la nuit au milieu d'un vol de colombes à la fin du film).
- Les films de vampires d'un Jean Rollin, copieusement mâtinés d'érotisme volontiers saphique (quand ils ne furent pas tout bonnement parasités par des inserts pornographiques), tournés pour la plupart dans les années 70 et échappant largement aux circuits commerciaux traditionnels : du *Viol du vampire* (1968) à *Fascination* (1979) en passant notamment par *Requiem pour un vampire* (1971) et *Lèvres de sang* (1972). Avec une tentative de comeback sur le tard : *Les deux orphelines vampires* (1996) et *La Fiancée de Dracula* (1999).
- Le *Litan* (1982), à l'enivrante poésie funèbre, de l'éternel franc-tireur Jean-Pierre Mocky, qui, aimant à jouer de la porosité des genres, fit une nouvelle incursion dans le fantastico-policier avec *Noir comme le souvenir* (1995) dont certains personnages regardent à la télévision un film troublant qui n'est autre que... *Litan*.
- Le premier film de genre tricolore... à dominante rouge sang, autrement dit authentiquement gore : *Baby Blood* (1990) d'Alain Robak, qui tire notamment son inspiration du Canadien David Cronenberg (en particulier, *Chromosome 3* [*The Brood*, 1979]) et de l'Américain Larry Cohen (*Le Monstre est vivant* [*It's*

⁴¹ Pour un corpus beaucoup plus vaste à partir de critères plus généreux, se reporter en fin de volume.

Alive, 1974]). Il sombra illico dans l'oubli jusqu'à sa ressortie en DVD en 2004. Le petit succès culte qui s'ensuivit généra une suite filmée en caméra numérique, *Lady Blood* (2009), qui voit l'actrice principale, Emmanuelle Escourrou, non seulement reprendre son rôle, aux côtés notamment de Philippe Nahon, mais être à l'initiative du projet et du scénario. On pourra regretter que la distanciation humoristique et allègrement kitsch de l'original ait été abandonnée au profit d'une orientation pâlement policière...

- Des entreprises isolées, et atypiques pour leurs auteurs respectifs, dont on aurait souhaité qu'elles ne fussent pas sans lendemain, telles ce *Alice ou la dernière fugue* (1977) qui détonne dans l'opulente filmographie de Claude Chabrol en réalisant la gageure de convoquer autour de Sylvia Kristel (fraîche émoulue d'*Emmanuelle*...) les mânes à la fois de Lewis Carroll et d'un certain cinéma expérimental, de Luis Buñuel (pour son onirisme surréel) et de Mario Bava (pour son lyrisme sépulcral)⁴². Ou encore *Simple mortel* de Pierre Jolivet (1991) qui, se tournant vers une science-fiction croisée de fantastique philosophique, soutiendrait aisément la comparaison avec ce que la série télévisée *La quatrième dimension* (*The Twilight Zone*, 1959-1964) a pu produire de meilleur en son temps, et n'est pas, par ailleurs, sans rapport avec le travail d'un John Carpenter, sur un plan tant thématique que formel. Alain Resnais lui-même n'avait-il pas su, en son temps, fondre ces différents registres (voyage dans le temps ; imbrication de la mémoire et de l'oubli ; éternel retour ; onirisme et étrangeté) dans *Je t'aime, je t'aime* (1968), à mi-chemin de Tarkovski et Lynch (s'il est permis de risquer, en conformité avec le film de Resnais, ce paradoxe temporel...)?

Outre ces quelques « anomalies » dont on perçoit déjà qu'elles sont trop nombreuses pour être cantonnées à cette appellation aussi commode que peu flatteuse, le fantastique fut aussi le fait d'œuvres dont le statut ne s'avère, en termes de cinéma national, que partiellement, voire marginalement, hexagonal, mais qu'il n'est pas interdit d'annexer à un domaine fantastique français élargi, comme le démontre assez cet ouvrage. On songera moins ici au simple montage financier de la pléthore de coproductions internationales qu'à toute une constellation de cinéastes étrangers, voire plus ou moins apatrides, comme Polanski (celui, en particulier, du *Locataire*, 1976, ou de *La neuvième porte*, 1999), installés ou de passage en France : de Buñuel ou Arrabal à Borowczyk ou Zulawski en passant par Jess Franco ou Raoul Ruiz. Pour ne rien dire de réalisateurs francophones, belges notamment, s'étant exprimés dans le genre : André Delvaux (*Un soir, un train*, 1968) et Harry Kümel (*Les*

⁴² Je me permets de renvoyer à mon article pour la revue *Contre Bande* consacrée à Chabrol (n° 20, 2011) : « *Alice ou la dernière fugue* : entre singularité et intertextualité ».

lèvres rouges, 1971 ; *Malpertuis*, 1972) naguère ; Rémi Belvaux et ses complices de *C'est arrivé près de chez vous* (1991) plus récemment (auxquels d'aucuns – nous les premiers... – pourront vouloir adjoindre les noms de Fabrice du Welz et Harry Cleven). Pensons encore au Michael Haneke de *Caché* (2005).

Il semblerait donc que, s'il sont loin de s'inscrire seulement en creux ou *in absentia* dans le paysage cinématographique français comme on a trop tendance à le laisser croire, le fantastique et, plus encore, l'horreur s'immiscent, de manière privilégiée, en périphérie du cadre ou à la faveur de glissements et de déplacements⁴³. Est-ce à dire que se trouve par là même confirmé un dogme tenace, censément définitoire et constitutif d'une identité – plus sûrement, d'un imaginaire – national(e), qui veut que l'esprit « cartésien » des Français s'accorde mal à la fibre et à l'art fantastiques, aux histoires de fantômes, de vampires et de prodiges qui, par contraste, sont monnaie courante dans les cultures anglo-saxonne et germanique, ou encore asiatique, pour ne citer que celles-là ? Ce genre de présupposé, notons-le plus globalement, est loin d'être un cas d'espèce : les praticiens transalpins historiques du filon, à la fin des années 50 (les Riccardo Freda, Mario Bava, et autres Antonio Margheriti), se heurtèrent à de semblables préventions et durent se résoudre à user de pseudonymes anglicisés et de décors exagérément gothiques pour faire accepter leurs films à un public autochtone a priori peu enclin à accepter les brumes du surnaturel et les créatures de l'ombre dans un contexte italien inondé de soleil et enflammé par des tempéraments fougueux...

Il n'est dès lors pas inutile de faire retour sur la production de genre récente qu'une proportion non négligeable de la critique française se plaît à couvrir uniment d'opprobre ou à ensevelir dans une fosse commune sans autre forme de procès. À défaut de pouvoir dresser une taxinomie ou un état des lieux en bonne et due forme, on s'attachera tout au moins à dégager des lignes de force ou de tension, voire des clivages, à partir de quelques paramètres à l'aune desquels cerner les films concernés. Force est d'abord de constater, hélas, que la qualité n'est pas toujours au rendez-vous. Laissent ainsi grandement à désirer, quand ils ne passent pas pour d'affligeants 'nanars', les titres suivants : *Requiem*

⁴³ Pour une mise en perspective complémentaire, voir l'article de Christian Bosséno, « Un cinéma fantastique français ? » (*CinémAction* n°74, 1er trimestre 1995, pp.25-29)

(Hervé Renoh, 2001) et ses poses risibles à la Tarantino ; *Bloody Mallo-ry* (Julien Magnat, 2002), sorte de *Buffy* à la sauce manga, agrémenté d'un soupçon d'animatronique made in Hollywood ; *Brocéliande* (Doug Headline, 2002) greffant une imagerie et un formatage grotesquement allogènes sur un imaginaire fantastique ressortissant, une fois n'est pas coutume, à la culture gauloise, en l'espèce druidique⁴⁴. On ne saurait, non plus, parler pour l'heure de succès de genre assuré ou systématique au box-office, comme cela a pu être le cas par le passé – et de nos jours, encore, dans une moindre mesure – avec la comédie et le polar (sans parler des films d'époque ou des films d'action en costumes, depuis le milieu des années 80). Pour s'en tenir à deux exemples fortement contrastés, si *Le Pacte des loups*, reposant sur un principe d'hybridation générique et visuelle autour de la légende de la Bête du Gévaudan, a connu un triomphe public exceptionnel (plus de cinq millions d'entrées en France), *Saint Ange*, en revanche, qui propose un traitement particulièrement elliptique des topoï de la demeure hantée et de l'enfantement monstrueux, est passé largement inaperçu. Entre ces deux pôles, un film tel que *Promenons-nous dans les bois* – dont on a voulu faire un *Scream*, voire un *Blair Witch Project*, à la française, mais qui s'inspire manifestement, sur un plan tant narratif que thématique et visuel, des gialli italiens des années 70, à commencer par ceux de Dario Argento, orfèvre en la matière – est tout de même parvenu à attirer 700.000 spectateurs, dont une partie non négligeable appartient sans doute à une tranche d'âge en rapport avec les protagonistes du film, à peine plus âgés que les adolescents « sexuellement actifs » du slasher américain moyen.

Il va de soi que le bouche-à-oreille suscité sur le circuit des festivals est de nature à promouvoir la « visibilité » d'un film et, potentiellement, sa distribution. Après avoir été présenté à Cannes dans le cadre de la prestigieuse Semaine de la Critique, *Calvaire* s'est, par exemple, taillé un assez beau succès d'estime à Toronto, Gérardmer (où il a raflé trois récompenses), Amsterdam (Festival du film fantastique) et Paris (L'Étrange Festival). *Maléfique* s'est, pour sa part, fait remarquer à San Sébastien, Sitgès, et Gérardmer où il obtint le prix du jury de l'édition

⁴⁴ Dans un contexte génériquement plus proche du thriller ou du film de « serial killer » type *Se7en* que du fantastique ou de l'horreur (en dépit du motif « gothique » du savant fou), voir aussi l'arrière-plan écologico-druidique du *Pharmacien de garde* (2002) de Jean Veber.

2003⁴⁵. Malgré la reprise du trope un tantinet usé du grimoire mortifère (on songe inévitablement au *Necronomicon* de Lovecraft) et un final se fourvoyant quelque peu dans de laborieux emboîtements narratifs et visuels par le biais d'un *deus ex machina* version kitsch, ce film bénéficie en effet d'un scénario qui séduit et surprend par sa constante inventivité. Ainsi de ses personnages excentriques, qui ne tarderaient pas à sombrer dans la caricature ou l'invraisemblance s'ils n'étaient servis par des acteurs inspirés, et de ses dialogues décalés sans être surécrits. Ainsi, encore, de son dosage habile, et somme toute assez rare, entre passages paranormaux et sanglants (rehaussés, mais sans abus, d'effets numériques), d'une part, et ingrédients réalistes (le quotidien carcéral et la sensation paradoxale de claustrophobie, de conflit et de solidarité qui en émane), de l'autre. Ainsi, enfin, de sa palette thématique qui embrasse des sujets à la fois divers et connexes, tels que l'identité sexuelle, la structure familiale, le conflit œdipien, la *libido sciendi*, la quête de l'immortalité, le *regressus ad uterum* (très littéralement incarné...), la tension entre corporéité et immatérialité, ou les rapports entre le mot (écrit et parlé) et l'image (film et vidéo). Après un épisode américain pour le moins malheureux – d'abord pressenti pour le développement d'une version américaine de son *Maléfique*, il fut finalement amené à tourner pour la Warner Bros. *One Missed Call* (2008), un remake assez peu convaincant de *La Mort en ligne* (thriller horrifique semi-parodique de Takashi Miike [*Chakushin Ari*, 2004] qui lui-même marchait sur les brisées de *Ring* et de *The Phone*...) , puis le très consternant *Hybrid* (2010) –, Valette semble s'être définitivement replié sur l'Hexagone et des thrillers plus conventionnels made in France (*Une Affaire d'État*, 2009 ; *La Proie*, 2011).

On sait que l'Internet peut se révéler un efficace outil de communication en créant un *buzz* autour d'un film dont le faible budget proscrit d'avance le lancement d'une campagne de promotion par les canaux usuels. L'effet est à l'occasion spectaculaire, notamment aux Etats-Unis : pensons à *Paranormal Activity* (2007), dont on annonce une troisième mouture, déjà, pour fin 2011... Plus modestement, la polémique qui fit rage sur divers forums et blogs en ligne autour du *twist* de la dernière partie de *Haute tension* ne contribua pas peu à la petite

⁴⁵ Voir à ce sujet l'étude de la programmation et des palmarès des films francophones dans les festivals fantastiques que propose Jean-Marc Micciche dans la première partie de cet ouvrage.

notoriété du film, distribué en salles outre-Atlantique. Tant et si bien qu'Alexandre Aja fut convié par Hollywood à mettre en scène, sous le même intitulé, rien moins qu'un remake ultra-violent d'un des premiers films cultes de Wes Craven, *La Colline a des yeux* (*The Hills Have Eyes*, 1977). Ledit remake ayant fait un score très honorable au box-office à sa sortie en 2006, Aja se vit chargé, sans attendre, d'un nouveau projet, *Mirrors* (2008), s'inspirant celui-là d'un film d'épouvante coréen (*Into the Mirror* [*Geoul Sokeuro*], 2003, de Sung-ho Kim), et dont le réalisateur français devait se plaindre dans les médias d'avoir perdu le contrôle artistique (le fameux *final cut*) au profit des responsables de la Twentieth Century Fox... ce qui ne l'empêcha pas d'enchaîner en 2010 avec une version 3-D du *Piranha* (1978) de Joe Dante. À tort ou à raison, Alexandre Aja semble être le seul parmi les *Frenchies* ayant succombé à l'appel des sirènes de Tinseltown à s'entêter, non pas à contourner ou à subvertir de l'intérieur l'implacable machinerie hollywoodienne, mais à composer avec l'inépuisable (mais non moins épuisante) noria de remakes qu'elle aime à orchestrer depuis le *Ring* (*Ringu*, 1998) du Japonais Hideo Nakata et la vague d'horreur asiatique qui, dans son sillage, déferla sur la planète cinéma. Car, pour être relativement rare dans les faits, cette question de la percée sur le marché américain n'en est pas moins lancinante pour certains des jeunes praticiens du genre, occasionnels ou non, qui ne manquent pas de se lamenter du déficit d'accueil et de reconnaissance dont souffrirait le cinéma « bis » en France depuis au moins les années 50, tout en concédant qu'avec leur génération et la multiplication sans précédent de films d'horreur débridés ou « décomplexés », des brèches commencent précisément à être ouvertes dans le bastion d'une industrie cinématographique censément « noyauté » par les tenants de l'intimisme et de la psychologie.

On peut, quoi qu'il en soit, comprendre que des apprentis cinéastes français, qui par naïveté, qui par cynisme, soient tentés par une carrière californienne, même si l'aventure tourne souvent court, tant sont nombreux les leurres et les chausse-trapes : le « plus si affinités » est moins affaire de sentiments que de gros sous dans la Cité des Anges... Outre les cas déjà mentionnés, pensons encore à David Moreau et Xavier Palud, dont la première incursion en contrée horrifique (*Ils*, 2006) sut attirer l'œil d'un Tom Cruise, lequel, en qualité de producteur, ne tarda pas à faire appel au duo français pour s'atteler au remake de *The Eye* (*Jian Gui*, 2002), film d'épouvante hongkongais à succès des frères

Pang. Projeté sur les écrans en 2008 sous ce même titre, avec Jessica Alba en vedette, le résultat ne répondit pas tout à fait aux espérances, de sorte que la rumeur selon laquelle une resucée américaine de *Ils* et une version réactualisée de *Last House on the Left* (1972) de Wes Craven seraient, dans la foulée, confiées à Moreau et Palud fit long feu. De fait, pour un Jean-Pierre Jeunet qui, à l'invitation des Américains qu'avait impressionnés sa *Cité des enfants perdus*, tourna le quatrième volet de la saga *Alien* (*Alien: Resurrection*, 1997) sans pour autant y perdre son âme artistique, combien de Mathieu Kassovitz qui, à la suite des *Rivières pourpres*, psycho-thriller à grand spectacle qui avait déjà les allures d'un produit dérivé, subit, lui, un échec cuisant, et sans doute rédhibitoire pour ce qui est d'un possible avenir hollywoodien, avec l'affligeant *Gothika* (2003), emmené par une Halle Berry pourtant auréolée d'un Oscar... ? À équidistance de ces deux extrêmes se situe sans doute, sorti simultanément des deux côtés de l'Atlantique, le *Silent Hill* (2006) de Christophe Gans, adaptation à l'écran du jeu vidéo éponyme (de type « survival horror ») tentant de satisfaire, avec un bonheur inégal (ne serait-ce que parce que la beauté plastique du film n'occulte que partiellement son indigence scénaristique), tant les *gamers* avertis que les cinéphiles friands du genre. Tout au moins peut-on penser que Gans a peu ou prou réalisé le film qu'il avait en tête.

À l'écart des sortilèges formatés de Hollywood et de retour sous nos climats, bien habile (ou affabulateur...) celui qui saurait dégager parmi notre corpus un développement – a fortiori un « mouvement » – cohérent et stable, même si de multiples effets de chassé-croisé suggèrent d'indéniables affinités et complicités, sur le plan tant de l'écriture que de la réalisation et de la production, au sein d'une communauté somme toute assez circonscrite. Ainsi Xavier Gens, le réalisateur de *Frontière(s)*, a-t-il été le producteur exécutif de *La Horde* et fait-il une brève apparition en tant qu'acteur dans *Lady Blood*. Ainsi Christophe Gans, co-fondateur du fanzine *Starfix* qui ne fut pas sans influence sur toute une frange de cette génération de cinéastes, a-t-il co-produit le film de Laugier (*Saint Ange*), lequel avait tourné le « making of » de celui de Gans (*Le Pacte des loups*) pour l'édition DVD. De même, si Marchand a co-signé le scénario des deux films de Moll (*Harry, un ami qui vous veut du bien*, 2000 ; *Lemming*, 2005, nouveau suspense hitchcockien qui est aussi fortement imprégné de Lynch et de Kubrick), Moll a tenu le rôle de conseiller technique sur celui de Marchand (*Qui a tué Bambi ?*) : il faut dire que les deux hommes se connaissent depuis l'IDHEC. Sans

aucunement prétendre à l'exhaustivité, ajoutons que Baxter, monteur attitré d'Aja depuis *Haute tension*, a également officié sur le *À l'intérieur* de Maury et Bustillo, et que Robin Campillo, en charge du montage de *Qui a tué Bambi ?*, est passé derrière la caméra avec *Les Revenants* (2004), reprise atypique, et à la lisière du genre, du motif des morts-vivants. Tournant le dos aux zombies de la saga romérienne pour lorgner du côté de *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960), chevauchant réel social et oppression fantomatique, ce film n'est pas sans mérite, même s'il ne convainc pas jusqu'au bout, notamment en ce qui concerne le glissement d'un plan métaphysique et implicitement psychanalytique (centré sur le travail du deuil ou, plus largement, un rapport phobique à la mort, et sous-tendu par d'envoûtants travellings qui suivent la lente progression de la foule anonyme des « revenants ») à des personnages spécifiques – des cas, si l'on veut, « de réinsertion » – qui finalement peinent à nous intéresser à leur sort. On peut néanmoins regretter que ces premiers pas en tant que réalisateur soient depuis restés sans suite.

Sur le versant de la production, outre l'indéniable constance d'un Franck Ribière qui a (co-)produit *Un Jeu d'enfants*, *Requiem*, *Bloody Mallory*, *Maléfique*, *À l'intérieur*, *Humains* et *La Meute*, on ne saurait passer sous silence le rôle controversé tenu par Luc Besson, dont on n'ignore pas qu'il est à la tête d'une industrie française spécialisée dans le film de genre (à l'exclusion, toutefois, du fantastique) – de la série des *Taxi* à *Banlieue 13*. Non content d'avoir écrit le scénario du deuxième volet de *Rivières pourpres*, il a aussi co-produit et distribué *Haute tension* avec sa société EuropaCorp. Ouvertement destiné à revitaliser le cinéma de genre en France, qu'il s'agisse de films de gangsters, de cape et d'épée, d'espionnage, ou de polars, le label en forme d'hommage « Bee Movies » (émanation de la filiale Fidélité Productions, qui a aussi produit l'essentiel des films de François Ozon, enseigne de la nouvelle Nouvelle Vague) a, pour sa part, participé à la production de plusieurs fictions à petit budget dans le registre qui nous intéresse : *Un Jeu d'enfants*, *Maléfique* et *Promenons-nous dans les bois*, notamment. Du côté techniciens, on retiendra plus particulièrement le nom de Benoît Debie⁴⁶ : avant de signer l'image du *Calvaire* de Fabrice du Welz (auquel il restera fidèle pour *Vinyan*), il avait été chef-opérateur sur les plateaux d'*Innocence* (2004) de Lucile Hadzihalilovic, opus filmique

⁴⁶ Faut-il s'étonner de ce que Dario Argento, maître incontesté de l'horreur *all'italiana*, s'assurât les services de Debie pour *Il Cartaio* (2004) ?

inclassable où l'advenue de la puberté dans un pensionnat de jeunes filles coupé du monde se trouve allégorisée par une atmosphère tout ensemble merveilleuse et oppressante de conte de fées, et d'*Irréversible* (2002) de Gaspar Noé. S'il penche plus du côté du drame que de l'horreur, ce dernier film n'en comporte pas moins des scènes gore d'une rare violence (comme lorsque l'un des protagonistes s'acharne, à coups d'extincteur, sur le visage d'un habitué d'une boîte gay sado-maso) et suit, du reste, une trajectoire inversement symétrique de celle de *Calvaire*, entre éprouvante descente aux enfers et bonheur sinon artificiel, tout au moins béat et vaguement mièvre. Pour ce qui est du travail sur le son, on se bornera au seul nom de François-Eudes Chanfrault, compositeur omniprésent sur la scène européenne du cinéma de genre qui a notamment laissé sa griffe sur *Qui a tué Bambi ?*, *Haute tension*, *À l'intérieur* et *Vinyan*, sans parler de son implication, au titre de designer son, dans le *The Hills Have Eyes* revu et corrigé par Aja.

Du côté des acteurs, enfin, on pourra noter la présence imposante et menaçante de Philippe Nahon, abonné depuis sa prestation de boucher incestueux pour Gaspar Noé (*Carne*, 1991 ; *Seul contre tous*, 1998 ; *Irréversible*, 2002) aux emplois de psychopathe sanguinaire, plus particulièrement dans *Haute tension* et *Calvaire*, tout comme celle, plus discrète, mais non moins sinistre, de Jo Prestia, successivement violeur bestial dans *Irréversible*, fermier barbare et arriéré dans *Calvaire*, et caïd gitan bientôt zombifié dans *La Horde*. Tout autant à relever sont les apparitions récurrentes de Laurent Lucas, naviguant avec aisance entre des rôles de manipulateur séduisant et machiavélique (*Qui a tué Bambi ?*), et de victime aussi incrédule qu'impuissante, comme dans *Harry, un ami qui vous veut du bien* (la figure éponyme représentant peut-être la part refoulée de son propre personnage), *Dans ma peau* (où il assiste, sans vraiment pouvoir comprendre, ni agir, à la psychose auto-destructrice de sa fiancée) et *Calvaire* où il remplit en somme, bien que de manière christiquement passive, la fonction de la *final girl*⁴⁷, ce qui ne saurait surprendre s'agissant de films, *Calvaire* plus spécialement, où la question de l'identité sexuelle et la dynamique des rapports entre les

⁴⁷ Nous reprenons ici un élément fondamental (la proie qui finit par se retourner, pour l'éliminer, contre celui qui la traque et la persécute) de la nomenclature élaborée par Carol Clover à partir des slashers américains des années 80, dans *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (London : BFI, 1992).

sexes est déterminante⁴⁸. Toutes choses égales par ailleurs, ne pourrait-on faire de ce dernier interprète, aussi talentueux que polyvalent, un lointain descendant de ces grandes figures-cultes métamorphiques que furent, en leurs temps et lieux respectifs, Lon Chaney et Barbara Steele ? Béatrice Dalle, enfin, mérite une mention spéciale pour ses « performances »⁴⁹ hallucinées, où la sauvagerie le dispute à l'humanité, la démente à la ténacité, la fureur au désespoir – que ce soit dans la peau d'une mante religieuse insatiable dans *Trouble Every Day* (bien que ce cannibalisme sexuel se révèle être en quelque sorte indépendant de sa volonté) ou sous les traits d'une déséquilibrée carnassière qui, ciseaux en main, tente d'arracher à une femme l'enfant qu'elle porte en elle dans *À l'intérieur*. Le « cas » Béatrice Dalle (qui, du reste, sera de nouveau tête d'affiche dans le prochain cauchemar en celluloid du duo Maury-Bustillo, *Livide*, actuellement en postproduction), est aussi là pour nous rappeler qu'au sein de ces productions à budget limité, le charisme et la notoriété d'une vedette peuvent s'avérer tout aussi déterminants que son talent intrinsèque. C'est ainsi que l'implication personnelle de l'actrice dans le projet d'*À l'intérieur* a eu pour conséquence directe d'infléchir radicalement le cours et la nature même du film. Ou que *Sheitan*, exercice jouissivement « trash » et grand-guignolesque, n'aurait sans doute pas vu le jour, si une star de l'envergure de Vincent Cassel n'avait pas décidé, en sus de son rôle au jeu délibérément outré, de produire ce film où l'hémoglobine coule à flots. En guise de contre-exemple, le premier rôle confié à une Emmanuelle Béart toute entière investie dans les états-limites, aussi bien physiques que psychiques, de son personnage n'empêcha pas *Vinyan* d'être un four retentissant. Sans doute parce qu'il s'agit, tout au moins dans l'esprit, d'un film expérimental, donc inclassable et aux antipodes de l'orgie de gore ou de divertissement décervelé qui souille une part trop importante des productions horribles actuelles. Dommage, car ce film valait tout de même beaucoup mieux que 15.000 entrées...

⁴⁸ Rappelons que *Haute tension* offre, sur le versant de l'homosexualité féminine, un traitement assez original de la question, bien que flétri, aux yeux de certains, par des nuances homophobes.

⁴⁹ L'anglicisme ne paraît pas ici incongru, dans la mesure où il s'agit de rôles extrêmes, mais taillés sur mesure, requérant, au-delà du simple jeu d'acteurs, une intensité particulière, sur le fil du rasoir – « une présence animale », comme se plaît à le répéter une certaine presse...

Parallèlement à ce faisceau de données « objectives », une éventuelle tentative de taxonomie thématique ne serait pas que précocement périlleuse : elle outrepasserait aussi les confins de la présente étude. Attirons tout au moins l'attention sur un groupement possible autour de la figure de l'enfant ou de la représentation d'un imaginaire de l'enfance qui se teinte, de manière tantôt implicite tantôt explicite, de l'ambiance et des motifs transmis par les contes et légendes d'antan (Perrault et Grimm en tête), ou les variations-réactualisations qui s'en sont suivies. On songera ici tout spécialement à *Promenons-nous dans les bois*, *Un jeu d'enfants*, *Qui a tué Bambi ?* (en dépit de l'absence diégétique de personnages-enfants à proprement parler), *Saint Ange* et *Innocence* (l'intrigue de ces deux derniers films se déroulant d'ailleurs dans un pensionnat). Plus récemment encore : *Vinyan* (qui retravaille, autour de l'instance fantasmatique de l'enfant cette fois-ci, les questions connexes du deuil et de la projection identitaire déjà à l'œuvre dans *Calvaire*) et *Martyrs* (où la polarisation victimes-tortionnaires et le traumatisme consécutif à une maltraitance sont à leur comble). Mais la liste pourrait également inclure, à des titres divers : *Maléfique*, qui offre plusieurs formes déviantes ou tératologiques de la régression infantile ; *Calvaire*, pour ce moment fugitif et énigmatique, car diégétiquement décontextualisé, où une bande d'enfants en anoraks rouges jouent au ballon dans la forêt ardennaise, peut-être en écho à une histoire drôle concernant des nains relaté un peu plus tôt par Bartel – le tout faisant signe vers... *Blanche-Neige ?* –, à moins qu'on ne préfère y voir un premier et lointain avatar de la peuplade d'enfants-cannibales couverts de boue au fin fond de la jungle birmane de *Vinyan* ; *Trouble*, où se déclinent tragiquement traumatisme de l'enfance, scène primitive et jumeauté ; *Ils*, tout au moins pour sa coda... Pour ne rien dire de deux films que nous avons laissés hors corpus : l'un, *Le dernier chaperon rouge* (1998) de Jan Kounen, parce qu'il s'agit d'un court métrage ; l'autre, *Cette femme-là* (2003) de Guillaume Nicloux, parce qu'il se présente prioritairement comme un polar crépusculaire et cauchemardesque qui ne s'en réapproprie pas moins un fantastique fabulaire de l'enfance, à travers des *topoi* tels que le deuil d'un enfant, la forêt labyrinthique, la Belle au bois dormant et... les Dalton.

Cela posé, on se doit de reconnaître qu'une certaine hétérogénéité l'emporte dans l'ensemble, avec parfois d'importantes lignes de fracture, même si les connaisseurs identifieront sans peine la reprise de modèles répertoriés, dont : le film de fantômes (*Saint Ange* ; *Vinyan*, de manière

moins conventionnelle) ; le thriller hitchcockien (Moll et Marchand) ; le *slasher* (Delplanque et Aja) ; le *survival* (Aja, à nouveau, Gens, et surtout Welz ; tout récemment, Gozlan, Richard, Blossier) ; le *home invasion* (notamment *Haute tension* ; *Ils* ; *À l'intérieur*) ; le *torture porn* (*Frontière(s)* ; *Martyrs* ; *Captifs* ; *La Meute*). D'un tel paysage peu ou prou balisé (dont il va de soi qu'on se gardera de faire un quelconque vice rédhibitoire) se détache, dans *Saint Ange* et *Qui a tué Bambi ?* en particulier, le parti pris d'une langueur onirique qui détonne par rapport aux thrillers endiablés ou autres *blockbusters* actuels, et n'hésite pas, en contrepoint, à user d'éclipses de la conscience et d'ellipses du sens : par fondus enchaînés, dans le premier ; par effets stroboscopiques, dans le second. Se distingue également cet enlèvement pro-/régressif et surréel au cœur des ténèbres dans *Vinyan*, lequel nous fait *in fine* basculer dans l'espace mental d'une mère « monstrueuse » qui n'est pas sans rappeler, dans un registre certes différent, le dénouement de *Saint Ange*. Il n'est pas interdit de penser que c'est dans ces alentours que pourraient résider une définition et une incarnation plus spécifiquement françaises du fantastique.

On relèvera, enfin et surtout, l'éclosion d'objets largement insolites qui induisent des effets de contraste encore plus tranchés. Outre le cas déjà mentionné de *Maléfique* de Valette, il convient en ce sens de porter attention à l'auteurisme dérangent, voire « abject », qui réunit deux cinéastes-femmes, Claire Denis et Marina de Van. Réalisatrice confirmée et aucunement associée au genre, la première a scandalisé et s'est aliénée, avec les scènes de dévoration coïtale explicites, mais non moins ritualisées de *Trouble Every Day*, la plupart de ses admirateurs, incapables de percevoir l'absence de solution de continuité entre cet opus, d'une profonde cohérence et d'une exemplaire exigence, sachant à la fois jouer de l'intertextualité et rejeter les codes pour mieux subvertir le genre, et le restant d'une œuvre dont on sait pourtant qu'elle s'attache, comme nulle autre, aux arabesques du corps et au grain de la peau, aux rites et aux errances de la sexualité. Fréquente collaboratrice, en tant que scénariste ou actrice, de François Ozon (enfant terrible du cinéma d'auteur français travaillant lui-même volontiers à la limite des genres, dont le fantastique), Marina de Van livre, quant à elle, avec *Dans ma peau*, un cas d'auto-érotisme par mutilation fétichiste d'autant plus déroutant qu'il se distingue par une logique jusqu'au-boutiste, au sens louable de ce terme, dans l'absence de toute psychologisation comme de

toute rationalisation⁵⁰. Ce qui ne signifie pas, loin s'en faut, que l'on soit plongé dans l'arbitraire, le gratuit ou le non-sens. Les troubles visiblement schizophrènes afférents à la pathologie de l'héroïne sont, par exemple, habilement préfigurés par le *split screen* du générique, dans lequel on pourra tout aussi bien lire les premiers ferments d'une critique sociale (morcellement aliénant du monde des affaires, diktat de la rentabilité, pression du carriérisme, etc.) qui innerve intelligemment le reste du film sans jamais le grever. De même, les phases hallucinatoires se nourrissent subtilement de tout un intertexte qu'on ne saurait commodément reverser sur le compte d'un strict hommage citationnel, même si d'aucuns songeront de place en place à *Eraserhead* (1977) de David Lynch ou, davantage encore, à *Repulsion* (1965) de Roman Polanski, comme lors de cette séquence où Esther, en plein dîner d'affaires, rattache à son poignet sa main gauche qui semblait s'être « autonomisée », avant de l'entailler, discrètement, mais non moins frénétiquement, à l'aide de son couteau de table, puis d'enfoncer sa fourchette dans les plaies encore vives.

Faisant se côtoyer épanchement sanguinolent et réflexion distanciée (cette dernière ayant pour insigne vertu de se tenir à l'écart de toute démonstration didactique ou même de s'interdire de verser dans un simple processus de sublimation ou d'allégorisation), semblables tentatives portent ainsi un regard aigu et sans fard sur l'épiderme comme voie d'accès à un impensé sociétal et philosophique du rapport au corps – individuel et collectif, humain et politique. On perçoit d'ores et déjà l'abîme qui peut les séparer de métrages « de pur divertissement » (selon l'euphémisme de rigueur) qui, sous couvert de vague contextualisation sociologique, véhiculent une idéologie pour le moins suspecte ou irresponsable. Parmi cette dernière catégorie, on rangera sans remords – et quels que puissent être par ailleurs leurs éventuels mérites – des films tels que *Frontière(s)*, *La Horde* ou, dans une moindre mesure, *À l'intérieur*. Tous trois ont pour curieux point commun de s'ouvrir sur un arrière-plan contemporain de crise des banlieues : de manière très frontale pour les deux premiers (affrontements entre CRS et

⁵⁰ Autre exemple d'auteur ne dédaignant pas, à l'occasion, chasser sur les terres d'une horreur glacée ou faussement anesthésiée (où s'immisce notamment le « torture porn » à portée d'un clic de souris) à l'ère de la mondialisation et de la cyberculture : Olivier Assayas et son *Demonlover* (2002), aux résonances micronenbergiennes mi-lynchiennes.

casseurs ; descente de flics venus « faire un carnage » dans une cité pour venger l'assassinat de l'un des leurs), plus diffuse pour le dernier (les troubles sont succinctement évoqués à travers le dialogue et les informations télévisées). La question « éthique » de la procréation dans un monde de violence est en outre inscrite d'emblée dans *Frontière(s)* et *À l'intérieur*. Ici, en toute incohérence puisqu'il ne s'agit que d'une mention ponctuelle et fugace, en voix off et en pré-générique⁵¹, sur des images d'échographie fœtale, et que le reste du film se complaît à accumuler, selon un avertissement fièrement arboré sur son affiche, « des scènes de boucherie particulièrement réalistes et éprouvantes » (mais non moins dépourvues de tout ancrage vraisemblabilisant ». Là, afin, semble-t-il, de mettre en rapport – mais s'agit-il d'un rapprochement (au sein d'une même marginalité ou anormalité) ? d'une opposition (en termes de motivation et de justification) ? – insurrection collective (dans les cités incendiées) et effraction individuelle (dans une paisible banlieue pavillonnaire), et le déchaînement de la brutalité qui préside à l'une et à l'autre. Quant à *Frontière(s)* et *La Horde*, ils partagent un même principe narratif que l'on pourrait schématiser par « tomber de Charybde en Scylla » : plus précisément, échapper à une horreur sociale (les banlieues défavorisées livrées au chaos, et la montée du Front National) pour basculer dans une horreur fantasmatique (bourreaux néo/ex-nazis ou zombies voraces), la seconde permettant aux personnages, et aux spectateurs par procuration, d'évacuer la première à bon compte dans le cadre de ce qu'il ne serait pas abusif d'appeler des « films défouloirs » où ne règne bientôt qu'une débauche de violence viscérale et aveugle.

Les relents les plus nauséabonds, idéologiquement parlant, émanent sans doute de *La Horde* qui joue systématiquement d'une coupable confusion des genres. Le commando de policiers est ainsi présenté caricaturalement, dès le prologue, comme un ramassis de racistes assoiffés de sang, tout droit sortis de nos bonnes vieilles guerres coloniales : « on les enfume et on dégomme tout ce qui bouge » ; « on va leur apprendre la Marseillaise ». Ce n'est dès lors pas une coïncidence si, dans cette jungle urbaine, l'un des résistants de l'intérieur, si l'on ose

⁵¹ « Je m'appelle Yasmine. Je suis enceinte depuis trois mois. Un jour quelqu'un a dit que tous les hommes naissaient libres et égaux en droit. Le monde dans lequel je vis est tout le contraire. Qui voudrait naître pour grandir dans le chaos et la haine ? J'avais décidé de lui éviter le pire. ». À chacun de juger de la finesse et de la profondeur d'une telle « philosophie »...

dire, est un ancien de l'Indo, René, qui n'attendait que le déferlement des zombies pour « se croi[re] revenu à Diên Biên Phu ». Or, toute l'ambiguïté du personnage (porté par le jeu visiblement jubilatoire de Yves Pignot, habitué à des rôles plus classiques à la Comédie-Française...) est de se démarquer des autres par une truculence qui le rend inévitablement sympathique tout en allant de pair avec une jouissance (là encore, perversément contagieuse) dans le maniement tous azimuts des armes à feu. Résumons d'un trait : à figure haute en couleur, verbe haut et coloré, certes, mais l'ensemble se fait surtout le vecteur d'une xénophobie implicitement « bon enfant » dans l'outrance et prélude à un sauvage exutoire pulsionnel. En ce sens, il est tentant (même si toute intentionnalité ironique est en l'occurrence assez improbable) de comprendre comme une adresse plus ou moins détournée au spectateur, ce que René dit à l'un des flics : « Si tu es venu ici, c'est que tu es comme nous... Ça t'excite d'être en première ligne ! ». Et, de fait, la banlieue est hyperboliquement réaffirmée comme une zone de non-droit, comme un vaste terrain de jeu où le vigilantisme le plus débridé peut s'exprimer en toute impunité, où le jeu de massacre des zombies proliférants peut s'assimiler à un impossible « nettoyage au Kärcher »... Pour faire bonne mesure, il n'est que d'ajouter une pincée de Guantánamo (torture et humiliation d'une femme-zombie), une « cohabitation » périlleuse entre ennemis de naguère contraints de faire cause commune face à une menace beaucoup plus redoutable (des dissensions se feront symétriquement jour au sein de chaque camp, comme pour parer à d'éventuels reproches de manichéisme...), un *melting pot* racial (les frères nigériens, le gitan), et du rap ghetto en générique de fin. Autant dire que, malgré ce plan où les héros réfugiés sur le toit contemplant l'embrasement de la capitale à l'horizon et les légions de zombies massées au pied de la tour d'immeuble, n'est pas Romero qui veut, surtout pas celui de *Land of the Dead*, réquisitoire du bushisme neo-con. Que les morts-vivants de Dahan et Rocher soient d'une vivacité proprement accélérée, plutôt que patauds et comme au ralenti, est assurément un signe : la réflexion et la subversion se sont dissoutes dans l'action et la précipitation.

Chez Gens, c'est par le biais d'une série de glissements que l'équivoque s'installe. Plus ou moins inspiré de celui de *La Haine*

(1995)⁵², le générique de *Frontière(s)* est composé d'images d'archives issues de la couverture médiatique d'émeutes en banlieue. Elles sont accompagnées d'un semblant de commentaire journalistique d'où ne surnagent, de manière symptomatique, que des bribes partiellement parasitées, suggérant une première esquisse de fictionnalisation (à partir d'une prémisse tacite du type « et si Jean-Marie Le Pen avait finalement remporté les suffrages en 2002... ? ») : « deuxième tour des élections présidentielles », « gouvernement d'extrême droite », « la France est sous le choc ». Sitôt après, des images de fiction, cette fois-ci, réinscrivent sommairement les mêmes troubles en toile de fond d'une poursuite, suivie d'une fusillade, entre les forces de police et une bande de jeunes braqueurs. Ces derniers réussissent à prendre la fuite vers la frontière luxembourgeoise où les attend, dans une auberge isolée, une famille de tortionnaires sadiques et cannibales sous la férule d'un *pater familias* nazi (dont on appréciera diversement qu'il traduise lui-même, dans la foulée, les propos qu'il vient de tenir dans sa langue natale...). Un jeu d'acteurs médiocre, une mise en contexte grotesque et des dialogues affligeants y attendent aussi le spectateur, hélas. À peine ébauchée, la charge socio-politique est passée à la trappe, sous des tombereaux de tripaille. Pour un *Massacre à la tronçonneuse* mis au goût du jour et à la française, il faudra encore patienter...

Les films de Gens et de Dahan/Rocher, ainsi que de nombreux autres précédemment croisés, tendraient à accréditer l'hypothèse selon laquelle les cinéastes-cultes nord-américains révélés au cours des *seventies* et au tournant des années 80 (Hooper, Craven, Carpenter, Cronenberg, Raimi, Lustig, *et al.*) aurait exercé l'influence la plus déterminante sur les *Frenchie*s se lançant aujourd'hui dans le genre. Ce serait faire bon marché, toutefois, d'un autre type emprunt esthétique, très fréquent lui aussi, mais tourné vers les maîtres italiens du gothique et du *giallo* des années 60-70, tantôt par une touche stylistique insistante, tantôt par l'usage modéré de citations iconiques. Nous avons déjà eu l'occasion de noter l'exercice de style particulièrement léché, bien que péchant ici et là par un tape-à-l'œil de mauvais aloi, que constitue le *Promenons-nous dans les bois* de L. Delplanque. Or, tout récemment, semble s'être créé autour du *giallo* un mini-phénomène digne d'attention, mais que l'on se gardera pour l'heure d'analyser et de

⁵² Symétriquement, l'épilogue de *La Horde* peut faire songer au finale du film de Mathieu Kassovitz.

juger en détail tant il reste à suivre et à confirmer, avec coup sur coup trois productions françaises : *Amer* de Hélène Cattet et Bruno Forzani ; *Il gatto dal viso d'uomo* de Marc Dray ; *Blackaria* de François Gaillard et Christophe Robin⁵³. Appelons-les des *néo-gialli*, car ces œuvres s'affichent moins comme des parodies irrévérencieuses ou des hommages béats que comme des tentatives de régénérer un genre, dont la trajectoire personnelle de son plus éminent représentant, Dario Argento, paraît pourtant ressasser le chant du cygne (le titre de son dernier opus est, à cet égard, tout un symbole : *Giallo*, 2009...). Ce trio filmique a pour marque distinctive de proposer une esthétisation poussée des tropes et des archétypes du *filone* en atténuant toute linéarité ou lisibilité narrative – à la limite de l'expérimental (on pense parfois à du Grandrieux giallo-isé...) dans *Amer*, opus le plus novateur et le plus convaincant des trois ; au risque de l'essoufflement dans *Blackaria*, dont on ne s'étonnera pas que le film ait été « gonflé » en long métrage par addition de scènes de meurtre et fétichisation prolongée de certaines images abusant d'un érotisme suranné à la David Hamilton (là où *Il gatto dal viso d'uomo* joue plus intelligemment de la retenue).

Légèrement en amont dans le temps, la distribution ou l'équipe technique venaient plus volontiers se charger de l'estampille « gialloesque ». Recherchant des effets spéciaux « à l'ancienne » plutôt que la facilité des images numériques, Aja fit par exemple appel, pour l'intensité organique et viscérale de son *Haute tension*, au maquilleur Giannetto de Rossi qui connut son heure de gloire sur les films de zombies de Lucio Fulci. Dans *Les Morsures de l'aube*, comédie goth qui, par ailleurs, s'intéresse plus aux paillettes des nuits parisiennes qu'aux paradigmes du genre fantastique, c'est à Asia Argento, fille de Dario, qu'est confié le « caméo » de femme fatale pseudo-vampirique. Ancienne égérie de Fulci au début des années 80, Catriona MacColl incarne, elle, pour Pascal Laugier, la directrice du pensionnat de *Saint Ange*, ou... son propre rôle dans « La Villa du crépuscule », second épisode de la série *Sable noir*, réalisé par Doug Headline en forme d'hommage au maestro et à sa *scream queen*⁵⁴. Saluons, en passant, cette

⁵³ De l'autre côté des Pyrénées, on citera *Les Yeux de Julia* (*Los ojos de Julia*, 2010), second long-métrage de Guillem Morales qui s'était déjà fait remarquer en 2004 avec *El habitante incierto*.

⁵⁴ Les interprètes françaises ne sont pas forcément en reste. Brigitte Lahaie qui, outre ses exploits dans de nombreux classiques du cinéma X des années 70, s'illustra dans des films érotico-horifiques de Jess Franco et surtout de Jean Rol-

entreprise intéressante, bien que de qualité inégale (ce qui est pour partie imputable à la formule à sketches), diffusée en mars 2006 sur « Ciné Cinéma Frisson » plusieurs soirées thématiques durant, avant de passer directement en DVD. Composée de six segments de vingt minutes chacun, confiés à six réalisateurs différents⁵⁵ assistés d'autant de scénaristes issus de la littérature policière, elle adopte pour fil rouge la malédiction qui s'abat chaque année, à la date fatidique du 3 novembre, sur une petite ville de province d'ordinaire des plus paisibles. Oscillant entre thriller, comédie noire et onirisme, l'ensemble s'insère à la fois dans la veine de *La quatrième dimension* ou des *Contes de la crypte* (*Tales from the Crypt*, 1989) et dans le sillage, nécessairement plus modeste, de la première saison (2005-2006) des *Masters of Horror* sur la chaîne câblée américaine, « Showtime »⁵⁶.

Parvenu au terme de ce survol hâtif, que faut-il retenir de cette nébuleuse de films qui, faute d'avoir encore acquis ses lettres de noblesse, laisserait pour un peu à penser que le fantastique et l'horreur sont en passe de détrôner le polar comme genre de prédilection pour un premier long métrage, même s'il s'avère que certains des réalisateurs débutants concernés (Delplanque, Marchand, Valette, etc.) ne tardent pas, pour des raisons qui leur appartiennent et sont assurément diverses, à quitter le navire, là où d'autres (Welz en tête) conservent, contre vents et marées, une indéfectible fidélité à la modalité fantastico-horifique ? Une ligne de partage plus globale pourrait certes être tracée entre les « véritables amoureux » du genre qui le respectent et l'embrassent sans complexes (mais, le plus souvent, sans allégeance compassée non plus)

lin (y compris dans ses deux plus récentes réalisations), nous gratifie d'une apparition fugitive, à la limite de la *private joke*, dans les premières bobines de *Calvaire*. Actrice fétiche de Franju devenue rare sur les écrans, Edith Scob refait, quant à elle, notamment surface dans un rôle secondaire mais insidieusement angoissant pour *Comédie de l'innocence* (2000) de Raoul Ruiz, dont le climat insolite touche par endroits au fantastique, avant d'incarner Geneviève de Moran-gias, dans *Le Pacte des loups*, l'année suivante.

⁵⁵ Outre Doug Headline déjà mentionné, il s'agit d'Eric Valette (« Corps étranger »), de Xavier Gens (« Fotografik ») (en remplacement de Fabrice du Welz, d'abord pressenti), d'Olivier Mégaton (« La Maison de ses rêves »), de Samuel Le Bihan (« Alphonse Funèbre »), et de Harry Cleven (« En attendant le bonheur »).

⁵⁶ À noter que la contribution de D. Headline à *Sable noir* tourne, tout comme celle de J. Carpenter (« Cigarette Burns ») pour *Masters of Horror*, autour du *topos* d'un film mythique perdu...

et... les autres qui, soit font preuve d'un opportunisme et d'un mimétisme fort peu recommandables, soit transgressent la grammaire et les conventions rhétoriques pour les plier, avec une certaine audace et plus ou moins de réussite selon les cas, à leurs propres visions. Il faut, cependant, y insister : les configurations dichotomiques par lesquelles nous avons été amenés à passer à de multiples reprises, et qu'il serait loisible de prolonger *ad nauseam* (productions confortables contre budgets minimales ; esthétique du non-dit et sidération fantasmagorique contre artillerie lourde et montage hystérique des films d'action ; etc.), n'avaient pas pour dessein d'opposer mécaniquement des films ou des approches terme à terme. Au-delà, une question en forme de doute lancinant demeure : a-t-on affaire à un simple feu de paille qui ne saurait durer, passé le regain de popularité dont a pu bénéficier – de par le monde, mais pour combien de temps encore ? – une veine que le cinéma hexagonal, prenant le train en marche, ne ferait, en définitive, qu'exploiter pour des raisons essentiellement mercantiles et en usant de formules plus ou moins génériques, sinon universelles (cependant qu'Hollywood continue de creuser le lucratif sillon des remakes de triomphes asiatiques) ? S'agirait-il au contraire d'un renouvellement potentiel et profond des formes, qui, à défaut de pouvoir s'appuyer, comme dans le cas de la fiction policière, sur une tradition littéraire féconde et soutenue – à défaut même, peut-être, d'être tendu vers la constitution d'un patrimoine national spécifique – ne s'enrichit pas moins des obsessions singulières d'auteurs à part entière dont ce sera peut-être la seule incursion dans le genre, ou de la passion érudite d'aficionados de longue date qui finissent, en quelque sorte, par passer à l'acte ? Gardons-nous, après tout, s'agissant pour la plupart de jeunes cinéastes, de jouer aux hérauts comme aux oiseaux de mauvais augure. L'avenir nous dira s'il s'agit d'un simple effet de mode, par définition passager et opportuniste, ou d'un phénomène de longue durée destiné à faire plus ou moins école ; d'un possible regain de vigueur du genre au pays de Descartes ou de son authentique acte de naissance...

Chapitre 2

Cinéma fantastique : échanges critiques France / États-Unis

Gilles Menegaldo
Université de Poitiers

Le cinéma fantastique est confronté au problème de la représentation de l'irréel : donner corps et substance à ce qui ne correspond à aucun référent, rendre tangible l'intangible. Le fantastique est un concept qui, à l'instar de la « réalité » qu'il décrit, échappe, résiste à la définition et même à la description, comme en témoigne la masse considérable d'ouvrages et d'articles critiques consacrés à ce sujet en France et aux États-Unis depuis quelques décennies. La notion ne se laisse pas facilement étiqueter, identifier à un genre, à un mode précis. On a souvent recours, quand on l'emploie, à une mise entre guillemets, ce qui suggère une certaine réticence, voire un embarras, en raison de sa polysémie ou de son flou sémantique.

Le fantastique concerne la représentation d'un irreprésentable dans un contexte aussi vraisemblable que possible. Il constitue le paradoxe d'un irréel, d'un inexistant, qui pourtant nous affecte, nous fascine et nous terrifie, car il touche à la part d'altérité, d'inexplicable dans le tissu même du réel, dans la nature de l'objet le plus ordinaire, au cœur de l'identité humaine. Du fait de son rapport privilégié à la visualité, dans la présence affichée ou dans les marges du cadre, à la lisière du visible et de l'invisible, le fantastique permet de penser avec une lisibilité accrue les limites du figurable.

Ce chapitre se propose d'examiner l'état des échanges critiques entre la France et les États-Unis en ce qui concerne le cinéma fantastique. Une première difficulté liée à ce concept est illustrée par les divergences

terminologiques. Les Anglo-saxons ont tendance à utiliser surtout le terme « horror film », parfois agrémenté du vocable « supernatural ». Ce choix lexical traduit une différence de perception : il néglige des distinctions terminologiques plus fines, mais a le mérite de pointer ce qui réunit souvent ces œuvres, la volonté explicite de provoquer, par des effets de mise en scène, des émotions intenses chez le spectateur.

Le cinéma fantastique est intimement lié à l'histoire du cinéma hollywoodien, et ce, bien avant que ce type de production ne soit codifié en termes génériques. En effet, Hollywood s'est vite intéressé à quelques grandes figures du fantastique littéraire comme la créature de Frankenstein (dès 1910) ou Jekyll et Hyde (dès 1908). Le fantastique a connu différentes périodes fastes, en particulier dans les années trente avec les productions des studios Universal (centrés sur l'exploitation des « monstres » comme Dracula, la créature de Frankenstein, le zombie, l'homme invisible, la momie) puis dans les années quarante avec la RKO et le producteur Val Lewton. Un certain nombre de réalisateurs se sont, en outre, révélés dans les dernières décennies, parmi lesquels John Carpenter, Wes Craven, Sam Raimi, Joe Dante, Brian de Palma, David Cronenberg, etc. L'histoire récente du cinéma américain est jalonnée de films marquants comme *Night of the Living Dead* (1968) de Romero et *The Texas Chainsaw Massacre* (1973) de Tobe Hooper, *Halloween* (1978) de John Carpenter. Une bonne partie des travaux critiques concerne donc le cinéma américain. Les chercheurs travaillent souvent sur les mêmes films, ce qui constitue une première forme de déséquilibre. En effet, très peu d'études sont consacrées au cinéma fantastique français. Les références les plus habituelles dans le domaine européen concernent le cinéma expressionniste allemand des années vingt, notamment certaines œuvres emblématiques comme *Nosferatu*, *Le Cabinet du Dr Caligari*, *Le Golem*, etc. Le cinéma français est rarement évoqué dans les ouvrages américains. Les notations les plus fréquentes concernent le film d'Epstein, *La Chute de la maison Usher*, celui de Georges Franju, *Les Yeux sans visage* ou *La Main du diable* de Maurice Tourneur, ou les films oniriques de Marcel L'Herbier et de René Clair.

On peut d'abord explorer l'évolution de la réception du cinéma fantastique américain en France depuis les années soixante, époque où apparaissent les premiers ouvrages et les premières revues spécialisées. On examinera ensuite la question des échanges théoriques et des divergences d'orientation entre la critique française et la critique américaine à un moment où les études sur le genre se multiplient,

surtout outre-Atlantique, grâce au développement de nouvelles approches théoriques, signe d'un regain d'intérêt pour un genre particulièrement dynamique en termes de production à l'aube du xxi^e siècle.

Reconnaissance du genre fantastique : ouvrages pionniers et revues spécialisées

À la fin des années cinquante sont publiés en France quelques ouvrages qui font une large place au cinéma hollywoodien. Outre l'ouvrage de Charles Pornon *Le fantastique dans le cinéma français*, Michel Laelos publie en 1958 *Le Cinéma fantastique*, ouvrage essentiellement composé de photographies de films, mais comportant également un texte de présentation qui propose un rapide survol historique et s'efforce de poser la question théorique de la définition du fantastique au cinéma et de l'épineuse distinction avec la science-fiction. À la même période, Ado Kyrou publie *Amour et érotisme au cinéma*. L'auteur consacre de nombreuses pages au cinéma fantastique hollywoodien des années trente, célébrant en particulier les figures de Bela Lugosi et de Boris Karloff. On peut également citer l'ouvrage de Tony Faivre, *Les Vampires* qui comporte un chapitre sur le cinéma ou celui de J. P. Bouyxou (1969) consacré au mythe de Frankenstein. Un numéro spécial de la revue *7^e Art*, intitulé « Images de la SF » comporte un chapitre consacré au « fantastique scientifique » des films américains et inclut une des premières études sur les films de James Whale.

Une autre revue marquante de l'époque, *Bizarre*, consacre en 1962 un épais dossier au cinéma fantastique hollywoodien intitulé « L'épouvante » et affiche en couverture le masque de Karloff, monstre emblématique immortalisé par le maquillage de Jack Pierce. Ce numéro met en exergue quatre grandes figures du cinéma fantastique, deux réalisateurs, James Whale et Tod Browning, et deux acteurs, Karloff et Lugosi. Très bien documenté (pour l'époque) et remarquablement illustré, il annonce la naissance d'une nouvelle revue entièrement consacrée au genre⁵⁷.

⁵⁷ Non sans critiquer les choix éditoriaux, Michel Laelos reproche aux rédacteurs le choix d'un hommage à Terence Fisher, « copieur servile » et peu inspiré, selon lui, des cinéastes hollywoodiens.

Cette revue, *Midi-Minuit fantastique*, fondée par quelques critiques cinéphiles éclairés (Jean-Claude Romer, Michel Caen, Jean Boulet, Francis Lacassin, Alain Le Bris) va apporter une contribution essentielle à la connaissance du fantastique hollywoodien, par le truchement d'une réévaluation des films de la firme Hammer qui revisite à partir de 1957 tous les grands mythes fantastiques. La revue consacre son premier numéro à Terence Fisher, réalisateur vedette de la Hammer, mais elle propose ensuite de nombreux dossiers sur différents aspects du cinéma fantastique et d'épouvante comme en témoignent les titres des livraisons successives : *Les vamps du cinéma fantastique*, *Dracula*, *King Kong*, *Les chasses du comte Zaroff*, etc. La carrière de réalisateurs comme Tod Browning, James Whale, Edgar Ulmer et de stars emblématiques du genre (Karloff, Lugosi, Lon Chaney, Lionel Atwill, Vincent Price) est largement évoquée. Le propos n'est pas de théoriser le fantastique, mais d'apporter des éclairages historiques et thématiques et surtout de fournir des informations concrètes et des illustrations. Grâce aux collectionneurs privés, la revue bénéficie d'une riche iconographie et met à la disposition du lecteur des documents rares. Des entretiens avec les réalisateurs, les comédiens, les scénaristes, les chefs opérateurs, les responsables d'effets spéciaux, complètent un ensemble très séduisant. Le succès de cette revue vient aussi d'un engouement du public pour le cinéma fantastique. Des salles spécialisées s'ouvrent à Paris (le Styx, le Brady, le Grand Rex), les festivals se multiplient en France et en Europe, trouvant un écho dans les comptes rendus de revues généralistes. Il n'est pas étonnant de voir au même moment la publication des premiers ouvrages de synthèse sur un genre essentiellement mis en place et codifié par les studios hollywoodiens.

Ainsi l'année 1970 voit paraître deux ouvrages importants. Le premier, *Le Cinéma fantastique* de René Prédal, constitue une des premières sommes historiques et une bonne synthèse des différents aspects de la production fantastique. Le second, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies* de Gérard Lenne, spécialiste reconnu du genre, affiche plus d'ambition et se nourrit de l'analyse structurale et de la psychanalyse. Il continue d'être régulièrement cité dans les ouvrages actuels, en France comme aux États-Unis. L'auteur utilise déjà des guillemets pour le terme « fantastique », distinguant implicitement le fantastique en tant que genre d'un fantastique du cinéma. Par ailleurs, il reprend à son compte les acquis de la théorie littéraire pour définir un type de films où s'opère la jonction du réel et de l'irréel en vue de

provoquer chez le spectateur un sentiment de peur, de terreur ou d'épouvante. Cet ouvrage demeure incontournable dans la mesure où il met en évidence les éléments constitutifs d'un genre qu'il inscrit dans une perspective diachronique, et en analyse aussi les principales figures mythiques et leur impact émotionnel, mais aussi leur potentiel de symbolisation.

À la suite de *Midi-Minuit fantastique*, revue pionnière devenue « culte », les publications spécialisées vont se multiplier : *Horizons du fantastique* lancé en juin 1967 est axé sur le fantastique littéraire, mais consacre des rubriques régulières au cinéma d'épouvante. De futurs universitaires, comme Michel Marie et Max Duperray y font leurs premières armes. Peu après, *L'Écran fantastique* est fondé par Alain Schlockoff, grand amateur du genre et organisateur de festivals. Cette revue, qui connaît de nombreuses mutations dans la forme et le contenu, est toujours vivante et demeure l'une des plus vendues. En raison du développement considérable du cinéma fantastique, d'horreur et d'épouvante depuis les années quatre-vingt (en liaison en particulier avec le développement d'effets spéciaux sophistiqués permettant ce que Charles Tesson appelle « la transformation à vue »), bien d'autres revues voient le jour parmi lesquelles on peut citer *Starfix*, *Mad Movies*, *SFX*, et, plus récemment, *Nagual* (1996-2000), *Hysterical* (depuis 2005), *Maniacs* (depuis 2004), *Metaluna* (depuis 2007), *Manivelle* (depuis 2010), *Miroir Noir* (depuis 2010), *Bloody Kiss* (depuis 2010) ou *Horizons fantastiques* (depuis 2011). Toutes ces revues et fanzines, parfois imités de magazines américains, célèbrent le cinéma fantastique hollywoodien passé et présent, et, en dépit de la qualité inégale de leur contenu rédactionnel, constituent une source précieuse d'informations pour les amateurs et aussi pour les chercheurs. Un phénomène comparable se produit aux États-Unis où le genre bénéficie depuis quelques décennies d'un engouement sans précédent. Aux revues pionnières telles *Castle of Frankenstein*, *Cinefantastique*, *Filmfax*, animées par des amateurs éclairés comme Forrest J. Ackermann, fondateur du mythique *Famous Monsters in Filmland*, ont succédé de multiples publications spécialisées dont la plus notable est *Midnight Marquee* (fondée en 1963) qui se concentre pour l'essentiel sur le cinéma classique hollywoodien et produit des dossiers très documentés, contribuant aussi à la redécouverte

de nombreux films oubliés car devenus inaccessibles⁵⁸. Cette revue a d'ailleurs créé une maison d'édition qui a publié en quelques années de nombreux essais sur le fantastique : travaux critiques, monographies, biographies (Bela Lugosi, Colin Clive, Lionel Atwill), etc. Il convient donc de ne pas minimiser l'apport des revues spécialisées – y compris des fanzines – qui ont permis une bien meilleure connaissance du genre, et ont contribué à sa diffusion dans le grand public ou auprès des cercles plus spécialisés, favorisant ainsi les échanges entre lecteurs et critiques.

Le cinéma fantastique dans les revues généralistes

En dehors de quelques films phares toujours cités (*Frankenstein*, *Dracula*, *King Kong*) le cinéma fantastique américain ne semble guère intéresser la critique jusque vers la fin des années cinquante. Si l'on consulte l'index de *La Revue du cinéma* de 1928 à 1949, on note une quasi totale absence de références au fantastique. Il en est de même pour les *Cahiers du cinéma*. Pendant la période des « Cahiers jaunes » (de 1951 à 1964), le fantastique est très largement ignoré. Quelques articles sont consacrés à *Vampyr* de Dreyer ou encore au *Nosferatu* de Murnau. Rien ou presque ne concerne le cinéma hollywoodien en dehors des films de Hitchcock qui bénéficient d'un traitement privilégié comme ceux de Polanski. Dans le numéro spécial intitulé *Situation du cinéma américain* (n° 54, décembre 1955), aucune mention n'est faite du cinéma fantastique alors que des articles sont consacrés à l'évolution du western, du film policier et du film musical. Dans le dictionnaire des cinéastes ne figurent ni Tod Browning, ni James Whale. Tourneur est expédié en quelques lignes ainsi qu'Edgar Ulmer et Robert Wise. Les films fantastiques de Mark Robson ne sont même pas cités. La même indifférence domine dans la revue *Positif* où l'on trouve cependant nettement plus de références. D'autres revues généralistes manifestent plus d'intérêt. Ainsi, *Cinéma 57* consacre un numéro spécial au genre avec, en couverture, le masque de Lon Chaney junior en loup-garou. Au sommaire, on relève un article visant à définir le genre et à le différencier des genres voisins, des études consacrées à différentes

⁵⁸ Le développement du marché vidéo, du satellite et des chaînes câblées a considérablement amélioré la situation en ce qui concerne notamment le cinéma des années trente. La plupart des classiques sont maintenant disponibles.

figures emblématiques (Dracula, la créature de Frankenstein, le loup-garou), une « galerie des monstres » et des comptes rendus de festivals. L'approche reste globalement thématique, mais a le mérite d'opérer une première synthèse sur l'impact de ce type de cinéma sur le public cinéophile.

En 1966, *Image et son* consacre un important dossier au cinéma fantastique et de science-fiction sans toujours différencier clairement les deux genres. Un court article met en évidence ce dont « souffre le fantastique ». L'auteur oppose au « bric-à-brac » du cinéma d'horreur, un fantastique plus inventif illustré par des cinéastes non hollywoodiens comme le polonais Wojciech Has ou encore Masaki Kobayashi. Une part essentielle du volume est occupée par Jean-Claude Romer qui distingue dans l'histoire du genre plusieurs grandes thématiques : avènement des grands mythes, films de terreur, films de monstres humains, fantastique biblique, parodies et burlesque, onirisme et péplum ! On voit que ces catégorisations sont particulièrement lâches, mais l'inventaire montre au moins qu'il est difficile de circonscrire le genre. Un seul film de Jacques Tourneur est cité, *La Féline* (1942), sans qu'aucune référence ne soit faite au travail considérable du producteur de la RKO, Val Lewton qui a beaucoup contribué au renouveau thématique et esthétique du cinéma fantastique au début des années quarante. Cette lacune sera comblée en 1975 dans une étude d'Evelyn Lowins publiée dans *Cinéma d'aujourd'hui* (n° 8/9 de *L'Écran fantastique*). Cet article met déjà en évidence, bien avant le numéro de *Caméra stylo* consacré à Tourneur en 1986, les principaux aspects de l'esthétique du réalisateur de *Vaudou* et des partis pris formels des films produits par Lewton : art de la suggestion, sens du hors champ, travail expressionniste sur la lumière et les ombres portées, effets sonores (le fameux « effet bus⁵⁹»), etc.

Les Cahiers du cinéma vont rester longtemps réfractaires au cinéma fantastique, ne publiant que des notules dédaigneuses, voire franchement méprisantes⁶⁰. Un des rares articles substantiels, celui de Michel Mardore dans le numéro 155 publié en mai 1964, éreinte consciencieusement *The Haunting* de Robert Wise, maintenant considéré comme un classique du genre. L'attitude des *Cahiers* évolue

⁵⁹ Travail de modulation du son, jouant sur le contraste entre silence et intensité sonore et visant à provoquer un choc émotionnel chez le spectateur.

⁶⁰ À l'exception de celles rédigées par Fereydoun Hoveyda qui tient par ailleurs une chronique sur le cinéma fantastique et de science fiction dans la revue *Fiction*.

en raison de l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes. L'un des films phares est *Night of the Living Dead* réalisé en 1968 par George Romero. Ce film à très petit budget passe quasiment inaperçu de la critique, mais Serge Daney lui consacre dans le numéro 219 (avril 1970) une longue notule qui souligne l'originalité de l'entreprise et son efficacité, tout en déplorant « l'indigence et la maladresse » de la mise en scène. Le film, tourné en caméra à l'épaule, avec des images tremblées et instables, affiche un réalisme documentaire encore accentué par l'insertion de fausses émissions de radio et de télévision consacrées au phénomène. Le film est aussi célébré pour son exhibition sans concession de la violence. Les nombreuses images de zombies, filmés en plan rapproché et gros plan, dans des cadrages souvent obliques, imposent un climat cauchemardesque. Ces zombies, encore porteurs sur leur visage et leur corps des signes de la décomposition, animés d'une démarche ralentie, chancelante et mécanique, sont l'incarnation inoubliable d'une subversion des normes. Le film, produit en pleine guerre du Viêt Nam, véhicule un autre discours, sous forme de métaphore. Les zombies pourraient représenter le processus d'uniformisation et de déshumanisation lié à la guerre. Tous ces aspects font que le film de Romero est l'un des plus souvent étudiés dans la critique américaine. Outre son discours subversif, ce film pose en effet le problème de la « fantastiçité ». D'une part, l'existence des zombies est imposée presque d'emblée et motivée rationnellement par les conséquences d'un rayonnement radioactif. D'autre part, la représentation explicite, ostentatoire, des morts-vivants, ne permet de maintenir aucun degré d'incertitude. Elle incite à valoriser un fantastique de la visualité, de l'excès de représentation.

Les réalisateurs de la génération des années soixante-dix et quatre-vingt (Cronenberg, Carpenter, Lynch, De Palma, Craven) vont faire l'objet d'une attention critique beaucoup plus soutenue. *Halloween* (1978) de John Carpenter renouvelle le motif du *psycho-killer* qui devient un être au statut ambigu, entre humanité et surnature. La mise en scène met en évidence les principales stratégies du cinéma fantastique. Ce film marque aussi le début du système des séries qui va trouver son aboutissement avec le cycle des films consacrés à Freddy Krueger. Ce personnage de cauchemar ne relève plus directement d'une tradition littéraire, mais dérive à la fois du tueur psychopathe de *Psycho* et du motif du mort-vivant indestructible. La grande originalité du premier film réalisé par Wes Craven est de jouer sur la dimension

onirique pour renverser la perspective et brouiller les repères dans la mesure où Freddy s'introduit dans les rêves des adolescents qui sont ses cibles favorites, mais lui-même a une existence bien réelle, si bien que le spectateur ne sait jamais à quel niveau se situe l'action, dans le rêve ou dans la réalité, tout aussi cauchemardesque. La deuxième caractéristique du film consiste en l'exhibition ostentatoire d'éléments *gore*⁶¹ : chair tailladée, déchirée, flots de sang, etc. Le troisième élément, peu orthodoxe par rapport aux conventions génériques, consiste à associer étroitement horreur et comique, en renouant, dans une certaine mesure, avec la tradition du grand guignol. D'où la subversion du contrat spectatorial et la perversion des processus d'identification dans la mesure où, pour le public adolescent visé par le film, Freddy devient presque le héros. Le dernier avatar du cycle, *Wes Craven's New Nightmare*, signé de nouveau par Wes Craven, introduit une dimension auto-réflexive en démultipliant les niveaux narratifs. Craven tient le rôle d'un cinéaste qui prépare une nouvelle version de Freddy. Il met ainsi en abyme son propre travail et joue en permanence sur ces décadrages⁶².

Parmi les signatures des *Cahiers*, Charles Tesson, l'un des artisans (avec Serge Daney et Jean-Claude Biette) du regain d'intérêt critique pour le genre, publie en 1982 plusieurs études qui visent à définir la spécificité du cinéma d'horreur contemporain en le contrastant avec le cinéma classique. Selon lui, les effets spéciaux proviennent du cinéma de science-fiction d'où ils « retombent » progressivement dans le cinéma fantastique. On y gagne « une vision totale, hégémonique, omnivoyante, au détriment d'un point de vue unique ». On y perd « le jeu avec l'espace, le caché aussi bien tapi dans l'obscurité d'un plan, hors champ, que l'intervalle entre deux images⁶³ ». Dans un autre numéro (360/361), Tesson rend hommage à David Cronenberg qui, dans *Vidéodrome*, réalise un film fantastique moderne parce que « Cronenberg ne croit plus aux codes, à la rhétorique du fantastique gothique, mais aux corps et à leurs

⁶¹ Voir l'excellent ouvrage de Rouyer.

⁶² Denis Mellier, « Dans l'œil du monstre : l'émotion du monstre dans le cinéma d'épouvante ». *L'Expression du sentiment au cinéma*. G. Menegaldo et C. Murcia (dir.). Poitiers : *La Licorne* 37, 1996. pp.153-168 ; « Je ne suis pas une fiction : vers un nouveau stéréotype du cinéma fantastique ». *Cahiers du CERLI*, 7-8 (1997), pp. 181-195.

⁶³ Charles Tesson, « Essai sur le cinéma fantastique ». Première partie : « La momie sans complexes », *Cahiers du cinéma* n°331 (janvier 1982), pp. 7.

expériences⁶⁴ ». Depuis lors, *Les Cahiers du cinéma* ont fait une place tout à fait enviable au cinéma fantastique, lui consacrant des dossiers spécifiques, multipliant les entretiens avec les cinéastes les plus représentatifs du genre, tels John Carpenter, Brian de Palma ou Tim Burton⁶⁵.

La revue *Positif*, après avoir longtemps boudé le fantastique (moins de dix références dans les cinquante premiers numéros) commence également à s’y intéresser vers le début des années soixante. Le numéro de mars 1964 est consacré à Roger Corman, auteur prolifique, spécialiste des tournages à petit budget et en temps limité, qui contribue au renouvellement du genre notamment dans le cycle de huit films qu’il consacre à l’adaptation de l’œuvre d’Edgar Poe. Le numéro comporte une copieuse étude de Robert Benayoun et un long entretien avec le réalisateur. Il met en relief les qualités intrinsèques de son cinéma et contribue à la réévaluation d’un auteur qui exercera une influence considérable sur toute une génération de cinéastes parmi lesquels George Romero, Sam Raimi et Tim Burton. Si la revue consacre peu d’études au cinéma d’épouvante classique des années trente et quarante, elle ne manque aucun des films fantastiques importants à partir des années soixante-dix et elle publie des articles et des entretiens avec les réalisateurs les plus marquants (Roman Polanski, John Carpenter, David Cronenberg et, plus tard, Wes Craven, Joe Dante, Tim Burton). L’enjeu théorique n’est pas au premier plan, mais certains articles développent des problématiques essentielles à propos de cinéastes ou de films spécifiques. Ainsi à propos de *l’Exorciste* de Friedkin est posée la question de l’efficacité des effets spéciaux et de l’impact des scènes d’épouvante sur le spectateur.

La reconnaissance passe aussi par l’accès au statut d’auteur de réalisateurs de l’âge d’or hollywoodien comme Jacques Tourneur et Tod Browning (surtout connu pour *Freaks*, film provocateur et « scandaleux » qui ressort dans les salles en 1969⁶⁶). La réhabilitation de cinéastes plus

⁶⁴ Charles Tesson, « À vos cassettes », *Cahiers du cinéma* n°360/361 (été 1984), p. 109.

⁶⁵ Nicolas Saada (dir.), *Quinze ans de cinéma américain*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1995.

⁶⁶ Cette sortie ne passe pas inaperçue des *Cahiers du cinéma* qui, sous la plume de Jean-Pierre Oudart, y consacrent un article très élogieux (n° 210, mars 1969).

mineurs comme Mark Robson⁶⁷ ou Robert Wise est tardive. Il faut attendre en particulier le collectif sur le cinéma américain dirigé par Raymond Bellour en 1980 où un long article est consacré à six films fantastiques produits par Lewton et réalisés par Tourneur, Wise et Robson. Le purgatoire enduré par James Whale est plus long. Les deux films consacrés au mythe de Frankenstein, tombés dans l'oubli du public et de la critique, suscitent des réactions peu enthousiastes, voire franchement défavorables⁶⁸. Ce sont les travaux américains récents qui permettent une réévaluation de l'œuvre et de tout le fantastique des années trente.

La recherche française dans le domaine du cinéma fantastique évolue plus lentement. Dans la bibliographie critique « Dix ans d'analyses textuelles de film » (1977) établie par Roger Odin ne figurent encore, dans une rubrique « films d'horreur », que les deux articles de Roger Dadoun dont le célèbre « Le fétichisme dans le film d'horreur » souvent repris dans les anthologies critiques américaines. Parmi les films cités, on note *The Most Dangerous Game* (*Les chasses du comte Zaroff*), *King Kong*, *Rosemary's Baby*, et *The Birds*. Ces articles ne font pas spécifiquement référence à la notion de fantastique. Les films font l'objet d'études narratologiques ou sémiologiques qui ne prennent pas en compte la notion de genre ou même d'effet fantastique. Il faut attendre quelques années pour trouver des études plus substantielles.

Différences d'orientation dans la recherche et déséquilibre des échanges

De nombreuses études américaines participent d'un courant critique qui trouve dans l'analyse des films d'horreur un terrain privilégié pour étudier les modalités de représentation de la femme et ses relations avec le pouvoir masculin, s'exprimant par l'appropriation du regard ou la violence morale et physique. Un nombre conséquent d'études concerne l'homosexualité dans les films d'horreur suite au développement des *Gay and Lesbian Studies*. Par ailleurs, le discours critique se concentre sur la

⁶⁷ Le n° 54 des *Cahiers du cinéma* n'évoque dans son panorama du cinéma hollywoodien aucun des films fantastiques de Robson et se contente de quelques lignes dédaigneuses.

⁶⁸ Voir l'article de F. Hoveyda, « très déçu » suite au visionnage de *Frankenstein*.

réception spectatorielle⁶⁹ et ses modalités. Ainsi, le récent ouvrage très documenté de Rhona J. Berenstein, *Attack of the Leading Ladies* (1996), analyse principalement les stratégies de promotion des films d'horreur dans les années trente, à travers les affiches de films et autres matériaux publicitaires. La critique américaine se pose rarement⁷⁰ la question du fantastique cinématographique, que ce soit à propos du cinéma de genre ou du cinéma en général.

La critique française s'interroge davantage sur les formes d'expression du fantastique. L'ouvrage de Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et Masques : Les fantômes de John Carpenter*, illustre ce type de préoccupation⁷¹. Ce cinéaste fournit un bon exemple d'une oscillation entre deux stratégies. Toute son œuvre est traversée par une dialectique du caché/montré, animée par un mouvement de va-et-vient entre deux pôles de la représentation : l'occultation du corps fantastique et sa relégation dans le hors champ ou l'en deçà, et son exhibition outrancière. Dans *Halloween*, Carpenter reste plus proche d'une esthétique classique et la figure terrifiante, Michael Myers, est le plus souvent hors champ, ou filmé à distance. Surtout, il n'apparaît que fugitivement, entre deux plans, et n'est pratiquement jamais saisi dans le regard des protagonistes. Dans *The Fog*, Carpenter privilégie encore partiellement une approche métonymique : les morts-vivants sont annoncés par un épais brouillard. À l'inverse, dans *The Thing*, le monstre (un extra-terrestre capable de s'approprier n'importe quelle forme vivante, animale, humaine ou végétale) est exhibé de manière spectaculaire quand la cage thoracique de l'homme qui l'abrite s'ouvre brutalement. À propos du même Carpenter, la critique américaine s'intéresse surtout à *Halloween*, en tant que film emblématique du « slasher film », sous-genre qui alimente de nombreuses études critiques dans une perspective féministe.

On trouve plus de références à la critique américaine dans les ouvrages et articles français (concernant le genre) que l'inverse. Cette

⁶⁹ Certaines études, franchement statistiques, reposent sur des questionnaires qui visent à évaluer l'impact de ce type de films sur des catégories de spectateurs.

⁷⁰ Parmi les exceptions, citons l'ouvrage de Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, qui consacre un chapitre entier à la question du fantastique, en se fondant sur les thèses de Todorov.

⁷¹ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et Masques : Les fantômes de John Carpenter*. Paris : Dreamland, 1998.

situation s'explique en partie par la politique éditoriale. Peu d'ouvrages sur le cinéma sont traduits en anglais et l'essentiel de la production passe inaperçu. À l'inverse, les nombreux essais sur le cinéma fantastique (publiés par McFarland ou Scarecrow Press par exemple) sont souvent connus et appréciés en France où l'on connaît également les ouvrages des grands spécialistes américains du genre (David Skal, S. S. Praver, Carol Clover, Rhona J. Berenstein, James Twitchell, Gregory Waller). Ainsi, selon David Skal, historien du cinéma d'épouvante, le genre n'est véritablement constitué qu'à partir du *Dracula* de Tod Browning en 1931⁷². Ce film, encore fortement tributaire d'une esthétique théâtrale, trop statique et bavard, met cependant en place les principales conventions du genre. Skal montre aussi l'influence de l'expressionnisme qui se traduit formellement et plastiquement⁷³ à l'écran.

Les ouvrages et articles américains citent, pour l'essentiel, les œuvres de théoriciens français (philosophes, psychanalystes), et non pas les études spécialisées sur le fantastique. L'examen d'une compilation critique telle que *Planks of Reason* montre, outre la rareté relative des références, leur caractère quasi exclusivement généraliste. Ainsi l'article de J. P. Telotte, « Faith and Ideology in the Horror film » cite Merleau-Ponty et la phénoménologie afin de montrer que la perception devient la clef d'un espace imaginaire qui exige participation et identification du spectateur. L'article vise à réorienter le discours critique vers la réception spectatorielle, le film en tant qu'objet vu, en mettant l'accent sur le perceptif plutôt que sur le processus créatif. L'article de Dennis Giles, « Conditions of Pleasure in Horror Cinema » cite Pontalis, Jean-Louis Baudry (à propos de la scopophilie et du plaisir de *ne pas voir*) et

⁷² David Skal, *The Monster Show, A Cultural History of Horror*. London: Plexus 1994.

⁷³ Les principaux éléments concernent le décor volontairement artificiel, stylisé et même géométrisé, les éclairages qui sculptent l'espace, contrastant fortement les zones d'ombre et de lumière et jouant sur l'ombre projetée, enfin le jeu des acteurs, à l'expressivité outrée, excessive, soulignée par le maquillage et une gestuelle ostentatoire. On notera que le *Nosferatu* de Murnau se démarque sensiblement de cette esthétique en ce qui concerne le décor ; il a, en effet, recours à des décors réels et la première partie du film, tournée en extérieurs, a une qualité presque documentaire. Cet aspect est aussi présent dans le filmage des expériences du Professeur Bulwer (séquences du polype, de la plante carnivore et de l'araignée).

Christian Metz (*Le Signifiant imaginaire*). Giles emprunte également à Lyotard le concept de figure pour illustrer son propos sur le monstrueux au cinéma. L'auteur distingue plusieurs types de « figures » : le monstre déjà là, le regard sur le monstre dénié au spectateur, l'image du monstre dans des conditions de perception incertaine, etc. Le spectateur sait que le monstre n'est pas physiquement présent dans la scène, mais le mouvement ou la position de la caméra semblent contredire ce savoir, suggérant un sens de la présence d'un monstrueux. On retrouve ainsi, par le truchement d'ouvrages théoriques, une forme de communication entre chercheurs. Même si outre-Atlantique, on se pose assez peu souvent la question de l'incertitude fantastique, certains écrits intègrent cette problématique. L'ouvrage de Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, pose, à partir de l'analyse de *La Féline*, la question de l'ambiguïté perceptive : « A film like *Cat People* is a repertory of cinematic devices and conventions for undermining our certainty that the supernatural is at large, at the same time that evidence for existence is being advanced⁷⁴. »

D'autres théoriciens français sont cités, en particulier Deleuze mais aussi Kristeva et son concept d'abjection appliqué au film d'horreur. Le texte de Kristeva *Pouvoirs de l'horreur* sert de fondement théorique à plusieurs ouvrages américains, en particulier *The Monstrous Feminine* de Barbara Creed qui cite en outre de nombreux théoriciens français comme Raymond Bellour, Roger Dadoun (à propos du fétichisme), Luce Irigaray, Jacques Lacan, Gérard Lenne et Marc Vernet (pour illustrer son analyse de *Sisters* de De Palma). Dans *The Naked and the Undead*, une autre critique, Cynthia A. Freeland, philosophe de formation, s'attaque violemment aux thèses de Barbara Creed en se fondant également sur le concept d'abjection.

On peut s'étonner de ne trouver, dans la critique américaine consultée, aucune référence aux travaux plus spécifiques de Jean-Louis Leutrat, en particulier son étude de *Nosferatu* (avec Michel Bouvier) ou son essai sur le fantastique, *Vie des fantômes*. Ce livre ouvre pourtant bien des perspectives sur le fantastique cinématographique⁷⁵. L'auteur reprend et affine la distinction déjà opérée par Roger Caillois dans l'essai « Au cœur du fantastique » entre un « fantastique d'institution » ou fantastique déclaré, et un fantastique insidieux, plus subtil, plus

⁷⁴ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge, 1990, p. 153.

⁷⁵ Jean Louis Leutrat, *Vie des fantômes: le fantastique au cinéma*. Paris : éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1995.

inattendu également. La première définition cadre assez bien avec le concept de genre : en effet, l'institution hollywoodienne a contribué, à différents moments de l'histoire du cinéma, à produire et à promouvoir un certain type de films que Robin Wood dans son « Introduction to the American Horror Film » définit par la récurrence de certains thèmes, personnages et schèmes narratifs⁷⁶. Au-delà de la perspective générique, Leutrat montre comment fantastique et cinéma ont partie liée en utilisant la métaphore du vampire. Comme le vampire, enveloppe corporelle vide qui s'abreuve de sang, la pellicule se nourrit du réel filmé par une caméra qui imprime des images sur une surface vierge. Par ailleurs, le processus d'enroulement/déroulement illustre l'image du transfert énergétique caractéristique de la contamination vampirique⁷⁷. Fantastique et cinéma sont donc liés de manière presque organique, mais il convient de bien différencier cet aspect « essentialiste » de la mise en œuvre de stratégies de représentation de l'irréel. Leutrat fonde son analyse sur une distinction entre le fantastique au cinéma et le fantastique *du* cinéma. Il examine une série de « blasons du fantastique » : la peur, le sang, la notion de frontière, les portes, les doubles, les miroirs, les portraits, les mains, etc., et illustre son propos avec une série de micro-analyses de scènes emblématiques de films classiques ou modernes. Son étude est nourrie de nombreuses références littéraires, picturales et musicales et met en relief la « fantastiçité » des œuvres. Dans son dernier ouvrage, « Le cinéma, “momie du changement” », Leutrat continue de s'interroger sur la problématique du visible et de l'enfoui, du caché, d'où son intérêt pour les figures du fantôme et de la momie.

⁷⁶ Selon lui, le film d'horreur dramatise le double concept de l'autre/le refoulé dans la figure du monstre. Le véritable sujet de ces films serait le combat pour la reconnaissance de tout ce que notre civilisation refoule ou réprime. Son retour est dramatisé au cinéma sous la forme d'un objet/sujet horrifique qui cause la terreur, mais actualise la libération de nos pulsions et de nos fantasmes. Robin Wood, «An Introduction to the American Horror Film», *Movies and Methods*, Bill Nichols (ed.). Berkeley : University of California Press, 1985, 2, pp. 220.

⁷⁷ On pourrait également suggérer une analogie entre le cinéma et un autre grand mythe fantastique littéraire et cinématographique, celui de Frankenstein. En effet, à l'instar du cinéma qui transforme de l'inanimé en animé, du mort en vivant, qui assemble par une opération de découpage et d'assemblage, Victor Frankenstein élabore une créature vivante, à partir de tissus morts qu'il assemble, en laissant visibles certaines sutures.

Vers une évolution positive des échanges

Certaines monographies récentes prennent en considération de manière beaucoup plus systématique l'apport critique français. Ainsi, dans l'ouvrage de Chris Fujiwara consacré à Jacques Tourneur, on trouve un certain nombre de références aux travaux de théoriciens et critiques français. L'auteur reprend à son compte les thèses de Todorov pour analyser l'incertitude fantastique dans *Vaudou* (1943) :

I Walked with a Zombie fully meets the three conditions of the “fantastic” identified by Tzvetan Todorov in his seminal study of the genre : the reader (spectator) “hesitates” between a natural and a supernatural explanation of the events described ; the hesitation is inscribed within the text as shared by a character in the story ; and the reader interprets the events literally, not as allegory or poetry⁷⁸.

Les analyses de Raymond Bellour et de Marc Vernet sont également exploitées. De plus, Fujiwara cite les noms de Bertrand Tavernier, Jacques Lourcelles, Gérard Legrand, Louis Skorecki, Jean-Claude Biette, Patrick Brion, rarement cités dans la critique américaine. On constate aussi la convergence de certains discours critiques. Ainsi, la question du corps, en particulier du corps monstrueux, est au cœur des préoccupations de nombreux chercheurs. L'ouvrage de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier* n'est pas prioritairement orienté sur le fantastique, mais comporte des analyses très éclairantes sur des classiques du genre comme *La Féline* (à propos de l'esquive de l'incarnation de la figure monstrueuse remplacée par des réseaux plastiques, – fondus au noir, ombres et ondes sonores – et des figures métonymiques), ou sur des cinéastes plus contemporains (De Palma, Ferrara)⁷⁹. Parmi les ouvrages américains, on peut citer celui de Judith Halberstam, *Skin Shows, Gothic Horror and the Technology of Monsters*. L'auteur s'interroge sur le statut du corps monstrueux, corps composite produit par l'idéologie. Dans son analyse du mythe de Frankenstein, elle

⁷⁸ Chris Fujiwara, *Jacques Tourneur, the Cinema of Nightfall*. Jefferson/London: McFarland, 1998, p. 87.

⁷⁹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*. Paris/Bruxelles : DeBoeck Université, 1998.

met en évidence le caractère séminal de cette figure pour le cinéma fantastique :

Il n'est pas étonnant que *Frankenstein* fasse figure d'ancêtre du film d'horreur. Après tout, le film d'horreur joue d'un certain degré d'impossibilité à regarder. L'horreur cinématographique implique également que le monstre devienne une sorte d'écran sur lequel sont projetées les peurs du spectateur.

En un sens, *Frankenstein* pose les conditions préalables à l'horreur cinématographique : il permet à l'horreur de devenir cinématographique en conférant une dimension intrinsèquement visuelle à la monstruosité⁸⁰.

Une autre critique, Linda Badley, définit ainsi le projet de son ouvrage, *Film, Horror and the Body Fantastic* :

In my view, horror has become a fantastic "body language" for our culture in which a person's self-concept has been increasingly constituted in images of the body. [...]. *Film, Horror and the Body Fantastic* is concerned with the cultural origins, technology, and impact of this fantastic body language—with the myths and media through which horror has articulated and modified the embodied self⁸¹.

Une autre problématique commune concerne la question de la représentation de l'altérité fantastique et du moment où elle doit commencer à se manifester, du nombre d'occurrences et des modalités de sa représentation. Certains films jouent sur la répétition obsessionnelle de la monstration, d'autres sur une stratégie de l'évitement. Deux grandes tendances s'expriment, s'opposent ou sont parfois associées dans les œuvres comme dans la théorie du genre. Un certain nombre de critiques valorisent l'art de la suggestion, le choix de la représentation dans les marges, à la périphérie du plan. Ainsi Charles Tesson, dans son article « La Momie sans complexes », semble prendre parti pour le fantastique de la suggestion et du hors-champ, notamment quand il compare *La Féline* de Tourneur et le *remake* de Paul Schrader,

⁸⁰ Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London : Duke University Press, 1995, p.75. Ce chapitre est publié en français dans le numéro 11 de la revue *Otrante* consacré à l'homme artificiel (Éditions Transition, 1999).

⁸¹ Linda Badley, *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport/London: Greenwood Press, 1995, p.3.

critiquant ce dernier pour ses effets trop voyants. Mais, comme le dit Denis Mellier :

Placer la question de la représentation fantastique dans le domaine exclusif d'une image plus subtile, parce que suggérée et travaillée par l'ambivalence ou l'absence, c'est en fait en finir (trop) vite avec le sens fantastique des images terrifiantes, le trouble de la signification qui s'insinue dans l'image excessive et grotesque⁸².

Une dernière préoccupation concerne les grands mythes fantastiques au cinéma. Ces mythes modernes ne sont pas, à l'évidence, des récits structurants, des récits de fondation, mais des fictions de l'effondrement qui mettent en question le primat de la rationalité positiviste. Ce sont des mythes qui incarnent, dans leurs figurations les plus novatrices, une forme de résistance intense et vivace à la rationalité. Parmi ces différentes figures, ce sont celles de Dracula et de la créature de Frankenstein qui suscitent le plus de travaux, mais le motif du zombie est également au centre de la réflexion critique tout comme certains personnages mythifiés à leur tour comme Freddy Krueger ou Leather Face, le protagoniste psychopathe de *The Texas Chainsaw Massacre*⁸³. L'ouvrage de Jean-Baptiste Thoret, *Une expérience américaine du chaos*, est un bon exemple du potentiel d'échanges critiques entre la France et les États-Unis puisque l'auteur y rend hommage à deux critiques américains ayant travaillé sur ce film, Christopher Sharrett et Mikitta Brotzman, et reconnaît sa dette envers eux.

En conclusion de ce tour d'horizon, on peut faire une série de remarques. Le cinéma fantastique s'est imposé, après avoir surmonté différentes crises (et connu de nombreuses mutations), à la fois auprès du public et de la critique généraliste et spécialisée. La richesse et la diversité de la production depuis les années soixante-dix, le développement de nouvelles approches théoriques, l'accès facilité aux archives et aux œuvres ont engendré un nombre de travaux critiques

⁸² Denis Mellier, « Dans l'œil du monstre : l'émotion du monstre dans le cinéma d'épouvante ». *L'Expression du sentiment au cinéma*. Dir. G. Menegaldo & C. Murcia. Poitiers : *La Licorne* 37, 1996, pp.153-168 ; « Je ne suis pas une fiction : vers un nouveau stéréotype du cinéma fantastique », *Cahiers du CERLI*, 7-8, 1997, pp.181-195.

⁸³ Cf. Jean-Baptiste Thoret, *Une expérience américaine du chaos*, Paris, Dreamland, 2000.

sans précédent et ont amené à un réexamen des classiques du genre. L'efficacité accrue des modes d'information et de communication rend les ouvrages plus accessibles et devrait favoriser des échanges qui restent limités, en raison des divergences de point de vue critique et de méthodologie. On constate cependant des évolutions qui visent à rapprocher les chercheurs. D'une part, la critique américaine, bien que majoritairement orientée vers les *Cultural Studies*, commence à prendre en compte une approche de type formel sur les films analysés en tant qu'objets esthétiques. D'autre part, l'influence de théoriciens comme Gilles Deleuze et quelques autres, l'apport de la psychanalyse et des sciences sociales, contribuent à établir un territoire commun. Enfin les divergences terminologiques tendent à s'estomper : la question de l'appartenance générique se révèle largement piégée et la distinction entre fantastique et horreur passe au second plan pour privilégier la spécificité de l'œuvre et le travail de mise en scène. L'avènement d'une nouvelle génération de chercheurs qui s'exprime, ou s'exprima, en France, dans les colonnes de revues situées à mi chemin de la cinéphilie savante et d'une production éditoriale plus populaire comme *Simulacres*, *Panic*, *Split Screen*, ou *Versus*, permet d'envisager une évolution positive des échanges franco-américains.

Chapitre 3

Le fantastique vu par la critique française de cinéma : aux sources de l'invention d'un genre

Nadia Al Salti
Université Paris III

À la fin des années cinquante, les tendances du fantastique français telles qu'elles s'étaient exprimées lors de son « âge d'or » commencent à être remises en question par la critique de cinéma. Les critiques portent bien davantage sur le merveilleux et l'onirisme que sur le fantastique à proprement parler. Parent pauvre du cinéma français, le fantastique fait débat, et la critique n'aura de cesse de chercher à le définir. Nombreux sont ceux qui déplorent durant les trente années qui suivent la faible production de l'industrie hexagonale en films fantastiques dignes de ce nom, comme le souligne au milieu des années soixante-dix Gérard Lenne: « à part une vague de merveilleux sous l'occupation (mais chacun sait que le merveilleux n'est que l'écume du fantastique) et un Franju solitaire, c'est comme qui dirait le désert⁸⁴ ». L'objet de ce chapitre porte sur le cinéma fantastique tel qu'il a été défini et établi comme genre à part entière par la critique de cinéma⁸⁵ en France, du

⁸⁴ Gérard Lenne, « Douce France », *Ecran*, n°37, juin-juillet 1975, p.21.

⁸⁵ Par critique de cinéma, nous entendons précisément ici, non la critique « savante », c'est-à-dire la critique des exégètes, mais la critique populaire des non-spécialistes, celle des grands quotidiens nationaux, hebdomadaires et périodiques, journaux populaire et à grand tirage, ayant un lectorat large et varié. Nous

début des années soixante jusqu'à la fin des années soixante-dix. Une précaution s'impose dans l'emploi du terme « genre ». S'il existe bien un genre du cinéma fantastique hollywoodien, délimité par ses codes cinématographiques et ses systèmes de production et de distribution, il est évident que le terme s'applique moins bien à une cinématographie française de nature plus hétérogène. Etant donné que cette étude traite principalement de la labellisation d'un genre par le discours critique, le terme genre recouvrera ici le sens de catégorie cinématographique comme ensemble thématique et formel homogène. Nous faisons l'hypothèse que, face à un film fantastique français, la critique trouve matière à délimiter le genre, ainsi qu'à élaborer une terminologie de concepts génériques en fonction de l'expérience (l'expertise⁸⁶) du critique. Il ne s'agira en aucun cas d'aboutir à une définition arrêtée du cinéma fantastique français, mais plutôt d'établir les problématiques auxquelles la critique a été confrontée au fil du temps, et les procédés qu'elle mit progressivement en œuvre pour en définir les contours. En s'inspirant des méthodes de l'histoire culturelle, nous tenterons de mesurer l'importance de la contribution des revues spécialisées dans la constitution, ou même, l'institution du genre au sein de la culture cinéphilique en France.

On peut démontrer ce regard sur les différentes formes données au fantastique en procédant en deux temps. Le premier temps est consacré à une analyse en forme de « coup de sonde » de la critique française de cinéma au sujet de cinq films caractéristiques du genre. Le dépouillement des revues de presse conservées par la BiFi (Bibliothèque du Film) permet de préciser les contours de la réception critique d'un film fantastique à la française. *Les Yeux sans Visage* constitue un bon point de départ, puisque ce film de Georges Franju a constitué, nous le verrons, un tournant dans l'évaluation du genre. D'autres films aussi variés que *Le Testament du Docteur Cordelier*, *Judex*, *Le Locataire* et *Alice ou la dernière fugue* peuvent également servir d'exemples afin d'approcher cette hétérogénéité du cas français. Dans un second temps, une étude diachronique permet de mettre en lumière le regain d'intérêt

prenons en compte les revues de cinéma s'adressant à un lectorat d'initiés (et donc au tirage plus limité), uniquement dans les cas de prolongation des débats critiques nés en dehors de leurs colonnes.

⁸⁶ Voir à propos de l'expertise du spectateur ordinaire les travaux de Jean-Marc Leveratto notamment *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

du genre dans les années soixante et soixante-dix. À l'aide des revues spécialisées de l'époque, il est aisé de dégager les principales tendances de ce qui peut être considéré comme une « mode ».

Aujourd'hui reconnu comme un classique du cinéma fantastique⁸⁷, *Les Yeux sans visage* de Georges Franju n'a pas pleinement trouvé sa place lors de sa sortie, le 2 mars 1960 à Paris. Dans leur ensemble, et quelle que soit leur appréciation des qualités du film, les critiques classent *Les Yeux sans Visage* dans l'épouvante. Deux aspects du film interpellent particulièrement les critiques de cinéma de l'époque: l'« atmosphère poétique » et le caractère « grand-guignolesque » fortement associé à la scène d'opération chirurgicale. *L'Express* (23/07/1959) relate des évanouissements durant la projection ; fait relayé par la publicité autour du film et son interdiction aux moins de seize ans. *Arts* (16/03/1960) remarque pourtant l'artificialité des effets et parle de « terreur en caoutchouc ». S'il est admis que le film puisse plaire « aux amateurs d'émotions fortes, ou de fantastique⁸⁸ », nombreux sont les critiques qui reprochent à Franju de « [confondre] l'épouvante et l'horreur⁸⁹ » en partie à cause de son association au milieu médical. En raison de la nature du film qui demande justement à être précisée, quelques journalistes tenant les rubriques « cinéma » s'engagent alors dans l'analyse, démarche caractéristique des revues cinéphiles. Témoignant de sa volonté de « réfléchir en direct », le critique lance l'investigation sur le mode de la question émise par le spectateur lambda à laquelle il se charge bien évidemment d'en apporter l'éclairage. Ainsi Jean de Baroncelli (*Le Monde*, 10/03/1960) : « Film d'épouvante ? Oui, bien sûr » ou Bruno Gay-Lussac (*L'Express*, 10/03/1960) : « Un film d'horreur ? Non, une histoire fabuleuse de la mythologie moderne ». Moins catégorique, Jean T. Henchès (*Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 29/03/1960) propose sa réponse à une question déjà plus travaillée : « Mais s'agit-il bien d'un film d'épouvante au sens habituel du mot ? [...] L'insolite, l'horrible, le fantastique y reposent sur une réalité

⁸⁷ Jean-Marc Bouineau et Alain Charlot, *Les 100 chefs-d'œuvre du cinéma fantastique*, Paris, Marabout, 1989. Selon Jean-François Rauger, « *Les Yeux sans Visage* est resté dans les mémoires comme un des rares lieux de ce continent imaginaire, fantasme et étroit que serait le fantastique cinématographique à la française ». *Le Monde* (6/06/2001).

⁸⁸ *Le Film Français*, n°825 (18/03/1960), p.21.

⁸⁹ *Le Figaro* (5/03/1960).

pratiquement quotidienne : celle des greffes ». Seul l'auteur d'un article d'une revue spécialisée (François Tranchant, *Cinéma*, n°45, avril 1960) fournit une démonstration argumentée, reprenant point par point les différentes appellations données au film depuis sa sortie :

Alors je m'étonne. Pourquoi présente-t-on *Les Yeux sans Visage* comme un film d'épouvante, un film fantastique, un film qui fait peur ? Ce n'est pas un film d'épouvante [...] Le réel, ici, le réel seul, si riche. Ce n'est pas un film fantastique. Ni Dieu ni diable. Ni anges ni sorcières. Ni Juliette ni clé des songes. Quant à la peur, elle ne naît pas de l'identification avec le héros, [...] C'est l'attente qui crée la peur. [...] Film d'épouvante, oui, mais...

Ces quelques exemples témoignent de la perplexité de la plupart des journalistes de cinéma au sujet du choix de la catégorie d'observation générique à laquelle appartient(drait) ce film. Le choix d'un discours apparemment réflexif, sous forme de questions, permet d'interpeller l'attention du lecteur sur l'effort intellectuel que le critique a dû fournir afin d'aboutir à son interprétation. D'autre part, et plus classiquement, les critiques vont contribuer à la démarche de caractérisation du film en convoquant l'instance autoritaire, c'est-à-dire les propres propos du réalisateur, recueillis lors d'entretiens. Le jour de la sortie de son film, Georges Franju en propose deux lectures variées. A Samuel Lachize de *L'Humanité*, il confie que « *Les Yeux sans Visage* est un film d'épouvante » (*L'Humanité*, 2/03/1960). Pourtant, dans *Carrefour*, lorsque André Brissaud parle de film d'épouvante, il répond catégoriquement « Non, c'est un film d'angoisse », dévoilant ses intentions d'atteindre ce qu'il nomme le « fantastique poétique » (*Carrefour*, 2/03/1960). Brissaud conclue alors son article sur une ouverture, sans se prononcer, attendant de voir l'accueil du public. Si le discours du réalisateur est à considérer avec discernement, le recours à un témoignage de réalisateur rend compte du besoin de certains journalistes d'appuyer leur propos face à un style d'écriture cinématographique qu'ils ne parviennent à situer avec suffisamment d'aisance dans les catégories d'observation usuelles en 1959.

Invitant le spectateur dans une atmosphère trouble, Georges Franju représente dans son film un univers de la rupture, celui de l'intrusion de l'irréel dans le réel, dont certains critiques relèvent le paradoxe : « Malgré le réalisme, rien n'est très réel. Malgré l'exactitude, rien ne

semble très vrai»⁹⁰. Grâce à l'appellation « fantastique poétique », la dénomination générique des *Yeux sans Visage* est alors relevée d'un niveau. Cela est d'autant plus notable que fument les références au fantastique littéraire. Le film évoque à la fois Edgar Allan Poe⁹¹, Franz Kafka⁹² et Jorge Luis Borges⁹³. Si, à la sortie des *Yeux sans Visage*, les qualificatifs d'épouvante et de Grand Guignol se sont imposés, la nouvelle terminologie de « fantastique poétique » proposée par le réalisateur⁹⁴, va constituer un premier moyen de délimiter une tendance du cinéma fantastique à la française.

Le Testament du Docteur Cordelier de Jean Renoir est librement inspiré de la nouvelle de Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*. Bien qu'inspiré d'une œuvre de la littérature fantastique, le film paraît néanmoins réaliste dans son traitement, jusque dans la représentation du double Opale. Les premiers articles consacrés à sa sortie traitent principalement du tournage et de son mode de coproduction (inédit à l'époque, en coproduction avec la Radio Télévision Française), ainsi que de la diffusion télévisée précédant sa distribution dans les salles parisiennes le 16 novembre 1961. Sur vingt-cinq articles contemporains du film conservés dans les archives de la BiFi, seuls neuf relèvent un caractère fantastique, la plupart du temps pour en constater son absence. Ainsi, selon *L'Express* (23/11/1961) : « je ne crois ni aux poils qu'on lui a collés sur les mains, ni aux quartiers de pommes qu'il s'est fourrés dans la bouche afin d'être bien horrible et de nous faire bien peur ». Le constat est similaire pour Michel Capdenac (*Les Lettres Françaises*, 23/11/1961) : « le fantastique ne résiste pas à la pauvreté des moyens ». Ces critiques reprochent indirectement à Renoir des choix de mise en scène et de production qui ne permettent pas l'adhésion du spectateur pour faire fonctionner le récit fantastique. Seul Pierre Marcabru (*Combat*, 22/11/1961) retrouve dans la tentative de Renoir « tous les prolongements du fantastique ». Le fantastique du *Docteur*

⁹⁰ Véra Volmane, *Aux écoutes* (9/03/1960).

⁹¹ Pour Simone Dubreuilh, *Libération* (7/03/1960), Véra Volmane, *Aux écoutes* (9/03/1960) et Jean de Baroncelli, *Le Monde* (10/03/1960).

⁹² Jean de Baroncelli, *Le Monde* (10/03/1960).

⁹³ François Tranchant, « *Les Yeux sans Visage* », *Cinéma*, n°45, avril 1960, pp.122-124.

⁹⁴ On retrouve également ce qualificatif dans la thèse de Chares Pornon sur le fantastique au cinéma, publiée la même année.

Cordelier n'est pas reconnu comme tel, soit parce qu'il ne répond pas aux codes du genre, soit parce qu'il s'éloigne des précédentes adaptations de la nouvelle de Stevenson.

Sorti le 4 décembre 1963, soit trois ans après *Les Yeux sans visage*, *Judex* (Georges Franju) est un autre « remake » dont la presse souligne l'originalité. Nombreux sont les critiques qui y voient la confirmation du « fantastique poétique » cher à Franju. Cette fois, on voit le fantastique de *Judex* comme une caractéristique du style propre au réalisateur, et non comme la trace d'une tendance générale du cinéma français. Toutefois, on voit apparaître des dénominations plus précises quant au genre, des tentatives sémantiques de catégorisation. Si Claude Garson (*L'Aurore*, 25/01/1964) voit en *Judex* « le précurseur des films de science-fiction », Jacques Siclier (*Télérama*, 9/02/1964) y retrouve « le fantastique social » de Feuillade et de Mac Orlan. Et, pour Jean de Baroncelli (*Le Monde*, 28/01/1964), Franju a « atteint un certain fantastique qui lui est propre ». Une fois de plus, l'intrication de l'irréel et de l'onirisme dans le réel confère au film un caractère « réaliste et fantastique à la fois⁹⁵ ». Henry Chapier (*Combat*, 27/01/1964) parle de « poésie de l'étrange », alors que Claude Tarare (*L'Express* 30/01/1964) relève « quelques scènes [...] fantastiques et vaguement angoissantes ».

Reposant sur les obsessions et perceptions du personnage principal, *Le Locataire* de Roman Polanski, sorti en 1976, pose la question de la lecture spectatorielle. En effet, selon son degré d'implication dans le récit cinématographique, le critique - spectateur avant tout - aura variablement apprécié le traitement fantastique du sujet. Jean Rochereau (*La Croix*, 12/06/1976) regrette que « l'ambigu, l'étrange, le morbide, ne se communique jamais au spectateur » et, regrettant des rebondissements par trop prévisibles, Jacques Siclier (*Le Monde*, 26/05/1976) trouve l'histoire « sans surprise [...] ». Polanski n'a pas construit un suspense semi-fantastique ». Au contraire, *Rouge* (2/06/1976)⁹⁶ assure que « le spectateur se trouve ainsi mis en position d'« attente de peur », réceptif au moindre dérangement, dérapage d'une réalité qui se laisse saisir, définir, fixer, de plus en plus difficilement ».

⁹⁵ Michel Aubriant, *Paris Presse* (29/01/1964).

⁹⁶ Organe successivement sous-titré « Hebdomadaire d'informations et d'études marxistes-léninistes au service des luttes des ouvriers, paysans et intellectuels » puis « Journal communiste pour l'application en France du marxisme-léninisme et de la pensée-Maotsétoung » enfin « Organe central du PCML »

Quelle que soit leur adhésion à la trame narrative, plusieurs critiques ont observé « un univers étrange, obsessionnel, [...] véritable et efficace cauchemar⁹⁷ », « à la fois fantastique et kafkaïen⁹⁸ ». Là encore, on fait appel à la notion du fantastique quotidien, comme Jean-Luc Douin (*Télérama*, 30/06/1976) pour qui « les êtres communs, les objets de tous les jours et les lieux ordinaires [...], d'un coup, deviennent fantastiques et nous font passer de l'autre côté du miroir ».

Alice ou la dernière fugue, film de Claude Chabrol sorti en janvier 1977, est le dernier film, mais aussi le plus typiquement fantastique de notre « coup de sonde » dans la réception critique des films fantastiques français. Si les critiques semblent partagés quant à sa réussite, ils reconnaissent en revanche pour une bonne majorité - dix-neuf articles sur vingt-six conservés dans le dossier de presse du film - l'appartenance du film au genre. D'une part, ceux qui apprécient l'étrange et l'insolite mettent en lumière cette nouvelle forme de fantastique, qu'ils tentent de définir avec toujours davantage de précision, quitte à convoquer des appellations de circonstance, « fantastique métaphysique⁹⁹ » ou « fantastique quotidien et rupestre¹⁰⁰ ». Pierre Paret (*La Marseillaise*, 13/02/1977) y voit « le fantastique sous ses formes les plus banales, insufflant une angoisse insoupçonnée à partir de petits riens qui meublent notre quotidien ». Ceux qui regrettent l'absence d'effets visuels propres au genre reprochent naturellement à la mise en scène de Chabrol de ne pas suivre les codes. Pour *Le Canard Enchaîné* (26/01/1977), l'allusion à *Alice au Pays des Merveilles* « est tout ce que le film a de fantastique » et pour Philippe Noury (*Le Figaro*, 22/01/1977), le film est trop « dépouillé d'une partie de son bazar [...] pour nous faire vraiment peur ». Gérard Feneon (*Le Républicain Lorrain*, 23/01/1977) synthétise justement le paradoxe de ce fantastique quotidien : « [Claude Chabrol] vient d'offrir à l'anthologie du cinéma fantastique le film le plus tendre, le plus calme, le plus distingué, le moins inquiétant et le moins osé du genre ».

Ces quelques exemples pris sur une période s'étalant sur une quinzaine d'années montrent que les tentatives de films fantastiques déçoivent généralement les critiques, en ne répondant pas à leurs

⁹⁷ *Les Echos* (31/05/1976).

⁹⁸ Samuel Lachize, *L'Humanité-Dimanche* (6/06/1976).

⁹⁹ *La Montagne* (20/01/1977).

¹⁰⁰ Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur* (17/01/1977).

attentes. Ces derniers ne semblent pas concevoir un fantastique sous d'autres formes que celles du cinéma traditionnel, car comme le remarque René Prédal, « le fantastique français ne fait pas peur, ou plus exactement disons qu'il ne terrorise pas. [...] Le fantastique n'est pas, chez nous, un genre quantitativement très florissant, mais est-ce une raison pour l'ignorer systématiquement ?¹⁰¹ » Néanmoins, entre 1960 à 1977, la presse semble avoir pris de l'assurance à nommer les films fantastiques français, et ce malgré leurs particularités. L'usage, dans les colonnes, de termes tels que « fantastique quotidien » ou « fantastique social » manifeste le besoin croissant de se doter d'un modèle d'observation et de dénomination plus rigoureux afin de définir le genre, sinon le label.

Le débat sur une définition du genre n'a alors pas lieu dans les chroniques cinéma de la presse généraliste, mais plutôt dans les revues cinéphiles qui vont généraliser l'usage de ces termes. Avec la collaboration de spécialistes, ces revues consacrent plusieurs dossiers comme lieu de considération du genre. Les critiques de la *Revue du cinéma*, réunis autour de Jean-Jacques Auriol, s'y intéressent très tôt. En 1951, *Radio-Cinéma-Télévision*, consacre un article sur le sujet, se demandant « à force de cahoter de fantômes en diableries, et de marcher avec les semelles trop lourdes de la critique dans les sentiers fleuris de la poésie, sommes-nous parvenus à définir le fantastique?¹⁰² ». En 1957, à une autre question, « y a-t-il un cinéma fantastique français ? », *Cinéma 57* répond par l'affirmative, même si le dossier ne convainc pas vraiment : « le fantastique français s'en tient aux domaines relativement cartésiens du rêve et, encore, ne saurait admettre le cauchemar¹⁰³ ». À écrire sur le sujet, les critiques français de cinéma vont néanmoins parvenir à créer un consensus autour d'un corpus de films caractérisant le fantastique hexagonal.

Selon le compte-rendu de Luis Gasca dans *Confrontation IV* (5–11 avril 1968) consacrée aux « Démons et Merveilles du cinéma », le fantastique français « se trouve dans *La Jetée* et *Nuit et Brouillard* bien

¹⁰¹ René Prédal, « Le fantastique à l'assaut du cinéma français », *Cinéma*, n°195, février 1975, pp.60-67.

¹⁰² Jean d'Yvoire, « Le film fantastique se mariera-t-il avec le film réaliste ? », *Radio-Cinéma-Télévision* n° 96, 18 novembre 1951, page 12.

¹⁰³ « Y a-t-il un cinéma fantastique français ? », *Cinéma*, n°20, juillet 1957, pp.100-105.

plus que dans les délires d'opérettes dignes du Châtelet, signées par Serge de Poligny¹⁰⁴ ». L'allusion au film de Resnais comme exemple de film fantastique de l'après-guerre n'est pas nouvelle, Marcel Martin remarquait déjà en 1957 : « Il n'est pas de film plus fantastique que *Le triomphe de la volonté* [...], dix ans plus tard, c'est *Nuit et Brouillard*, *Varsovie Indomptable*¹⁰⁵ et *Hiroshima*¹⁰⁶ ». Le cinéma français voit apparaître un fantastique moderne, à travers la représentation d'une horreur envisageable dans le réel. Cette tendance « réaliste » qui se dégage de ce fantastique à la française est confirmée par l'article d'André Martin, « Le fantastique aime les sardines grillées¹⁰⁷ », allusion à l'odeur laissée dans Hiroshima après la bombe : le fantastique d'après-guerre se situe dans les œuvres qui en réfèrent aux pires atrocités commises au cœur du réel. Claude Beylie admet cette tendance : « quoi de plus fantastique que le spectacle d'une mort subite, d'un massacre collectif, d'un génocide ? Le plus grand film d'horreur jamais tourné serait-il *Nuit et Brouillard* ?¹⁰⁸ ». La mise en scène de l'horreur issue du réel est alors au cœur de la question de la représentation du fantastique cinématographique. Si Adorno évoque dès la fin de la Seconde Guerre mondiale *l'impossible possibilité d'écrire après Auschwitz*¹⁰⁹, ce constat trouve écho dans *Positif*, sous la plume de Marcel Oms :

Le problème n'est plus d'avoir peur au cinéma. Après Auschwitz, Bessombourg et Hiroshima nous savons que l'épouvante n'est plus un problème de fiction cinématographique. L'horreur ne peut plus naître de la création de monstres, de vampires, de loups-garous ; la démonologie est bien

¹⁰⁴ Luis Gasca, « A Perpignan, *Confrontation IV* analyse le cinéma fantastique », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, hors-série, printemps 1976, pp.58-59.

¹⁰⁵ Il s'agit probablement du film de Jerzy Zarzycki dont le titre exact est *Varsovie Ville Indomptée*.

¹⁰⁶ Marcel Martin, « La soucoupe et le gendarme », *Cinéma* 57, n°20, juillet 1957, pp.4-8.

¹⁰⁷ André Martin, « Le fantastique aime les sardines grillées », *Cinéma* 58, n°25, mars 1958, pp.33-36.

¹⁰⁸ Claude Beylie, « Fantastic story », *Ecran*, n°17, juillet-août 1973, pp.3-4.

¹⁰⁹ Theodor Adorno, « Critique de la culture et société », repris ensuite dans le recueil *Prismes (Prismen)*, 1955 ; Payot, 1986, pour la traduction française)

plus révolutionnaire en révélant le comportement criminel des êtres rassurants¹¹⁰.

Le fantastique français n'est donc pas forcément dans les œuvres les plus ouvertement fantastiques, mais dans des films donnant à voir une réalité insolite, inédite, sinon inconcevable. Chaque critique propose une terminologie propre à chaque film, employant le nom commun « fantastique » suivi d'un qualificatif qui en précise sa spécificité. Concernant le cinéma français d'après-guerre, Marcel Martin évoque un « fantastique social » rappelant celui de Pierre Mac Orlan lorsqu'il remarque que « rien d'ailleurs n'est jamais si fantastique que le quotidien sur cette terre¹¹¹ ». Michel Capdenac propose le « fantastique intérieur » comme l'« évolution du fantastique français sur les voies encore peu explorées de la psychologie et de la mémoire¹¹² », préfigurant le caractère fantastique des œuvres de Chris Marker et d'Alain Resnais. Quant à Gérard Talon, il définit son « fantastique populaire » par « un désordre ordonné entre les moments d'un ordre authentique.¹¹³ » Par cette association de termes, la frange de la *critique cinéophile* accueille favorablement l'hybridation vers cet « autre fantastique [qui] a émergé, voilà quelques années. On appelle ça le fantastique quotidien¹¹⁴ ». Souvent, il s'agit de marquer une opposition avec le fantastique au sens propre, appelé « fantastique traditionnel » ou parfois « folklorique », la réserve sous-entendant qu'il ne s'agirait pas d'une spécialité du cinéma français. Néanmoins, cette combinaison [fantastique + adjectif] pourrait sembler vaine, car, à proposer tant de dénominations différentes, aucune ne convient véritablement à définir l'ensemble des déclinaisons de la production française. Ainsi, le discours critique ne trouve pas de terminologie générique satisfaisante pour qualifier la production cinématographique française d'inspiration fantastique, mais des

¹¹⁰ Marcel Oms, « *Les Yeux sans Visage*, Les oiseaux représentent pour moi la folie », *Positif*, n°34, mai 1960, pp.55-57.

¹¹¹ Marcel Martin, « La soucoupe et le gendarme », *Cinéma 57*, n°20, juillet 1957, pp.4-8.

¹¹² Michel Capdenac, « Cinéma fantastique à Perpignan », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Hors-série, printemps 1976, pp.60-63. Article initialement publié dans *Les Lettres Françaises* du 24/04/1968.

¹¹³ Gérard Talon, « Pour un fantastique populaire », *Les Cahiers de la Cinémathèque* « Du fantastique », n°7, été 1972, p.38.

¹¹⁴ Jonathan Farren, « Cinéma fantastique », *Cinéma 76*, n°209, mai 1976, p.42.

dénominations spécifiques à chaque film, tantôt *social*, *intérieur*, *populaire*, *quotidien* ou *poétique*. À moins que, comme le remarque Tom Gunning au sujet de la construction du genre comme concept, cette imprécision polysémique ne soit justement le signe de sa vitalité et de sa popularité¹¹⁵.

Menée en 1966 par Alain Dorémieux et Jean-Claude Romer - respectivement rédacteurs en chef de *Fiction* et de *Midi-Minuit Fantastique* - une table ronde¹¹⁶ parvient laborieusement à accorder les critiques présents sur la nature du fantastique : « tout ce qui n'est pas cartésien ». Les participants acceptent également « un certain fantastique poétique réaliste ». Cette rencontre met en exergue le mépris de certains critiques pour le « fantastique folklorique » qui repose *a priori* sur une mise en scène qui montre les choses, préférant alors un fantastique de la suggestion. Le débat monstration *vs* suggestion est posé. Un débat interne à ce sujet se tint également quelques années auparavant au sein de la rédaction des *Cahiers du Cinéma*, à partir d'un article de Jean-André Fieschi. Celui-ci y privilégiait la conception d'inspiration littéraire d'un « fantastique du regard et non pas de la chose regardée¹¹⁷ », acception selon lui « plus subtile que celle qui est généralement admise par, disons, les habitués du « Midi-Minuit ». » En réaction, Michel Mardore relativise ce qu'il considère comme un faux débat :

les facilités menacent autant le regard que la chose regardée, et ce risque devrait nous inciter à puiser le meilleur des deux sources, sans disputer des préséances, car il arrive que l'extérieur vaille mieux que l'intérieur, même si la réciproque l'emporte en fréquence¹¹⁸.

Cette polémique est symptomatique d'un rejet quasi généralisé du fantastique folklorique (ou « fantastique bis ») par la critique cinéphile, qui le considère comme impur, se posant alors en concurrence directe

¹¹⁵ Tom Gunning, « “Those drawn with a very fine camel's hair brush”: The origin of Film Genres », *Genre, sur la notion de genre au cinéma, IRIS*, n°20, automne 1995, pp.49-61.

¹¹⁶ « Table ronde », *Image et son*, n°194, mai 1966, pp.16-28.

¹¹⁷ Jean-André Fieschi, « Le cinéma fantastique », *Les Cahiers du Cinéma*, n°133, juillet 1962, pp.57-59.

¹¹⁸ Michel Mardore, « Cinéma fantastique (bis) », *Les Cahiers du Cinéma*, n°135, septembre 1962, pp.48-51.

avec la communauté cinéophile qui émerge alors autour des revues comme *Midi-Minuit*.

Si la presse populaire paraît, tout comme les revues de la critique cinéophile, quelque peu désemparée face au fantastique, c'est une critique spécialisée, issue de la culture des fanzines, qui va prendre le relais pour se consacrer particulièrement au phénomène – ainsi qu'à l'insolite. Avant de passer en revue les principaux magazines spécialisés, il est nécessaire de rappeler brièvement la situation du fantastique littéraire en France. Celui-ci gagne en crédibilité grâce à des intellectuels tels que Jean-Paul Sartre, pour qui le fantastique contemporain constituerait un miroir de la condition humaine. Les ouvrages universitaires consacrés au fantastique littéraire se multiplient, de l'approche psychologique de Pierre-Georges Castex à la perspective philosophique de Louis Vax, en passant par l'anthologie réunie par Roger Caillois. L'un des essais les plus célèbres, et des plus controversés, reste sans doute *l'Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, où le fondement du récit fantastique serait construit à partir de l'hésitation (du personnage et du lecteur) ¹¹⁹. Les ouvrages français dédiés au cinéma fantastique ont paru ponctuellement, sans pleinement satisfaire à la nécessité d'établir le genre. Recueil de photographies, *Le fantastique au cinéma* de Michel Laclos établit les principales catégories du fantastique. Rare essai consacré aux cinéastes français, *L'écran merveilleux, Le rêve et le fantastique* dans le cinéma français de Charles Pornon ne parvient toutefois pas à dégager une spécificité nationale originale. 1970 voit la publication de deux ouvrages dont l'ambition est de traiter en plein la question du fantastique au cinéma. *Le Cinéma fantastique* de René Prédal est un classement thématique exhaustif, néanmoins, plusieurs erreurs jalonnent l'ouvrage qui le décrédibilisent à sa parution¹²⁰. Seule la tentative de définition de Gérard Lenne dans *Le Cinéma fantastique et ses mythologies* paraît novatrice (« intrusion de l'anormalité dans la normalité ») dans la mesure où il impose les guillemets dans l'usage du terme. Il tient ainsi à démarquer le genre de l'art cinématographique, qui relève lui-même du fantastique en tant que mode de représentation. Ainsi, il convient de

¹¹⁹ Essai commenté et appliqué au cinéma par Jacques Goimard, « Le fantastique tel qu'on le filme », *Ecran*, n°17, juillet-août 1973, pp.5-11.

¹²⁰ L'éditeur fera publier un complément de six pages avec erratum, correction, mises à jour, etc. en 1971.

souligner l'abondance et la qualité de l'écriture universitaire (tout autant que la production des exégètes) qui a contribué à mettre en lumière un genre relativement peu abordé.

Mais il ne suffit pas que le fantastique soit traité et étudié à l'université, ni même dans les revues cinéphiles : des magazines entièrement dédiés au fantastique et à ses sous-catégories voient le jour, comme *Horizons* [du fantastique], *Miroir du fantastique* et *Fiction*. Principalement consacrée au fantastique cinématographique, *Midi-Minuit Fantastique* (1962-1971) est fondée par quelques critiques cinéphiles (Michel Caen, Jean-Claude Romer, Jean Bouillet et Alain Le Bris) et à laquelle participent, entre autres, Francis Lacassin et Raymond Borde. Elle répond à la volonté de faire mieux connaître les productions anglo-saxonnes, en particulier la Hammer, et consacre de nombreux dossiers thématiques aux mythes du cinéma fantastique. Son attitude militante cesse vers 1966, quand le fantastique commence à devenir une mode. Elle décide alors d'apporter « un regard plus général sur le fantastique¹²¹ » en s'ouvrant aux autres arts, en particulier à la bande dessinée dont elle publie des planches (*Les aventures de Jodelle* de Guy Peellaert, *Xiris* de Serge San Juan, etc.). En 1968, Eric Losfeld, directeur de la publication, est frappé par la censure, et la revue, interdite aux moins de dix-huit ans, publiera encore cinq numéros. En général, la question du fantastique y est centrale, comme en témoigne la rubrique « Notre enquête permanente sur le fantastique au cinéma » à laquelle tentent de répondre scénaristes et réalisateurs. De nombreux articles enrichissent le débat tout comme les comptes-rendus de festival (Trieste, San Sebastian, etc.). *Midi-Minuit Fantastique* privilégie le cinéma au caractère « spécifiquement midi-minuiste » correspondant principalement à un « esprit de liberté inventrice et générateur de nouveauté et de renouvellement perpétuel¹²² ». Comme le précise Jean-Claude Romer, « Notre définition du fantastique est très vaste : du mélodrame aux vampires en passant par les films oniriques, tout ce qui sort de la routine¹²³ ». Au sujet de *Lola Montès*, Alain le Bris recourt à la même terminologie relevée *supra* : « Fantastique esthétique au service

¹²¹ Michel Caen, « Editorial », *Midi-Minuit Fantastique*, n°17, juin 1967, p.3.

¹²² René Prédal, *Midi-Minuit Fantastique, Etude analytique et sémiologique*, Nice, Centre du XX^e Siècle, 1977, p.425.

¹²³ Jean-Claude Romer, « Entretien avec Riccardo Freda », *Midi-Minuit Fantastique*, n°7, septembre 1963, p.1.

de l'amour fou [...] il existe un fantastique poétique du baroque comme il existe un fantastique poétique de la peur¹²⁴. » Pourtant, le constat général concernant la production française est sans appel. Tout comme les journalistes de la grande presse, Alain Le Bris regrette l'absence de personnages mythiques : « le cinéma français ne possède ni son Jack the Ripper, ni son Frankenstein, tout juste son Croquemitaine¹²⁵ ». La déclaration de Michel Caen est plus catégorique : « la tradition fantastique française est, au cinéma, l'une des plus minables qui soit¹²⁶ ». Malgré ses partis pris radicaux, *Midi-Minuit Fantastique* a été l'une des revues de cinéma de genre les plus stimulantes par son enthousiasme et sa curiosité.

Dirigé par Alain Schlockoff, *L'Écran Fantastique* (1969-), auquel collabore Jean-Claude Michel, est une réponse à un *Midi-Minuit Fantastique* « victime de son luxe¹²⁷ » qui chercherait à viser le lectorat de la rive gauche. Véritable fanzine lors de ses premiers numéros, disponible aux seuls abonnés, il connaît de nombreuses variations formelles, plusieurs séries et des irrégularités de publication. Quant au contenu, une rubrique nous intéresse ici, « Quand impossible devient français », animée par Bernard Jannin. Cette dernière disparaît après les trois premiers numéros consacrés aux œuvres fantastiques de Marcel Carné, René Clair et Jean Renoir. Posée explicitement, la question du fantastique apparaît dans quelques articles ponctuels, comme dans cette chronique publiée en 1974, « Nouvelles voies pour la politique-fiction¹²⁸. » Jean-Pierre Andrevon y considère l'apparition d'un fantastique contemporain proche de l'anticipation et de la science-fiction. L'année suivante, dans un article consacré aux productions de Val Lewton, Evelyne Lowins revisite la définition de Lenne, qui ne s'appliquerait pas, selon elle, à ces films :

¹²⁴ Alain le Bris, « *Max Ophuls* par Georges Annenkov », *Midi-Minuit Fantastique*, n°3, octobre 1962, p.56.

¹²⁵ Alain Le Bris, « *Fantasmagorie* », *Midi-Minuit Fantastique*, n°3, octobre 1962, p.46.

¹²⁶ Michel Caen, « *San Sebastian 1966* », *Midi-Minuit Fantastique*, n°15-16, décembre 1966- janvier 67, p.42.

¹²⁷ Jean-Claude Michel, 'Editorial', *L'Écran Fantastique*, n°1, février 1969, pp.1-2.

¹²⁸ Jean-Pierre Andrevon, « Nouvelles voies pour la politique-fiction », *L'Écran Fantastique*, n°7, été 1974, p.30.

Ce fantastique-là, c'est une narration discontinue au sens où l'entend Gérard Lenne, mais où il n'y aurait pas, comme il le signale, un seul point de rupture, mais une telle quantité de points de rupture que l'impression (et l'impression seulement) de continuité serait recréée¹²⁹.

Ce n'est qu'en 1982 que Jean-Claude Romer propose ouvertement ce qu'il nomme une « Tentative de définition du Fantastique¹³⁰ », article révélateur s'il en faut d'un problème sémantique récurrent. Le fantastique y tient un double emploi : domaine fantastique au sens général, il inclut lui-même des sous-catégories telles que la science-fiction, l'anticipation, l'insolite, le merveilleux, l'épouvante et le fantastique traditionnel. Ainsi, le terme fantastique semble toujours constituer une catégorie de ralliement à tout ce qui introduirait une *rupture avec le réel*.

Fondé par Jean-Pierre Putters, *Mad Movies* (1972) connaît un tirage confidentiel à ses débuts en tant que fanzine (120 exemplaires pour le premier numéro), avant de se professionnaliser véritablement en 1982. En concurrence directe avec *L'Écran Fantastique*, le magazine cherche moins à dégager les implications problématiques du fantastique cinématographique que la culture qu'il engendre. Le genre s'est ainsi installé à travers l'écriture - universitaire comme cinéphile - mais il s'est surtout imposé par des événements de plus ou moins grande ampleur. Un regard attentif sur les revues des années 1960-1970 (en particulier *Midi-Minuit Fantastique* et *L'Écran Fantastique*) permet de reconstituer une idée de « l'institutionnalisation » du fantastique en France, bien que celle-ci semble circonscrite à la seule géographie de la capitale (on dénombre en province quelques rares et éphémères fanzines, ainsi que quelques ciné-clubs spécialisés installés dans les villes étudiantes). L'engouement du public pour le genre s'exprime inévitablement à travers la multiplication des ciné-clubs et autres associations organisant soirées de projections ou voyages à l'étranger pour voir des films inédits, sinon interdits. *Midi-Minuit Fantastique* mentionne un *Ciné-Club du Cinéma Fantastique* à Paris en 1962¹³¹, suivi, en 1964¹³², de la création à Lyon

¹²⁹ Evelyne Lowins, « Le cinéma fantastique en personnes 1. Les années Lewton », *L'Écran Fantastique*, n°8-9, été 1975, pp.46-62.

¹³⁰ Jean-Claude Romer, « Tentative de définition du Fantastique », *L'écran fantastique*, n°23 (mars 1982) : pp.4-5.

¹³¹ *Midi-Minuit Fantastique*, n°3, octobre 1962, p.61.

¹³² *Midi-Minuit Fantastique*, n°10-11, décembre 1964, p.101.

du *Ciné-Club Midi-Minuit II*, dont les ambitions sont de monter en France un festival équivalent à celui de Trieste. En 1971, *L'Écran Fantastique* crée l'association « Promotion du fantastique », destinée à agir sur la diffusion de films via ses réseaux de lecteurs¹³³, mais dont l'action est toute relative¹³⁴. Ainsi, quelles qu'aient été leurs contributions, la simple existence de ces ciné-clubs témoigne de la volonté et de l'agrégation d'un public cinéphile autour du cinéma de genre en France. Autre signe de la généralisation du fantastique dans l'espace public : des projections et des cycles sont organisés (par les ciné-clubs ou les exploitants eux-mêmes) dans des salles parisiennes pourtant spécialisées dans les exclusivités. En 1964, au *Studio Parnasse*, le « Festival Double de Films de Gangsters et de Films d'épouvante » fait entrer le fantastique par la petite porte des grandes salles destinées à l'art et essai¹³⁵, en l'associant à la production de « série B ». L'année suivante, c'est un « Premier Congrès International de l'Abominable¹³⁶ » qui s'installe à la salle du *Dragon*, dans le 6^e arrondissement. En avril 1967, le « premier cycle *Midi-Minuit Fantastique* » obtient, selon les auteurs de la revue, un « succès considérable.¹³⁷ » Ces projections attirent en fait des spectateurs amateurs de fantastique ainsi qu'un public de curieux, mais leur programmation se limite en général aux grands classiques du fantastique possédant une valeur patrimoniale. Cependant, une « mode » du fantastique semble bien avoir lieu au lendemain de mai 1968, allant de la *Nuit du fantastique* - soirée privée organisée par la revue *Miroir du fantastique* (le 17 juin 1969) - à la projection de films inédits en présence des réalisateurs au Centre Culturel Américain (le 29 juin 1970). Cette mode envahit les galeries d'art en mai 1975 avec l'exposition « Horror Story, Voyage dans le monde merveilleux du Cinéma Fantastique » à la Galerie Domaines Infernaux¹³⁸.

¹³³ *L'Écran Fantastique*, n°1, nouvelle série, décembre 1970, p.47.

¹³⁴ Elle fut « peu agissante » selon René Prédal, *Midi-Minuit Fantastique, Etude analytique et sémiologique, op.cit.* p.321.

¹³⁵ *Midi-Minuit Fantastique*, n°9, juillet 1964, p.95.

¹³⁶ Jean-Claude Romer, « Paris à l'heure du fantastique », *Midi-Minuit Fantastique*, n°12, mai 1965, p.48.

¹³⁷ Michel Caen, « Editorial », *Midi-Minuit Fantastique*, n°17, juin 1967, p.3.

¹³⁸ « Horror story », *L'Écran Fantastique*, n°8-9, été 1975, p.127.

Face à la demande culturelle de ce public, le nombre de salles qui vont se spécialiser dans le fantastique s'accroît à Paris. Dans le premier numéro de *L'Écran Fantastique*, Jean-Claude Michel évoque la vitalité du fantastique dans la capitale à travers « quatre ou cinq salles¹³⁹ », dont la spécialisation aura, selon ses dires, largement profité aux exploitants. Mais à l'époque, seul le *Studio de l'Etoile*, tenu par Jean-Claude Romer et Michel Caen depuis octobre 1968, propose des films insolites en exclusivité : « du fantastique à l'érotisme et de l'épouvante au merveilleux¹⁴⁰ ». Jean-Paul Nail donne un aperçu précis de ces salles labellisées « fantastiques » : le *Colorado* et le *Brady* sont apparemment « voués aux films dits sexy » ainsi que le *Midi-Minuit* et le *Scarlett*. Les salles les plus récentes - le *Mexico*, le *Styx* et le *Studio de l'Etoile* - malgré les festivals qu'ils organisent, ne parviennent plus à renouveler leur programmation de classiques et donc à contenter le cinéphile frustré¹⁴¹. Dans *Mad Movies*, Dominique Blattlin est encore plus sévère quand il s'agit de considérer ces salles parisiennes spécialisées, qui font tourner le tiroir-caisse en projetant *Délivrance* ou « un Kubrick sans risques¹⁴² », et qu'il doit se rabattre pour découvrir des inédits dans une salle « perdue » de banlieue... Le fantastique s'installe progressivement dans le paysage cinématographique français, en passant des salles spécialisées au réseau traditionnel des salles d'exclusivité. Les exploitants qui poursuivent sur la voie de la spécialisation auront plus de mal à résister dans ce marché de niche, et l'observation de leur programmation montre qu'ils alterneront par nécessité la diffusion de films fantastiques et de films appartenant à d'autres marchés de niche qui émergent à la même époque (films d'exploitation, karaté ou kung-fu, érotiques et pornographiques). Pourtant, encore peu de films fantastiques sont distribués en France (essentiellement à Paris) et quand ils le sont, ils sont considérés par les experts comme étant de médiocre qualité¹⁴³. *Midi-Minuit Fantastique* relève ce phénomène : « le

¹³⁹ Jean-Claude Michel, *L'Écran Fantastique*, n°1, février 1969, pp.1-2.

¹⁴⁰ *Midi-Minuit Fantastique*, n°20, octobre 1968, p.19.

¹⁴¹ Jean-Paul Nail, « Cinematek », *L'Écran Fantastique*, n°1 bis, avril 1970, pp.7-9.

¹⁴² Dominique Blattlin, « Salles étranges », *Mad Movies*, n°8, avril 1974, pp.31-32.

¹⁴³ Selon Jean-Paul Nail, « en 1969, 28 films nouveaux seulement ont été distribués à Paris », « Cinematek », *L'Écran Fantastique*, n°1 bis (avril 1970) : pp.7-9. Myrtille Török constate, elle aussi : « les circuits spécialisés du type Midi-Minuit étant réquisitionnés par les pseudo-films érotiques, une trentaine de films fantas-

Fantastique, enfin toléré, admis, apprécié même par la critique se trouve, sur les écrans, à bout de souffle¹⁴⁴ ». Il semble qu'au moment où le genre fantastique est reconnu, la production cinématographique ne propose, paradoxalement, plus d'œuvres de qualité. On se tourne alors vers les classiques du répertoire. En 1973, après trente ans d'existence, la télévision publique française marque un tournant décisif en tant que médiateur du genre, en diffusant dans le ciné-club de la seconde chaîne, et pour la première fois, des classiques du cinéma fantastique. Deux ans plus tard, FR3 ira même jusqu'à programmer *Le Cauchemar de Dracula* de Terence Fisher. Le fantastique peut enfin entrer dans les foyers français. Mais, comme le montre plus loin dans cet ouvrage Jean-Marc Micciche, le genre va définitivement s'imposer dans le paysage cinématographique français grâce aux festivals, en particulier la *Convention Française du Cinéma Fantastique* (16-20 mai 1972), organisée par les passionnés de la revue *L'Écran Fantastique*. La convention devient *Festival International* dès sa troisième édition, sous le Haut Patronage du Secrétariat d'État à la Culture, le CNC et la Ville de Paris. L'institutionnalisation du fantastique s'observe également par le succès populaire de cet événement, mais aussi par des critères géographiques. Installée en banlieue - au Théâtre des Amandiers de Nanterre - pour la première édition, la Convention gagne ensuite la capitale, passant de salles de plus en plus prestigieuses - Le *Palace*, Le *Monge-Palace*, puis le *Palais des Congrès* avant de trouver ses marques au *Rex* en 1977.

L'intérêt de cette manifestation réside surtout dans la possibilité de voir des films fantastiques inédits en France. Pourtant, le troisième *Festival International de Paris* (7-14 avril 1974) marque déjà un essoufflement quant à la qualité des œuvres présentées. Pour un certain nombre de spécialistes, le cinéma fantastique arrive à un point de non-retour : Gérard Lenne s'interroge sur un possible « creux de la vague¹⁴⁵ » et lors de la 6^e édition, Alain Garsault constate la « médiocrité [...] du

tique seulement ont été distribués à Paris en 1972, pour la plupart sans grand intérêt. », « De la convention à la terreur », *Positif*, n°152-153, juillet-août 1973, pp.76-84.

¹⁴⁴ Jean-Claude Romer et Michel Caen, « Le Studio de l'Etoile », *Midi-Minuit Fantastique*, n°21, avril 1970, p.2.

¹⁴⁵ Gérard Lenne, « Fantastique 74 : le creux de la vague ? », *Ecran*, n°26, juin 1974, pp.18-25.

fantastique cinématographique¹⁴⁶ ». Malgré une programmation de moindre qualité, le festival attire les foules, jusqu'à 50 000 visiteurs en 1976¹⁴⁷. Les places viennent à manquer, on parle de « foire aux films¹⁴⁸ », avec raison, puisqu'un « Marché du Film » y est organisé. L'esprit est bon enfant, trop peut-être. On chahute même les conférenciers (Jacques Goimard, Gérard Lenne et René Tabès) de la première édition. Le critère économique explique en partie la perte de prestige du festival auprès des critiques. Le cinéma fantastique quittant progressivement le réseau spécialisé, le festival sert de moins en moins de banc d'essai à des films bientôt sortis en salles. Les distributeurs élèvent leurs tarifs de location et les organisateurs présentent alors les films aux copies les plus abordables. C'est surtout le *Festival International du Film Fantastique d'Avoriaz* instauré par Lionel Chouchan (1973-1993) qui récupère les sorties en exclusivité. Malgré la vitalité de ces manifestations dans le paysage cinématographique (notons également des manifestations similaires en Suisse et Belgique francophones), on notera que, tout comme le *Festival International de Paris*, le *Festival d'Avoriaz* accueille très peu de films français en sélection, participation limitée en raison d'une faible production du genre.

De la fin des années cinquante au début des années quatre-vingt, le cinéma fantastique en France est passé d'un mode mineur à un genre majeur, d'un adjectif qualificatif à un véritable « label ». Les revues spécialisées, les manifestations publiques telles que les conventions et les festivals, mais aussi les critiques de cinéma, auront contribué à le faire connaître au plus grand nombre, le structurant aussi comme un sous champ du milieu cinématographique, avec ses propres instances de légitimation. C'est un public demandeur qui aura permis au fantastique de trouver progressivement ses marques, même si, comme le montre plus loin Claude Forest, l'(in)adéquation entre l'offre et la demande est riche en enseignement. Si le genre s'est installé en France, c'est à travers les productions internationales, car le cinéma fantastique français n'a pas connu de véritable engouement public. La popularité du fantastique telle

¹⁴⁶ Alain Garsault, « 6e Festival de Paris du film fantastique et de science-fiction », *Positif*, n°195-196, juillet-août 1977, pp.73-75.

¹⁴⁷ Alain Schlockoff, *L'Ecran Fantastique*, n°8-9, été 1975, p.11.

¹⁴⁸ Claude Beylie, « La grande fête du fantastique », *Ecran*, n°17, juillet-août 1973, p.23.

qu'elle s'est exprimée à travers les revues spécialisées relève incontestablement du « fantastique traditionnel », relativement rare en ce qui concerne le cinéma français des années soixante et soixante-dix. Les limites entrepreneuriales du fantastique français proviennent notamment du mode de fonctionnement du système de production français qui ne rentre pas dans une logique de film de genres. Comme le remarque Raphaëlle Moine : « l'absence de structures fermes de productions explique que les genres du cinéma français ont tendance à ne pas se solidifier, à se ramifier et se diversifier rapidement en une multitude de sous-genres ou de séries¹⁴⁹. » Ainsi, depuis les années soixante, la grande diversité des productions nationales aura stimulé la critique de cinéma dans ses tentatives de définition du fantastique français. En y joignant un adjectif qualificatif, les critiques auront permis de délimiter une certaine tendance du cinéma fantastique en France, bien que celui-ci demeure insaisissable en tant que catégorie cohérente et homogène. Il y aurait alors autant de déclinaisons du fantastique français que de dénominations spécifiques, selon le type de film, de public et d'écriture critique. En somme, un label encore peu fonctionnel.

¹⁴⁹ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Nathan, 2002, pp.161-162.

Chapitre 4

Le cinéma fantastique français : faiblesse d'une production *vs* méfiance d'une demande

Claude Forest
Université Paris III

Parmi les différentes formes de récits fictionnels offerts au public, une stricte catégorisation s'avère peu aisée, et les codes du « fantastique », comme nous venons de la voir à travers les premiers chapitres de cet ouvrage, confirment un caractère encore très poreux. Issu de la magie scénique, Méliès en inaugure de nombreuses pistes par ses « trucs » portés à l'image, qui introduisent le féérique, l'onirisme, le merveilleux, le futurisme, la science-fiction... Les frontières entre toutes ces catégories se révèlent néanmoins floues et relativement subjectives. Le golem, les vampires, Dracula, Frankenstein et autres créatures diaboliques qui pulluleront du muet au début du parlant pourront se voir rattachées au fantastique, ou au contraire confinées à l'horreur et à l'épouvante, ces dernières catégories pouvant être également assimilées à l'étrange, à l'inquiétant, ou au merveilleux qui le bordent.

Pour fixer un corpus de films à étudier, nécessaire lors de toute approche quantitative du fait cinématographique, nous avons dessiné un cadre empirique qui pourra, bien évidemment, être discuté ou agrandi par d'autres. Nous avons retenu une définition assez proche de Todorov¹⁵⁰ : l'intrusion de faits inexplicables et théoriquement

¹⁵⁰ « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ». T.Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p.29. Une définition assez proche de

inexplicables dans un contexte connu du spectateur. Dès lors la limite avec d'autres genres est fixée, le déplacement dans le temps et/ou l'espace caractérisant davantage des genres cousins (la science-fiction, l'anticipation, le gore, l'invasion de monstres ou d'extra-terrestres...). Si les premiers *Vampires* de Feuillade (1915) pouvaient appartenir au genre, cela tenait essentiellement au traitement spectaculaire de la mise en scène plus qu'au thème lui-même, et quelques décennies après, aucun spectateur n'ignorait plus rien de la naissance, du développement et du moyen de lutter contre cette espèce aux longues incisives (ce qui n'empêche évidemment ni le frémissement, l'effroi ou le sourire complice).

Caractériser d'« abondance » les films réalisés en France durant cette première période serait toutefois exagéré malgré l'incursion de maîtres en ce domaine (Epstein, Gance, L'Herbier, etc.), mais l'abandon du genre en a été d'autant plus significatif qu'il n'en a pas été de même ailleurs, et que les Etats-Unis, par exemple, en relayeront efficacement la production dès les années trente. Cette faiblesse, qui se renforcera durant les décennies suivantes, ne manque pas d'interroger. Aussi, après avoir évoqué la carrière globale de l'ensemble des films du corpus considéré, nous tenterons de montrer comment, depuis la seconde Guerre Mondiale, moins d'un film par an a été produit en France dans cette catégorie, et moins d'un film par décennie réussit à emporter l'adhésion d'un large public, remettant alors en question l'existence même d'un « genre » propre à l'industrie cinématographique, malgré les efforts des revues de cinéma et des collectifs de cinéphiles pour donner corps au label. Au-delà du succès populaire d'une poignée de titres, nous nous interrogerons pour connaître les raisons pour lesquelles aucune production française n'a su se montrer fédérative de talents comme le furent certaines écoles artistiques qui firent du cinéma de genre une marque de reconnaissance, ni encore moins constituante d'un genre paradoxalement cohérent et reconnaissable d'un point de vue quantitatif¹⁵¹. La réception, la carrière de ces films et la désaffection du

celle qui avait déjà été donnée par Roger Caillois qui insistait cependant davantage sur le décentrement face au surnaturel. Cf. R.Caillois *Au cœur du fantastique* (1965) publié dans *Cohérences aventureuses* (Gallimard Idées, 1976).

¹⁵¹ S'il le fallait, précisons d'une part qu'en raison de l'absence même de définition stricte du genre, la taille du corpus donné ne saurait être absolue ni définitive et pourrait amplement varier. Une ouverture du fantastique français pourrait s'opérer vers ce qui a un peu donné envie de faire et de voir, un fantastique rassurant et

genre par le public français sont ici envisagées dans le pays d'origine des films, c'est-à-dire sur un marché linguistique localisé, cadre dans lequel la quasi-totalité de l'exploitation des films fantastiques français s'est d'ailleurs bornée. Dépassant ce simple constat, la relation systémique entre la faiblesse d'une offre de cette nature, et la méfiance si ce n'est le désintérêt manifeste du public tentera d'être appréhendée, tandis que la difficulté d'émergence d'une offre significative en films français appartenant au genre fantastique sera mise en perspective avec la disparition d'autres genres au cours de la période considérée. Pour la période retenue ici – à partir de l'occupation allemande - l'offre française confine quantitativement à l'inexistence : même en étirant la définition du genre, les films français de ce genre présentés aux spectateurs pourtant nombreux (400 millions d'entrées par an en moyenne durant les années cinquante, moitié moins la décennie suivante comme au début du XXI^e siècle) s'avèrent relever de l'accident : une cinquantaine de films au total sur les 150 à 200 produits chaque année six décennies durant, soit moins de 0,05% de l'offre faite aux Français par leur industrie cinématographique nationale ! Moins qu'une niche de marché : une anecdote !

Car au-delà du strict constat statistique, dans une économie de marché comme celle de tous les pays industrialisés dès l'après-guerre, la question première qui se pose est naturellement celle de l'adéquation entre l'offre et la demande. La théorie économique classique affirme que l'ajustement s'opérerait plus ou moins spontanément, et nous devrions donc en conclure que l'absence d'offre en ce genre de la part d'une industrie réputée performante relèverait d'une saine et rigoureuse adaptation à une absence de demande. Pour avoir déjà montré que cette doxa revêtant la forme d'une tautologie relevait plutôt de la légende de par la prégnance d'autres déterminismes (l'identité et l'intérêt des financiers, ou la formation culturelle des décideurs par exemple) explicitant, entre autres, l'absence des Européens sur des segments entiers du marché depuis deux décennies (films pour enfants, cinéma

convenu, à savoir un fantastique des fantômes, des revenants que Nadia Al Salti nomme le fantastique « folklorique ». D'autre part, quelques titres supplémentaires, à la sortie et à l'audience encore plus confidentiels pourraient probablement être rajoutés : ils ne conforteraient que la cruauté de l'oubli et de la non reconnaissance massive que connaissent les films de ce genre en France.

policier, etc.)¹⁵², il nous faut nous aventurer hors de nos frontières, et donc questionner sur la même période l'offre internationale en films de genre fantastique. Si les films les plus demandés relèvent davantage de la comédie, de l'aventure, et de quelques genres qui ont évolué et se sont succédé dans le temps (western, guerre, policier, espionnage, kung-fu, érotisme, etc.), le fantastique n'est absent ni de l'offre étrangère (états-unienne et asiatique essentiellement (Japon-Corée), mais aussi anglaise et italienne pour ce qui concerne l'Europe), ni surtout de la demande européenne en général, et française en particulier. À comparer avec la production française dans ce genre, venant des USA pour être distribués en France, entre 500 et 1.000 titres peuvent être comptabilisés durant cette période, selon que l'on retienne tout ou partie des films :

- avec le diable, les sorciers et magiciens maléfiques (de *L'évadé de l'enfer*, 1946, à *Jeepers creepers*, 2001)
- avec les zombies (depuis *Zombies on Broadway*, 1944) ou les apparitions de la mort (depuis *Au cœur de la nuit*, 1943) et des innombrables fantômes ;
- avec des monstres animaliers (des *Insectes de feu*, 1957 à *Alien* 1979, 1989, 1992, 1997, 2004) sous-genre dont la France a été quasi absente en termes de production ;
- avec super héros (*The crow*, *Blade*, *X-men*, etc.) dont la France est totalement absente en termes de production, là encore pour des motifs clairement étrangers à l'absence de la demande du public puisque ces films se situent régulièrement en tête des box-offices français et internationaux¹⁵³ ;
- avec les vampires, quasiment innombrables sur la période depuis *Le fils de Dracula* de R. Siodmark (1942), et pour lesquels un français, Jean Rollin, a su se montrer prolifique (une douzaine de titres depuis 1967, la plupart cependant étant dominés par l'érotisme et/ou l'horreur),
- avec Frankenstein, les momies (dont tous les attributs ont été déclinés très tôt : *La main de la momie*, C. Cabanne, 1940 ; *La tombe de la momie*, H. Young, 1942 ; *Le fantôme de la momie*, R. Le Borg, 1944 ; etc.), les génies du mal, les loups-garous, le Golem, les créatures humaines monstrueuses (physiquement ou psychologiquement, maniaques et autres nécrophiles) les monstres extraterrestres, etc.

¹⁵² Voir notamment Claude Forest, « L'abandon des genres par les cinémas européens », in Thomas Paris (dir.) *Quelle diversité face à Hollywood ? CinémAction* hors-série, 2002.

¹⁵³ Voir le dossier sur les Super-Héros de la revue *Tausend Augen*, et notamment H. Valmary, *Reflète dans un décor* (2006).

Aucune de ces formes parmi les plus caractéristiques de la demande des spectateurs n'a significativement inspiré les réalisateurs français, hormis parfois sous la forme parodique (la comédie, encore) tels *Les Charlots contre Dracula* (J.-P. Desagnat, 1980) ; *Frankenstein 90* (A. Jessua, 1984), la comédie prenant d'ailleurs souvent prétexte de situations qui auraient pu intrinsèquement être traitées sous l'aspect fantastique, mais pour l'évacuer totalement tels *Les visiteurs*, *Les anges gardiens*, *Fantôme avec chauffeur*, etc. Ce parti pris français de mettre le fantastique du côté de la comédie est d'ailleurs symptomatique du tropisme de ses intervenants, comme s'ils se condamnaient d'avance à être risibles en s'attaquant à ce genre et prévenaient ainsi toute critique, telles les stars hollywoodiennes qui, dans les médias, rient d'elles mêmes et de l'image qu'elles peuvent donner dans leurs films, afin que cette critique ne soit pas émise ultérieurement à leur encontre.

Résultats d'exploitation de quelques films fantastiques français

Sortie	Film	Réalisateur	Production	Entrées
10/07/1942	<i>La nuit fantastique</i>	Marcel L'Herbier	Union Technique Cinématographique. S.A.	
05/12/1942	<i>Les visiteurs du soir</i>	Marcel Carné	André Paulvé	
1943	<i>Le baron fantôme</i>	Serge de Poligny	Consortium de Production de Films	
1943	<i>L'homme qui vendit son âme</i>	Jean-Paul Paulin	Les Films Minerva	
13/10/1943	<i>L'Eternel retour</i>	Jean Delannoy (+ Jean Cocteau)	André Paulvé	
21/04/1943	<i>La main du diable</i>	Maurice Tourneur	Maurice Tourneur + Continental Films	
1944	<i>La fiancée des ténèbres</i>	Serge de Poligny	Eclair-Journal	
16 /05/1945	<i>Blondine</i>	Henri Mahé	SNEG	
6/02/1946	<i>Sylvie et le fantôme</i>	Cl. Autant-Lara	André Paulvé	
29/10/1946	<i>La Belle et la bête</i>	Jean Cocteau	André Paulvé	3.779.692
17/03/1950	<i>La Beauté du diable</i>	René Clair	FrancoLondonFilms	
29/09/1950	<i>Orphée</i>	Jean Cocteau	André Paulvé	
18/05/1951	<i>Juliette ou la clé des songes</i>	Marcel Carné	Sacha Gordine	
23/09/1952	<i>Les Belles de nuit</i>	René Clair	Franco London Films	3.499.199
12/02/1960	<i>Le Testament d'Orphée</i>	Jean Cocteau	Éd. Cinégraphiques / Jean Thuillier - Prod. Associé Yul Brynner	148.793
02/03/1960	<i>Les Yeux sans visage</i>	Georges Franju	Champs-Élysées Prod / Lux Film	
1960	<i>Et mourir de plaisir</i>	Roger Vadim	Film EGE – documento film	
16/11/1961	<i>Le Testament du Dr Cordelier</i>	Jean Renoir	RTF / Sofirad / J.Renoir	169.326
04/09/1963	<i>Judex</i>	Georges Franju	Robert de Nesle	
1964-1966	<i>L'or et le plomb</i>	Alain Cuniot	SIPAC	
28/10/1964	<i>La Grande Frousse - La Cité de l'indicible peur</i>	J-Pierre Mocky	ATICA – SNC	
5/05/1965	<i>Alphaville</i>	Jean Luc Godard	André Michelin	
26/04/1968	<i>Je t'aime je t'aime</i>	Alain Resnais	Mag Bodard	389.874
1970	<i>La rose écorchée</i>	Claude Mulot		20.000

Sortie	Film	Réalisateur	Production	Entrées
1970	<i>Midi minuit</i>	Pierre Philippe	Albertine films	10.000
1971	<i>L'araignée d'eau</i>	J.P. Verhaeghe	Tanit prod	10.000
1972	<i>Les soleils de l'île de Pâques</i>	Pierre Kast	Alexandra films	10.000
1972	<i>Le seuil du vide</i>	J.François Davy	Neyrac	10.000
1972	<i>Au rendez-vous de la mort joyeuse</i>	J.L. Bunuel	AAA, PEA	30.000
19/01/1977	<i>Alice ou la dernière fugue</i>	Claude Chabrol	P. Gauchet, P. Hildebrand, E. Lépiciér	80.000
1977	<i>Le portait de Dorian Gray</i>	Pierre Boutron	Les prod de Daunou – TF1	30.000
04/04/1984	<i>L'ange</i>	Pat. Bokanowski	Kira	10.000
06/12/1986	<i>Le passage</i>	René Manzor	Adel prod.	600.000
18/01/1989	<i>Baxter</i>	Jérôme Boivin	A.Zeitoun, P.Godeau	60.000
17/01/1990	<i>Tom et Lola</i>	Bertrand Arthuys	Caroline prod., Cerito	
17/04/1991	<i>Gawin</i>	Arnaud Selignac	Gérard Louvin	40.000
17/04/1991	<i>Delicatessen</i>	J.P. Jeunet	Claudie Ossard - UGC	1.407.818
28/08/1991	<i>Simple mortel</i>	Pierre Jolivet	Canal+ /Paul Claudon	70.000
30/11/1994	<i>La machine</i>	Fr. Dupeyron	P.Bordier, B.Bouix	90.000
19/03/1997	<i>Un amour de sorcière</i>	René Manzor	Christian Fechner	952.194
7/04/1999	<i>Babel</i>	Gérard Pullicino	Georges Benayoun	125.695
5/05/1999	<i>Les migrations de Vladimir</i>	Milka Assaf	ADR prod	203
9/08/2000	<i>Furia</i>	Alexandre Aja	Alexandre Arcady	8.500
4/04/ 2001	<i>Belphégor, le fantôme du Louvre</i>	J. Paul Salomé	Alain Sarde –TF1	2.031.105
17/07/2002	<i>Bloody mallory</i>	Julien Magnat	M. Missonnier, O.Delbosc	31.915
14/08/2002	<i>La Fiancée de Dracula</i>	Jean Rollin	ABC – avia	1.560
8/01/2003	<i>Brocéliande</i>	Doug Headline	La chauve souris	201.029
7/05/ 2003	<i>Maléfique</i>	Eric Valette	M. Missonnier, O.Delbosc	83.347
8/10/2003	<i>Les jours où je n'existe pas</i>	J-C.Fitoussi	J-C.Fitoussi, Nat. Eybrard	8.395
7/04/2004	<i>Le coma des mortels</i>	Philippe Sisbane	P. Sisbane, N. Duchemin, A. Guégan	10.000
27/10/2004	<i>Les revenants</i>	Robin Campillo	Carole Scotta, Caroline Benjo	28.233
20/07/2005	<i>L'avion</i>	Cédric Kahn	M. Missonnier, O.Delbosc	150.000

Tableau de l'auteur d'après : BIFI, CNC, Le Film français, IMDB

Quantitativement, cette pénurie de l'offre a constamment été la règle depuis la Seconde Guerre mondiale, à tel point que vis-à-vis de ce genre la plupart des historiens et critiques français se sont toujours montrés évasifs ou ironiques. René Prédal affirme qu'« on a coutume de dire que la France n'a jamais été le pays du fantastique cinématographique »¹⁵⁴ ; Siclier enfonce : « Il a été prétendu et admis que le cinéma français s'était particulièrement distingué, au cours des « années Pétain », par le recours au fantastique et aux sujets légendaires, échappant par là au contrôle sournois ou bien affirmé des censures vichyssoise et allemande. C'est très exagéré. 10 films seulement sur 220 relèvent de ce courant¹⁵⁵.» Constat confirmé par Mitry qui ne consacra que deux

¹⁵⁴ René Prédal, *Le cinéma fantastique*, Seghers, 1970, p.62.

¹⁵⁵ Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Veyrier, 1981, p.130.

pages au fantastique français dans son abondante *Histoire du cinéma*¹⁵⁶, puis par tous ceux qui s'essaieront à sa suite. Significativement, même les 810 pages du volumineux *Dictionnaire du cinéma populaire français* ne comprennent aucune occurrence pour le genre fantastique¹⁵⁷. Et assurément, les titres des films recensés (*cf.* tableau) font figure quasiment d'anomalies dans la production cinématographique française, sinon d'exceptions assez peu représentatives des goûts de la population, la plupart des titres produits peinant de surcroît à demeurer dans les mémoires. L'absence de production n'a donc pas été compensée par une qualité esthétique ou un apport cinématographique reconnu, ne serait-ce que par la critique ou une partie des cinéphiles, ne générant ainsi aucune reconnaissance symbolique (pas de prix successifs dans les festivals, pas de courants de pensée, pas de chef de file ni de manifeste, etc.), donc ne débouchant pas sur une « école artistique », au sens de la définition de Michel Marie à propos de la Nouvelle Vague par exemple¹⁵⁸. Quant à leur réception, en tout et pour tout cinq films du fantastique français trouveront le chemin du grand public, dont un durant la Seconde Guerre (*Les visiteurs du soir*, de Marcel Carné) et deux à son lendemain : *La belle et la bête*, de Jean Cocteau (16° du box-office en 1946 avec 3,8 millions d'entrées) et *Les Belles de nuit* de René Clair (12° en 1952 avec 3,5 millions). Ces titres emblématiques ont souvent été mis en avant, quelquefois pour illustrer un « âge d'or » du fantastique-onirique-poétique français. Cette période expose une féerie et des ambiances poétiques qui avaient une fonction tranquillisante, euphorisante même, l'urgence de la fable et de la rêverie jouant son rôle en cette période de reconstruction socialement et économiquement difficile. Ils seront accompagnés de quelques autres titres adulés des cinéphiles, mais délaissés par les spectateurs : moins de 200.000 entrées en France pour *Le Testament d'Orphée* (Jean Cocteau, 1960), *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), *Le Testament du Dr Cordelier* (Jean Renoir, 1961) ou *Judex* (Georges Franju, 1963). La présence de Cocteau dans la veine fantastique française donnera assurément une empreinte à cet ensemble de films, mais sans assurer de succès public aux films auquel il participe à un titre ou un autre : il cosignera

¹⁵⁶ Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Editions universitaires, 1980, vol.4, pp. 655-656.

¹⁵⁷ Christian-Marc Bosséno & Y.Dehée, *Dictionnaire du cinéma populaire français, des origines à nos jours*, Nouveau monde éditions, 2004.

¹⁵⁸ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Nathan, 1999.

L'Éternel retour avec Jean Delannoy en 1943, participera aux dialogues de *La fiancée des ténèbres* de Serge de Poligny (1944) et *Juliette ou la clé des songes* de Marcel Carné (1951) ces deux derniers passant inaperçus à leur sortie.

Après cette période d'après-guerre et ses quelques titres emblématiques, une éclipse de huit ans se fera dans la production des années cinquante (1952-60) – pourtant apogée du cinéma en salles, avec le plus haut niveau historique de la fréquentation (400 à 460 millions d'entrées chaque année). Il est vrai que, hormis la comédie, les attentes des spectateurs se portent davantage sur d'autres genres, péplums, westerns, films de guerre et d'aventure. Au dénouement de cette éclipse, avec l'abandon de la « qualité française », on assiste à un renouveau du cinéma français de genre, dont le fantastique, avec un contenu, moins poétique et sans doute aussi plus réaliste, mais les quelques réalisateurs de la période connaîtront les mêmes insuccès que leurs prédécesseurs, tant public que critique, comme Roger Vadim (*Et mourir de plaisir*, 1960), ou Jean-Pierre Mocky (*La Grande Frousse - La Cité de l'indicible peur*, 1964). De même, et symptomatiquement, tous les chefs de file de la Nouvelle Vague s'essaieront après le mouvement, au genre, sans convaincre eux non plus. Avec *Alphaville* (1965), Jean Luc Godard désoriente son public et perd les deux millions de spectateurs qui avaient découvert *A bout de souffle* en 1960, pas plus qu'Alain Resnais avec *Je t'aime je t'aime* (1968, 389.000 entrées) ou Claude Chabrol (*Alice ou la dernière fugue*, 1977, moins de 100.000 entrées) malgré l'opportunisme de l'engagement d'une Sylvia Kristel en tête d'affiche qui ne surfera pas sur son succès historique d'*Emmanuelle* et ses neuf millions de spectateurs de 1974¹⁵⁹.

À nouveau, la fin des années 70 connaîtra un absence dans la production de films fantastiques au contraire des USA qui augmenteront avec succès leur production de films de genre, dans la science-fiction, le film catastrophe... styles dont les Français seront ainsi totalement absents malgré une forte demande du public : 6,5 millions d'entrées françaises pour *La guerre des étoiles* en 1977 (4 millions pour sa suite en 1980), 3,2 millions pour *Rencontre du 3^e type* en 1978, etc. Puis, avec seulement un film produit tous les deux ans durant les deux décennies suivantes, la probabilité de réaliser un titre qui attire le grand public ne

¹⁵⁹ Forte audience qu'elle avoisinera pourtant l'année suivante en tenant l'affiche d'*Emmanuelle 2* (2 millions entrées, 15^e au box office de 1978).

pouvait évidemment qu'être faible. Si deux d'entre eux sortent de la confidentialité - *Le passage* (René Manzor, 1986) et *Un amour de sorcière* (René Manzor, 1997), ils n'atteignent néanmoins pas un public populaire malgré la présence de stars à l'affiche. Succès critique, mais non public, pour Alain Delon dans le premier (qu'il produira) ; une place d'honneur (moins d'un million d'entrées, 42° au box-office de l'année 1997) pour Vanessa Paradis, Jean Reno et Jeanne Moreau qui portaient le second. Ainsi, en quatre décennies – de 1952 à 1991 – un seul titre attirera un large public, *Délicatessen* (Jean-Pierre Jeunet, 1991, 1,4 millions d'entrées 17° au box-office)¹⁶⁰, film dont l'originalité du propos et du traitement avaient pu laisser espérer l'esquisse de nouvelles pistes pour ce genre. Il n'en sera rien malgré le renom de quelques autres réalisateurs qui l'aborderont, enregistrant des résultats que l'on ne peut même pas qualifier « d'estime » : moins de 100.000 entrées pour tous les autres films de cette période, et à peine plus pour le *Babel* de Gérard Pullicino (1999) dont on aurait pu croire que son succès télévisuel (Taratata, Ombre et lumière, etc.) l'aurait conduit à savoir appliquer les recettes de succès sur grand écran.

Le début de la décennie suivante suivra la même pente d'une sous-production sans prise sur le public, avec un film fantastique français produit par an, dont un seul connaîtra le succès : *Belphégor, le fantôme du Louvre* (Jean-Paul Salomé, 2001, 2 millions d'entrées), reprise de la série télévisée, elle-même inspirée d'un film éponyme français de l'entre-deux-guerres (de H. Desfontaines, 1921) qui s'était inspiré des nombreux ouvrages antérieurs autour de cette divinité Moabite. Et si la période a constaté un regain dans la production de ce genre, noyée toutefois dans une surproduction globale française (plus de 200 films produits chaque année), la plupart des sorties seront confidentielles pour ne pas dire « techniques » avec une résultante inéluctable : dix fois moins d'entrées que leurs prédécesseurs, soit moins de 10.000 entrées en France pour *Les migrations de Vladimir* (Milka Assaf, 1999), *Furia* (Alexandre Aja, 2000), *Les jours où je n'existe pas* (Jean-Claude Fitoussi, 2003), *Le coma des mortels* (Philippe Sisbane, 2004) ou la *Fiancée de Dracula* (2002) de l'inépuisable Jean Rollin qui aura décliné en trois décennies l'érotisme auparavant méconnu des vampires.

¹⁶⁰ Le cas de J.P.Jeunet est d'autant plus intéressant qu'il partira aux USA, seul pays dans lequel il estima posséder de réelles marges de liberté pour tourner un film fantastique (*Alien, la résurrection*, 1997).

Ainsi, en sept décennies, avec une demi-centaine de titres, l'offre cinématographique française relève de l'abandon caractérisé de ce genre, connaissant seulement cinq succès populaires, dont trois durant la Guerre et son lendemain immédiat, attestant moins un âge d'or qu'un bref feu d'artifice. La seule évocation de cette majorité de titres tirés d'un oubli collectif qui les a enveloppés dès leur jour de sortie sur les écrans livre de surcroît une indication sur leur faible réception, non seulement quantitative, mais également esthétique. Cette confidentialité renvoie à une étroitesse présumée du propos, à un manque d'originalité, de vision artistique, de contenu (et pas seulement d'effets spéciaux ou d'un cinéma spectaculaire dont seraient porteurs les films états-uniens), donc d'intérêt cinématographique, tant en termes cinéphilique que de strict divertissement. Multipliés, se succédant, ces titres n'ont pu que renforcer une image étriquée, auto centrée, induisant une méfiance des spectateurs vis-à-vis d'une production nationale qui signerait *a priori* une incompétence des artistes et techniciens francophones en ce genre, réduction évidemment abusive, mais qui a pu se répandre et générer des automatismes répulsifs ou condescendants, que rien, ou bien peu, ne venait contredire.

À l'opposé, couvrant la totalité du champ, expérimentant et développant de nombreux sous-genres, venant principalement des USA malgré un filtrage considérable (quotas, accords Blum-Byrnes, présélection après une exploitation en salles sur leur marché national), une offre régulière a constamment été présente sur les écrans français. Malgré une distribution globale de films quantitativement inférieure aux films français, les USA, avec un à deux titres par mois dans ce genre, contre un tous les 18 à 24 mois réalisés par des Français, opèrent un écart dans ce type d'offre d'autant plus remarquable que seul un tiers de la production états-unienne est aujourd'hui exportée en France, proportion de surcroît largement supérieure à celle des années quarante à soixante. Ainsi, avec une proposition vingt fois supérieure au cinéma français, le choix d'un type d'exportation n'est assurément pas neutre pour une nation soucieuse de développer son commerce. Et effectivement, à côté de cette offre quantitativement très significative, la demande n'a pas été marginale. Sortant largement des salles spécialisées à l'audience confidentielle dans lesquelles devraient se confiner des œuvres de séries B, certains films deviendront des classiques, tels *Les*

500 doigts du Dr T (The 5000 fingers of Dr T., R. Rowland, 1953)¹⁶¹, *L'homme qui rétrécit* (The incredible shrinking man, J. Arnold, 1957), *La chute de la maison Usher*, (House of Usher, R. Corman, 1960), *La petite boutique des horreurs* (The little shop of horrors, R. Corman, 1960 puis F. Oz, 1986), etc. D'autres connaîtront des audiences limitées, mais à un niveau tout de même incontestable que bien des films français envieraient, tels *La mouche noire* (The fly, K. Neumann, 1958) avec 250.000 spectateurs en France, *La maison du diable* (The haunting, R. Wise, 1964) 140.000 entrées, etc. Toutefois, si l'on interroge uniquement le haut du box-office national, en se concentrant donc sur les films qui ont reçu une audience abondante attestée par leur niveau d'entrée, une demande réellement populaire ne se manifesterait que plus tard, dans le milieu des années soixante-dix. Certes, *Rosemary's baby* (R. Polanski, 1968) génèrerait des recettes dix fois supérieures à son budget de production, mais il faudrait attendre *L'exorciste* (Exorcist (the), W. Friedkin, 1974) qui attirerait 5,4 millions de Français et se hisserait au 4^e rang du box-office de l'année pour voir s'amplifier une réelle demande de masse pour ce genre et ses dérivés autour de l'anticipation, la science-fiction, le film catastrophe, etc. Correspondant au renouveau d'Hollywood et à la montée en puissance des nouveaux producteurs et réalisateurs, chaque année verra se hisser en France plusieurs films de ces genres en têtes du box-office national, 1976 voyant même se côtoyer *Les dents de la mer* (Jaws, S. Spielberg) 1^{er} du box-office avec plus de 6,2 millions d'entrées, *King Kong* (J. Guillermin) 5^e avec 4 millions, et *Le sixième continent* (At the earth's core, K. Connor) 13^e avec 1,9 million. Chaque année plusieurs millions de Français choisiraient donc de transformer ces films en triomphes, marquant tant l'industrie par les sommes générées, que la cinéphilie par des films qui consacreront indubitablement des auteurs : *Shining* (The shining, S. Kubrick, 1980, 14^e au box-office, 2,4 millions d'entrées) précédant *Elephant man* (The elephant man, D. Lynch, 1981, 12^e, 2,4 millions) et *E.T. (E.T. The Extra-Terrestrial)*, S. Spielberg, 1982, 1^{er}, 9 millions).

Bien évidemment, la deuxième vague de chute de la fréquentation en France (-45% de 1982 à 1992) touchera aussi ces genres, la production comme la demande se ralentissant et se réorientant vers des films où

¹⁶¹ D'ailleurs ce titre figure dans le programme officiel de l'Éducation Nationale Française dans le cadre du dispositif « Collèges au cinéma », avec d'autres films fantastiques étrangers, mais aucun français.

l'anticipation se met davantage au service de l'action ou de l'aventure, comme prétexte ou simple décor, plutôt que comme une trame essentielle (*Terminator*, *Mad Max*, *Robocop*, etc), même si le succès de quelques mouches (*The fly*, D. Cronenberg, 1987, 13°, 2,1 millions d'entrées) ou fantômes (*Ghost*, J. Zucker, 1990, 9°, 3 millions) attestent toujours de l'intérêt du genre. Cet intérêt sera confirmé régulièrement durant la période suivante, qui connaît un redémarrage de la fréquentation (+50% de 1993 à 2006) corrélative à la vague de construction des multiplexes. Un titre se place chaque année depuis 1993 parmi les favoris des Français, d'*Entretien avec un vampire* (19° en 1994) à *L'armée des 12 singes* (13° en 1996) sans oublier *Matrix* (4° en 1999) et ses deux épisodes postérieurs.

Bref, la liste des très grands succès de ce genre serait trop longue à établir, mais il est à retenir qu'elle témoigne d'une demande importante et permanente du plus grand nombre des spectateurs français, demande confirmée par ces chiffres répétés d'entrées réalisées depuis 1945. Cette demande du spectateur français, et plus généralement des spectateurs des pays industrialisés, pour le genre fantastique, se vérifie aussi en littérature. Le contraste est donc saisissant entre une offre culturelle nationale limitée et une demande en films spectaculaires appartenant au genre qui doivent être importés. Il n'en faut pas plus pour introduire ce discours souvent relevé sur les forums ou dans le courrier des lecteurs des fanzines d'« impuissance », de non-savoir-faire, ou encore de « pâle copie » à propos des films français de la veine fantastique. Mépris inconscient, dédain pour une forme culturelle jugée « mineure » par une ample partie des spectateurs et des critiques qui « font le cinéma » ? La question de l'acceptation consciente des transferts culturels est ici posée. Pourtant, historiquement, les films hollywoodiens « standard » de la qualité en matière de cinéma fantastique, inspirèrent d'autres cinématographies européennes, tels les Allemands de l'entre deux guerres, mais surtout les Britanniques dans les années soixante à quatre-vingt, dans la veine des vampires et de l'horreur avec Terence Fisher ou un Christopher Lee que l'on identifie désormais à Dracula, mais sans oublier tout l'apport de la firme Hammer, studio indépendant britannique qui, sur une vingtaine d'années seulement, produira à lui seul trois fois plus de films fantastiques que la France n'en connût de la seconde Guerre à nos jours. Les Italiens assureront également une forte production durant la même période (qui bifurquera vers le gore et le gothique) dans laquelle les plus grands cinéastes apporteront leur

contribution (Fellini – *Histoires extraordinaires*, 1968 ; Corbucci et Margheriti – *Danse macabre*, 1965; etc.) en sus des cinéastes qui connaîtront une notoriété internationale en tournant des films appartenant quasi exclusivement au genre fantastique comme Argento, Bava ou Fulci.

Comme pour le western ou d'autres genres cinématographiques, un tel mouvement a été très faible en France. Du côté des réalisateurs, seuls Franju et Manzor feront deux films appartenant au genre sur la période, Cocteau apparaissant comme atypique avec ses trois réalisations et trois autres participations, ce qui explique dès lors la fixation identificatrice sur son nom lorsque l'on évoque le « fantastique français ». Il faudrait y associer celui d'un producteur, André Paulvé, également présent sur cinq films du genre, et qui contribuera à forger un style indéniable sur cette période. Mais cette conjonction Cocteau/Paulvé ne suffit point à faire école. Le cinéma fantastique français connaît un mouvement assez similaire à celui de la littérature. Impure de par ses origines, socialement typée (littérature « de gare », populaire) et donc déclassée aux yeux du « milieu » cinématographique tel que Julien Duval en décrit les contours en 2006 dans les *Actes de la recherche en sciences sociales* (critiques, réalisateurs, producteurs puis décideurs publics), la littérature fantastique s'est vue marginalisée. Cette prévention d'une forte partie des intellectuels français pour le genre fantastique dominera la scène durant plusieurs décennies, érigeant en repoussoir des œuvres et des genres « sans qualité »¹⁶², relégation confortée par leur mépris de la télévision qui elle, pénétrant massivement les foyers à partir de cette période, vise tous les publics et s'empare de tous les genres dont le déclassement s'en trouve alors accéléré. Le fantastique en fait partie puisqu'on le retrouve, paradoxalement, au centre de très nombreux téléfilms et séries françaises produites par l'ORTF: *Rocambole* (J.P. Decourt, 1964), *Le parfum de la dame en noir* (Y. Boisset, 1965), *Belphégor* (G. Combret, 1966), *Les compagnons de Baal* (P.Prévert et J. Champreux, 1967), etc.

En dépit d'une considérable manifestation de l'intérêt des spectateurs pour le genre fantastique, l'offre française en films appartenant à ce genre fût indigente, quand bien même de nombreux courts-métrages étaient réalisés par de jeunes cinéastes aspirant à la réalisation de film de genre (Gans, etc.), ce qui démontrait la présence d'un potentiel

¹⁶² Fabrice Montebello, *Le Cinéma en France*, Armand Colin, 2005.

créatif et technique sur le marché français. Déconnectés du marché et de son public, soutenus par des pouvoirs publics puis par une télévision dont les décideurs ont toujours appliqué des critères appauvrissants, les réalisateurs, comme les critiques, ont progressivement développé un argumentaire permettant d'expliquer leur abandon des genres cinématographiques traditionnels, refusant d'assumer cet écart culturel d'avec des marges de la population qui, cumulées, sont devenues majoritaires. Le défaitisme du discours que l'on peut résumer en ces quelques mots « les américains sont meilleurs que nous pour faire ce type de films » est devenu réalité : moins d'un film sur 200 mis en chantier chaque année. Faute de films produits, pas d'offre alternative possible, le public devenant dépendant de choix de programmation imposés par la force des choses plus que par la domination économique des distributeurs... L'histoire économique du cinéma fantastique français permet de démontrer que ce n'est pas parce que les États-Unis ont dominé notre marché que nos genres nationaux ont disparu ; mais c'est parce que nos genres ont disparu que les États-Unis sont devenus majoritaires sur le marché français, demeurant les seuls à proposer des films pour lesquels une demande restait présente. En critiquer les moyens financiers, l'esthétique ou toute autre composante c'est évidemment se tromper de combat, s'aveugler commodément sur sa propre carence pour s'en absoudre soi même.

Chapitre 5

Avoriaz, Paris, Gérardmer : stratégies des festivals et légitimation du genre fantastique. Une analyse qualitative de la programmation

Jean-Marc Micciche
Université de Metz

Lorsque l'on observe la labellisation du cinéma fantastique, de science-fiction ou d'horreur, sous l'angle de sa réception française, on constate que le processus de reconnaissance institutionnelle a été extrêmement long. La presse spécialisée, tout autant que la mise en place de festivals dédiés au genre, a joué un rôle important dans le processus de légitimation d'une forme de cinéma caractérisée comme ouvertement « populaire » dans les deux acceptions du terme. Avant d'entrer dans le cœur du sujet, revenons quelques instants sur le contexte qui conduisit à la naissance de stratégies de valorisation festivalières visant à considérer le cinéma fantastique comme une forme légitime du plaisir cinématographique. Ces méthodes vont contribuer directement, nous le verrons, à la reconnaissance et à l'institutionnalisation du genre, en France, entre les années 70 et 90.

La question de l'expertise dans le cinéma fantastique

En privilégiant l'analyse des œuvres sous l'angle *interne*, la production scientifique sur les films de genre a longtemps sous-estimé le rôle déterminant de l'expertise *ordinaire* dans l'évaluation de la qualité des œuvres (le regard de l'amateur, du spectateur, du programmeur de

salles...), ainsi que la figure déterminante du médiateur dans son rôle de diffuseur et de « passeur » de connaissance. Jean-Marc Leveratto le rappelle suffisamment:

La prise en compte de la capacité de l'utilisateur d'apprécier lui-même la qualité artistique d'une œuvre se heurte encore à nombre de résistances intellectuelles. La plus commune consiste dans la distanciation qu'opèrent nombre de sociologues contemporains entre les personnes familiarisés avec l'histoire de l'art et celles qui ne possèdent pas cette familiarité. Alors que les premières sont capables de mesurer grâce au savoir qu'elles ont acquis sur la qualité artistique d'une œuvre, les secondes ne pourraient la reconnaître et leur consommation culturelle resterait ainsi prisonnière de leur éducation familiale, du pouvoir du marché et des effets de mode¹⁶³.

Trop longtemps réduit, comme nous l'avons vu au cours des chapitres précédents, à n'être qu'une simple note de bas de page dans les livres d'histoire du cinéma, le cinéma fantastique fait partie de ces cinématographies qui furent longtemps méprisées par les intellectuels prisonniers d'une vision déterministe du jugement esthétique, méfiants quant à la capacité des amateurs à pouvoir « bien juger ». Bien que le rôle dévolu à la télévision transforme profondément l'expérience du spectacle cinématographique, celle-ci ne masque pas « la persistance des petites salles de quartier capables de proposer des spectacles économiques (introuvables ailleurs) en privilégiant des bandes fabriquées en série dont la surenchère de sexe et de violence facilite l'adhésion des masses (films érotiques ou pornographiques, westerns spaghetti, film de karaté, films policiers ou de contre-espionnage). Ce qui ne préjuge ni de la capacité d'expertise des spectateurs, ni de la qualité des films consommés comme le montreront, trente ans plus tard, la revalorisation de ces objets de la culture populaire sur le mode du fétichisme (films « cultes », etc.) et la promotion des œuvres considérées comme les plus représentatives des genres en question¹⁶⁴. Jean-Pierre Putters, ancien rédacteur en chef et fondateur de la revue *Mad Movies*, se souvient de l'accueil des représentants de la frange « intellectuelle » de la critique de cinéma dès qu'il s'agissait d'évoquer un film de genre (d'horreur ou fantastique) :

¹⁶³ Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, p.12.

¹⁶⁴ Cf. Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, Paris, Nathan, 2005.

De tous ces pieux efforts, ressortaient l'envie d'informer, de faire découvrir, face à la critique institutionnelle ignorante (dans les meilleurs des cas), ou bien plombant sévèrement les meilleurs œuvres fantastiques de l'époque. Qui n'a pas en mémoire cette appréciation perfide, mais drôle d'un journaliste très impressionné par *La malédiction des Pharaons* (The Mummy, Terence Fisher, 1959) : « Une momie ressuscitée sème la panique. Comment s'en débarrasser ? Le ridicule s'en charge » ? Pendant ce temps, le très sérieux Répertoire Général des Films, édité par la non moins sérieuse Centrale Catholique du Cinéma (aux éditions Penser vrai, tout de même !), préférait avertir les téméraires émoustillés par le titre du film *Les Maîtresses de Dracula* (The bride of Dracula, 1960 du même Terence Fisher) : « Des réserves s'imposent pour le genre de ce film, fondé sur l'horreur et la terreur, n'éveillant que des plaisirs morbides lorsque ses outrances ne secouent pas la passivité du spectateur¹⁶⁵.

La rupture symbolique toute autant qu'idéologique entre l'amateur de fantastique et le critique cultivé fut longtemps manifeste¹⁶⁶. C'est certainement en réaction à cet état de fait qu'une génération d'amateurs de cinéma fantastique se décida à imiter le parcours des « midiminuistes » dans la création de fanzines. L'idée était aussi simple qu'efficace : il s'agissait simplement de partager avec les cinéphiles un amour du cinéma fantastique en en parlant non comme des « professionnels de la critique », mais en se posant comme des spectateurs ordinaires, s'adressant à d'autres spectateurs ordinaires. À ce titre, *L'Écran Fantastique*, revue cinéphile créée en 1969 par Alain Schlockoff, a joué un rôle déterminant, non seulement dans la reconnaissance du cinéma fantastique en France, mais aussi, de manière plus pratique, dans la distribution de copies d'œuvres inédites à l'intérieur du marché français. L'éditorial du premier numéro (nouvelle formule, 1977) aborde la question du rôle qu'entend désormais jouer la revue dans le milieu de l'animation culturelle en multipliant ses activités de diffusion :

Il convient de rappeler que *L'écran fantastique* n'est pas seulement une revue, mais également un organisme qui s'attache par tous les moyens, d'une part à la promotion du cinéma fantastique et de science-fiction dans notre pays

¹⁶⁵ Jean Pierre Putters, « Trente d'âge...bonne cuvée ! », *Mad Movies* n°142.

¹⁶⁶ Elle est d'ailleurs encore d'actualité dans la mesure où une distinction se fait entre le cinéma d'auteur et le cinéma de genre. Raphaëlle Moine souligne l'extrême rigidité de cette séparation dans son ouvrage *Les genres du cinéma* (Paris, A. Colin, 2005.)

(manifestations, participation à des émissions de radio ou de TV) et d'autres part à la diffusion de films inédits en France [...] Depuis 1972, L'Écran Fantastique organise *Le Festival International de Paris du Film fantastique et de Science Fiction* sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture et la Ville de Paris. Toutes ces activités sont stimulantes et essentielles à ceux dont la tâche est de se battre pour la diffusion d'un cinéma fantastique de qualité. Mais il nous manquait le support que constitue la parution régulière d'un magazine qui puisse, tout au long de l'année, informer le public dans un domaine particulier du cinéma, domaine dont la diffusion en France est encore loin d'être satisfaisante¹⁶⁷.

Stratégies et légitimation du cinéma fantastique

Durant les années 60 et une bonne partie des années 70, le fantastique fait l'objet d'un intense débat définitionnel précisément synthétisé par Nadia Al Sati dans le chapitre trois du présent ouvrage. La définition du genre fantastique pose effectivement problème tant il apparaît comme un genre « fourre-tout » permettant d'introduire tout ce que la critique considère, durant cette période, comme la résultante d'un cinéma d'exploitation méprisable, car fondé sur des formules éprouvées à base de sexe et de violence. Face à sa nature impure, la production fantastique se voit affublée d'un autre terme générique, celui de « cinéma bis », terme aux contours de généricité assez flous, mais reconnaissable à la nature des objets qu'il mobilise, à sa production, mais aussi à ses salles spécialisées (et c'est d'ailleurs ce dernier critère qui a été retenu pour définir le « cinéma bis »¹⁶⁸). L'amalgame « cinéma bis » / « cinéma fantastique » est à l'origine des nombreuses escarmouches qui animeront les débats entre les défenseurs du cinéma fantastique contre ses plus virulents détracteurs, mais aussi, plus symptomatiquement, au sein même de la communauté des « fantasticophiles ». La question du genre fantastique masque finalement un ensemble d'enjeux esthétiques portant en eux de fortes connotations

¹⁶⁷ Alain Schlockoff, éditorial, *L'Écran Fantastique* (nouvelle formule), n°1, Paris, été 1977.

¹⁶⁸ Jean-Marie Sabatier, Daniel Sauvaget, Frédéric Silvaire et Jacques Zimmer s'interrogent, lors d'un débat, si le « cinéma bis » doit ou peut être considéré comme un genre à part entière. *Image et Son*, n°302, janvier 1976.

idéologiques et symboliques dans le champ culturel¹⁶⁹. On peut même s'interroger si le fantastique poétique français n'a pas été mis en avant en tant que label moins en raison d'un contexte économique-esthétique favorable à sa production, qu'en raison d'une volonté manifeste de clairement extraire le fantastique français de la masse du cinéma d'exploitation de production courante. En conséquence, la tâche des *midi-minuistes* et des amateurs de la génération suivante était ardue à plus d'un titre : donner au fantastique une légitimité esthétique en « extirpant » le fantastique du ghetto du cinéma bis auquel il était réduit.

L'équipe d'Eric Losfeld marqua moins son époque par les ouvrages *midi-minuistes* qu'elle publia (*Le sadisme au cinéma*, de George de Coulteray, *Le surréalisme au cinéma* d'Ado Kyrrou, etc.) que par une accumulation de documents et une approche historique scrupuleuse d'un domaine jusqu'alors négligé par l'histoire du cinéma. C'est cette expérience qui permettra à la génération suivante d'envisager les études thématiques et les analyses mythologiques qui ont fait défaut à *Midi-Minuit fantastique*. Et sa plus grande influence a consisté à ouvrir des horizons nouveaux qu'elle révélait à toute une génération nouvelle de cinéphiles qui seront formés par le *midi-minuisme* en opposition ou en complément de la culture cinématographique traditionnelle¹⁷⁰.

L'apparition d'un nombre conséquent de fanzines, mais aussi et surtout la création de festivals spécialisés dans le cinéma fantastique est la conséquence directe non seulement d'une volonté de promotion et de diffusion de la part ses plus virulents zéloteurs, mais aussi d'une volonté de mettre à l'épreuve les films fantastiques, c'est-à-dire d'affronter le regard d'un jury national ou international dans le cadre d'une compétition officielle, permettant, pour une fois, de poser la question de la qualité des œuvres en circulation en les jugeant et les jugeant. En récompensant les meilleurs représentants du courant fantastique, les

¹⁶⁹ Il n'est pas fortuit ici de rappeler qu'au delà même du fantastique, la dualité réalité / imaginaire rassemblait les différentes prises de positions esthétiques et idéologiques depuis les années 50. Sans trop caricaturer et en se basant sur l'ouvrage de Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, (Paris, Armand Colin, 1999), on peut affirmer qu'il y avait d'un côté les partisans « du réalisme » avec André Bazin, la tradition réaliste italienne, Siegfried Kracauer ; et de l'autre côté, la tentation d'un cinéma « imaginaire » avec Ado Kyrrou, Gérard Lenne ou, dans un toute autre registre, Edgar Morin.

¹⁷⁰ Frédéric Sauvaget, *Image et Son*, N°304, mars 1976.

organisateur expose, de fait, les films au grand jour, les sortant ainsi de l'anonymat d'une sortie le plus souvent confidentielle. Le système de récompense des festivals et la logique du « palmarès » permet aussi de rappeler que l'étiquette infamante de cinéma bis qui colle au cinéma fantastique n'est pas une fatalité en soi. En effet, pour qu'une forme de cinéma soit considérée comme légitime, elle doit faire l'objet d'un double mouvement de consécration: interne, en produisant ses propres instances de consécration; externe, en étant reconnue comme art par les instances de consécration des autres champs. Reste la question du cinéma fantastique français. Qu'elle place a-t-il joué dans ce contexte ? A-t-il profité de l'ouverture de ce nouvel espace médiatique ?

Petite chronologie du fantastique français dans les festivals

Précisons que le corpus des films français présentés dans les différents festivals ne se limite pas, dans notre étude, aux seuls films fantastiques (en tant que genre), mais intègre d'autres genres connexes appartenant au cinéma bis : l'étrange, le thriller, l'anticipation, la science fiction mais également le film érotique.

Loin d'être en contradiction avec le genre fantastique, les organisateurs ne faisaient que refléter une réalité commerciale et artistique (de nombreux transfuges du cinéma fantastique ou d'horreur, y compris chez les cinéastes français, ont d'ailleurs fait leurs premières armes avec le cinéma érotique et pornographique, par exemple) et manifestaient à travers ces « ouvertures » une volonté naturelle (surtout pendant les premières années) d'investir même symboliquement le domaine des œuvres rejetées par les circuits traditionnels.

Dans la mesure où les salles de quartier faisaient côtoyer dans une logique purement mercantile (notamment à travers le « double billing », caractéristique du double programme où, pour le prix d'un même ticket, le spectateur pouvait voir deux films dans la soirée), le « porno » avec le western spaghetti, le film de « baston » (karaté) avec le péplum et bien sûr, le cinéma fantastique ; il est donc naturel de retrouver dans la programmation des festivals dédiés au cinéma fantastique une logique de présentation identique que celle du cinéma bis, et une porosité des genres toute aussi identique.

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science Fiction

Le Festival International du Film Fantastique et de Science Fiction est créé en 1972, à Nanterre, au Théâtre des Amandiers, sous le titre de « Convention du cinéma fantastique ». Le festival s'est ensuite déplacé dans une ancienne salle du music-hall, Le Palace, avant de rejoindre pendant trois années le Palais du Congrès. En 1977, pour sa sixième édition, le Festival va définitivement trouver ses marques et son public dans le célèbre Grand Rex, une salle pouvant contenir jusqu'à trois milles places. Paradoxalement, le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science Fiction n'a jamais été l'ambassadeur du cinéma fantastique français contemporain. Tout juste peu-on dire qu'il s'en est fait vaguement l'écho à travers la diffusion de quelques courts-métrages. À ce titre, on retiendra le court métrage d'animation de Paul et Gaetan Brizzi¹⁷¹, *Fracture*, présenté au festival en 1978, et qui sera récompensé la même année aux Césars. En 1979, c'est au tour du futur réalisateur du *Pacte des loups* (2001) et de *Silent Hill* (2006), Christophe Gans¹⁷², de secouer le festival, avec son court-métrage *Silver Slime*, visiblement suffisamment spectaculaire pour que Charles Tesson, critique des *Cahiers du Cinéma*, s'en fasse l'écho. Sinon, c'est le vide. Pour voir un film fantastique français, c'est, donc, du côté de la section « rétrospective » qu'il faut se diriger. *Judex* de Georges Franju (1963), *Le seuil du vide* de Jean-François Davy (1971), tout deux présentés en 1979, constituent les uniques incursions d'un cinéma fantastique français au sein du festival. En 1980, un hommage à George Méliès est proposée à travers à quatre œuvres : *Le rallye Paris-Monte Carlo* (1900), *L'homme orchestre* (1900), *Barbe-Bleue* (1901), et *Chaudron infernal* (1903). On peut se demander pourquoi ce festival n'a jamais proposé à son public des films français récents (hormis des courts-métrages) dans

¹⁷¹ Les deux frères travailleront plus tard sur une série de science fiction et d'animation pour la télévision *Les mondes engloutis* avant de mettre leur savoir-faire sur des longs métrages divers, *Astérix et la surprise de César*. Les deux hommes sont également reconnus par les amateurs pour leur travail sur certaines productions de Disney (*Tarzan* ; 1998) et sur la réalisation de *L'oiseau de feu*, proposée dans *Fantasia 2000* (2000).

¹⁷² Critique dans *L'Ecran Fantastique* à la fin des années 70, il fonde, en 1983, la revue *Starfix*, seule revue généraliste à défendre le cinéma fantastique, et en 1996, la revue culte asiatique *HK Extreme Orient Magazine*.

ce vaste projet de valorisation du cinéma fantastique, surtout si l'on prend le festival d'Avoriaz à titre de comparaison. En jetant un œil attentif sur l'ensemble de la programmation du festival de Paris de 1974 à 1989, on remarque que l'organisateur du festival, Alain Schlockoff, a systématiquement joué sur deux registres : retracer les grandes heures du cinéma fantastique à valeur « patrimoniale », à travers certains thèmes, réalisateurs ou acteurs que les organisateurs considéraient comme des classiques, refléter et valoriser dans sa partie compétition l'abondance et la richesse d'une actualité « fantastique » extrêmement diverses. Dans le premier cas, le festival de Paris se place vraiment comme LE festival de la rétrospective (contrairement au festival d'Avoriaz, peu enclin à ce type de démarche) dont l'objectif fixé serait de faire redécouvrir aux jeunes générations les œuvres et auteurs peu valorisés ou peu diffusés du patrimoine fantastique : Mario Bava, Ricardo Freda, Dario Argento, les films de la firme anglaise Hammer, *Godzilla* de Inoshiro Honda (*Gojira*, 1954), des films science fiction américain oubliés, par exemple, *Les survivants de l'infini* de Joseph N Neuman (*This island earth*, 1955), *Voyage au centre de la terre* de Henry Levin (*Journey to the center of the earth*, 1959). Pour le reste, le festival joue ouvertement la carte de l'événement populaire ouvertement orientée vers le gore et le spectaculaire. Un des organisateurs se souvient :

Au festival, nous avons projeté les films les plus gore du moment, en version intégrale. Au terme de la projection de *Suspiria*¹⁷³ en 1977, Dario Argento a été porté en triomphe par une foule en délire, comme un footballeur ou un chanteur de rock. À l'inverse d'Avoriaz, qui a toujours minimisé le gore, au festival de Paris, nous favorisons ce genre. *X-tro* a reçu le Grand Prix, la Licorne d'or du festival, tout comme *Death Warmed Up*, *Sante Sangre*, *Halloween*¹⁷⁴. Pour les projections de *Mad Max* et *Texas Massacre*¹⁷⁵, le boulevard était complètement bouché, les voitures ne pouvant circuler. Il y

¹⁷³ *Suspiria*, Dario Argento, (*Suspiria*, 1977). Le film fut présenté avec triomphe en clôture de Festival.

¹⁷⁴ *Halloween*, John Carpenter, (*La nuit des masques*, 1978), Licorne D'Or et Prix d'interprétation féminine pour Jamie Lee Curtis en 1979 ; *X-tro*, Michael J Davenport, 1982, Licorne D'Or en 1983 ; *Death Warmed Up*, David Blyth, Licorne D'Or en 1984, *Sante Sangre* d'Alexandro Jodoroski, Licorne D'Or en 1989.

¹⁷⁵ *Mad Max*, George Miller, 1979, Licorne D'Or en 1981, *Massacre à la Tronçonneuse*, de Tobe Hooper, (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) a été présenté avec succès au festival de Paris en 1979.

avait trois milles personnes à l'intérieur du Grand Rex et cinq mille à l'extérieur. Impensable¹⁷⁶ !

Dans ce contexte, on peut comprendre pourquoi les quelques œuvres fantastiques du cinéma français tournées durant cette période ne pouvaient réellement s'intégrer dans un festival, où, note Charles Tesson, « le public dans le noir, n'est jamais dans l'ombre. Toujours présent au film, il n'arrête pas de se manifester. Impulsif, violent, impatient, exigeant (on ne saurait trop en recommander au vu d'une programmation très inégale), il siffle et il hurle¹⁷⁷ ».

Le Festival International du film fantastique d'Avoriaz

Fondé en 1973, par Lionel Chouhan et Gérard Brémont, le Festival International du film fantastique d'Avoriaz a construit une partie de sa réputation et de son histoire sur l'idée de la défense d'un « cinéma fantastique de qualité » qui, par conséquent, qualité ne se limiterait pas à une extension impure ou « bis » du cinéma traditionnel, mais serait présente au cœur même de ce cinéma traditionnel. Le festival se doit de proposer, de faire connaître la meilleure production du moment. Cette politique de programmation implique une attitude quasi schizophrénique de la part des organisateurs dans la mesure où la nature souvent subversive du fantastique se marie parfois mal avec les normes auteuristes de toute forme de reconnaissance critique. Dans un tel cadre, le cinéma fantastique français pouvait tirer son épingle du jeu. Les organisateurs sélectionnèrent certaines des plus intéressantes œuvres : *Thremroc* (1972), de Claude Faraldo, où un simple quidam (Michel Piccoli) décide de se révolter contre la société en entraînant les locataires de son immeuble, *Alice où la dernière fugue* (1976) de Claude Chabrol, où une jeune femme (Sylvia Kristel) traverse la vitre brisée de sa voiture pour ensuite se réveiller dans un étrange château, *La belle captive* (1982) d'Alain Robbe-Grillet, où la rencontre surréaliste entre une motocycliste-cuir-noir, une belle vampire et une mystérieuse organisation secrète, le tout enchâssé dans une intrigue tortueuse et

¹⁷⁶ Marc Godin, *Autopsie du gore*, Paris, Collectionneur, 1994.

¹⁷⁷ Charles Tesson, « Le film fantastique : terreur au Grand Rex », *Cahiers du Cinéma*, n°307, juin 1980.

kaléidoscopique, *Litan* (1981), de Jean-Pierre Mocky, où un couple subit dans une cité imaginaire les expérimentations d'un savant fou, *Baxter* (1988) de Jérôme Boivin, où les tribulations sarcastiques et meurtrières d'un étrange bull-terrier.

Si on dresse un rapide bilan de la présence française dans les films primés au festival d'Avoriaz, on serait tenté d'émettre un jugement négatif : sur 33 films français en compétition, seuls 5 titres ont trouvé la faveur des jurés. Certes, par rapport aux voisins frontaliers, la République Fédérale d'Allemagne (2 films présentés, aucune récompense), l'Italie (21 films présentés, 2 films récompensés), l'Espagne (5 films présentés, 2 films récompensés), ce résultat semble plutôt correct, voire satisfaisant. En revanche, comparé aux autres nations présentant des films, l'Australie (13 films présentés, 6 films récompensés), le Canada (12 films présentés, 4 films récompensés), la Grande Bretagne (40 films, 15 films récompensés) et surtout les États-Unis (222 films présentés, 59 films récompensés dont 17 Grand Prix sur les 20 que le festival décerna au cours de son histoire¹⁷⁸), le cinéma fantastique français fait bien pâle figure. De cette observation, on peut faire quelques remarques, la plus évidente étant la nette préférence des organisateurs et des jurés pour la production américaine et plus spécialement hollywoodienne (sur les 432 films projetés à Avoriaz, 222 étaient des productions états-unienne, soit plus de la moitié). Au delà du simple phénomène commercial et industriel, le cinéma fantastique états-unien est, de toute évidence, perçu par les jurés comme un cinéma porteur d'œuvres de qualité, ce que confirme la réception publique de la plupart des films primés, démontrée un peu plus haut par Claude Forest. Ainsi, si l'on s'écarte des lieux communs proférés par une grande majorité des critiques des années 80 à l'encontre du cinéma de genre américain, il semblerait *al contrario*, que dans le cadre d'une quête de reconnaissance professionnelle¹⁷⁹, les cinéastes américains aient fait du fantastique un passage obligé avant d'accéder à d'autre (Steven Spielberg, Richard Fleischer, Brian De Palma, David Lynch, David

¹⁷⁸ Il faut savoir qu'en vingt et un ans d'existence, Avoriaz a décerné 24 Grand Prix, 20 Grand Prix Fantastique, 3 Grand Prix de l'étrange, et 1 Grand Prix de la Vidéo Fantastique.

¹⁷⁹ Cela explique la part étonnamment faible et négligeable de la production fantastique italienne, réduite ici à son stricte minimum alors que cette production était largement supérieure à tous les autres pays européens, tout du moins du point de vue quantitatif, sinon qualitatif.

Cronenberg, John Carpenter, Joe Dante, Tobe Hooper, Adrian Lyne, Paul Verhoeven, Alan J Pakula, Larry Cohen, Kathryn Bigelow, James Cameron, Wes Craven, etc.). Les trajectoires professionnelles de ces cinéastes et leur notoriété ont joué un rôle de catalyseur dans la crédibilisation du genre fantastique. Le festival d'Avoriaz a su profiter de ce registre. On peut donc affirmer que la reconnaissance du genre fantastique en France n'a pu se réaliser qu'autour des films états-uniens. Paradoxalement, la nature des productions françaises fantastiques a contribué à la diffusion d'une image négative, celle d'un cinéma intellectuel, fauché, de médiocre qualité où « le fantastique n'y est souvent qu'un alibi, un prétexte¹⁸⁰ ».

Les différentes tendances du cinéma fantastique français

A priori, on serait tenté de penser qu'avec 33 films présentés au festival d'Avoriaz (et troisième nation présente), le cinéma fantastique français était dans une position idéale pour une moisson de prix. Or, en y regardant de plus près, sur ces 33 films présentés, seuls treize l'ont été dans le cadre de la compétition officielle. La présentation de vingt films français hors compétition démontre finalement un manque d'enthousiasme et de confiance des organisateurs à l'égard du cinéma fantastique à *la française*. Lorsque l'on épiluche les différents comptes-rendus du Festival d'Avoriaz à travers les revues spécialisées comme *Mad-Movies* ou *Impact*, les commentaires sont, dans la grande majorité, d'une extrême sévérité, pour ne pas dire acerbes et moqueurs : les films français vus à Avoriaz sont définis comme intellectualisants et prétentieux. Dans le meilleur des cas, les articles font preuve soit d'une indifférence polie (*Photo souvenir*, *Pleine lune*, *Je tu il*) soit d'une vague curiosité ; la nature polissonne et érotique de certains titres faisant l'objet de commentaires ironiques, notamment pour *La bête*, *Alice où la dernière fugue*, *La belle captive*, *Cérémonie d'amour*. Dans le pire des cas, la sélection française est déclarée « zone sinistrée ». Dans un dossier intitulé « Les vilains petits nanars », *Mad-Movies* se montre sans pitié pour certains titres (*Terminus*, *Coïncidences*, *Oppressions*, *Le secret de Sarah Tombelaine*). Comme on le voit, la mauvaise qualité de la production fantastique française n'incite pas les organisateurs à

¹⁸⁰ Marc Toullec, « France Interdite », *Impact* n°36.

présenter les films en compétition officielle. Pire, l'observation de certains titres montre que la production fantastique française fait office de curiosité, parfois de bouche-trou dans la programmation. Symptomatiquement, certains films considérés comme fantastiques sont en fait clairement de nature pornographique (*Venus 3D*, *Pensionnat des petites salopes*, *Dodo, petite fille au bordel*) ou vaguement érotique (*La bête*, *Le jeu avec le feu*, *Love Théâtre*, *Cérémonie d'amour*). Le bilan serait pour le moins négatif si certaines bandes françaises ne parvenaient tout de même à s'extraire du lot.

L'impact des récompenses

L'un des moyens les plus objectifs pour évaluer la qualité d'une œuvre reste, dans le cadre d'un festival, l'impact des récompenses. Il est bon de rappeler que l'attribution d'un prix par un jury n'est jamais totalement innocente, et c'est, au contraire, un moyen particulièrement habile de transmettre une information aux spectateurs, de valoriser une qualité précise propre à l'œuvre (scénario, interprétation, effets spéciaux...). C'est aussi un atout commercial non négligeable dans la mesure où elle incite les distributeurs à risquer une distribution en salles. « L'obtention d'un Grand Prix ne rime pas forcément avec succès au box-office, mais on peut difficilement nier son influence positive sur les entrées¹⁸¹ » note Didier Allouch à propos de l'effet d'Avoriaz sur la distribution commerciale des films fantastiques. Certes, cette forme d'évaluation peut prêter à diverses interprétations (des films jugés médiocres par le public peuvent être récompensés, tandis que d'autres peuvent être appréciés sans pour autant être sanctionnés par un prix). C'est pourquoi il est particulièrement pertinent d'étendre cette observation à d'autres manifestations européennes du même type (Bruxelles, Sitges (Catalogne) et Porto) afin de proposer un cadre de comparaison permettant de voir si les films récompensés dans les festivals français jouissent d'une reconnaissance qui va au-delà de leur marché local. À ce jeu de comparaison, trois films français se montrent particulièrement brillants en ayant été récompensés dans ces trois autres festivals fantastiques.

¹⁸¹ Didier Allouch, « L'effet Avoriaz », *Impact* n°36.

Le démon dans l'île de Francis Leroi (1982) est sans doute l'œuvre la plus méconnue des films récompensés à Avoriaz (Prix du Suspense en 1983). Sur une petite île, une jeune femme (Anny Duperey) surprend un homme pour le moins maléfique (Jean-Claude Brialy) pouponnant un enfant doué de pouvoirs paranormaux. Ce film d'un ex-transfuge, du cinéma pornographique, Francis Leroi, a semble-t-il su séduire les jurés du Festival International du Film Fantastique de Porto en 1983 aussi bien grâce à l'efficacité des séquences horribles que par une solide construction narrative calquée sur le modèle de l'enquête policière. Prix de la meilleure actrice pour Anne Duperey et Prix des effets Spéciaux.

Litan de Jean-Pierre Mocky (1981) (déjà décrit plus haut) a semble-t-il également bien voyagé en dehors des frontières françaises en obtenant le prix du meilleur scénario au Festival du Film Fantastique de Sitges en 1982.

Mais le film qui recueillit le plus de récompenses dans les festivals est resté sans nul doute *Le dernier combat* de Luc Besson (1982). Décrivant une lutte quasi tribale entre quelques hommes (dont Pierre Jolivet, Jean Reno et Jean Bouise) dans un décor de Paris post-nucléaire, Luc Besson parvient à imposer une des rares réussites de l'anticipation française. Le film obtient l'avance sur recettes du CNC avant réalisation, ce qui est extrêmement rare pour un film de genre. Outre le Prix du Jury et son Prix de la critique à Avoriaz en 1983, *Le dernier combat* est largement plébiscité dans les grands festivals européens (Corbeau d'Argent au Festival International du Film Fantastique et de Science Fiction de Bruxelles en 1983, Grand Prix au Festival International du Film Fantastique de Sitges en 1983, Grand Prix, Prix du meilleur réalisateur et une mention du public au Festival International du Film Fantastique de Porto en 1984).

Enfin, il convient de terminer ce tour d'horizon de fantastique français hors des frontières en évoquant ce qu'il est convenu d'appeler « le cas Jeannot Szwarc ». Réalisateur français né en 1939, Jeannot Szwarc a un parcours pour le moins étonnant. Il part très tôt aux États-Unis, où il fréquente les réalisateurs du « Nouvel Hollywood ». Après s'être fait la main sur une poignée de séries télévisées américaines plus ou moins célèbres (*L'homme qui valait trois milliards*, *Columbo*, *Night Gallery*, *Kojack* dans les années 70 et *La quatrième dimension* dans les années 80), Jeannot Szwarc devient un metteur en scène « tout terrain » efficace et apprécié (*Extreme close-up*, 1973, d'après un scénario de Michael Crichton), mais oeuvrant le plus souvent dans le domaine du

cinéma fantastique et de science-fiction. Il travaille ainsi sur différentes franchises, réalisant notamment *Les dents de la mer 2* (1978), *Supergirl* (1984) et *Santa Claus* (1985). Suite à l'échec commercial de certaines de ces productions, Jeannot Szwarc est contraint de venir en France où il délaisse opportunément le fantastique et la science-fiction pour signer trois comédies françaises, consécutivement *La Vengeance d'une blonde*, (1994), *Hercule et Sherlock* (1996), et *Les sœurs Soleil* (1997), films qui permettent de le relancer. Reparti aux États-Unis à la fin des années 90, il y entame dans les années deux mille une nouvelle carrière en devenant l'un des metteurs en scène les plus doués et le plus prisés des séries télévisées populaires (*Ally Mc Beal*, *The practice*, *Les experts : Miami*, *Jag*, *Number3s*, *Smallville*, *Bones*, *Cold Case*, *Héros*). Malgré une filmographie plus que conséquente et pour le moins inégale, Jeannot Szwarc va marquer les amateurs francophones du cinéma fantastique à travers deux longs métrages primés à Paris et Avoriaz : *Les insectes de feu* (*Bug*, 1974), Licorne d'or et Prix du public au Festival du Film Fantastique et de Science Fiction de Paris en 1975¹⁸², et *Quelques part dans le temps* (*Somewhere in time*, 1980), d'après un scénario et un roman de Richard Matheson, avec Jane Seymour et Christopher Reeves), prix de la critique au Festival du Film Fantastique d'Avoriaz en 1981¹⁸³). D'origine états-uniennes, *Bug* et *Somewhere in Times* ont néanmoins permis à Jeannot Szwarc d'être le metteur en scène d'origine française le plus actif durant cette période, dans le milieu de la série B fantastique et de science-fiction, fait suffisamment rare depuis Jacques Tourneur pour ne pas manquer d'être signalé dans cet ouvrage.

L'attrait du film à sketches et des productions américaines

Le désir des réalisateurs français de se mesurer aux meilleures productions états-uniennes n'est pas nouveau, et dès le début des années 80, Avoriaz présentait plusieurs films ambitieux à ce niveau. Malheureusement, le public et la critique déplorent la faiblesse de

¹⁸² Prix des Effets Spéciaux au Festival International du Film Fantastique de Sitges 1976.

¹⁸³ Jeannot Szwarc a également réalisé un autre film fantastique plutôt apprécié, *Enigma*, 1983, une coproduction franco-anglaise, avec Martin Sheen, Brigitte Fossey et Sam Neil d'après un roman de Michael Balak.

certains titres comme *Le prix du danger*¹⁸⁴ (1982) de Yves Boisset, où encore le célèbre *Terminus* (avec Johnny Hallyday, 1986)¹⁸⁵, de Pierre William Glenn. Raphaël Delpard¹⁸⁶ s'aventurait à y présenter son premier film, *La Nuit de la Mort*, l'une des rares incursions françaises dans le film de cannibales, peu remarquée elle aussi. Pour exister, d'autres solutions sont envisagées pour les jeunes metteurs en scène comme, par exemple, la mise bout à bout de plusieurs courts-métrages pour en faire un long. En 1988, hors compétition, on peut voir la louable tentative *La septième dimension*, de Laurent Dussaux, film à sketches passant sans complexe d'une histoire se déroulant à l'époque médiévale au thème du savant fou. Plus réussi et plus cohérent dans sa démarche, *Adrénaline* de Yann Piquer (1989) et d'Alain Robak, montre le désir manifeste d'une nouvelle génération de briser le moule du cinéma intellectuel français pour un cinéma plus énergique, plus brutal, hommage évident à la série B américaine sans pour autant renier son identité. À l'écran, cela se traduit par des images spectaculaires : une caméra-araignée attaque un veilleur de nuit, un gant boxe modèle un homme pour le transformer en œuvre d'art, un homme se retrouve coincé dans une vieille maison bourrée de pièges. La même année, Avoriaz présente deux œuvres lorgnant de manière insistante du côté de la production états-unienne : *Baby Blood* (1989) de Alain Robak se présente comme le premier film gore français, à travers le parcours

¹⁸⁴ « Yves Boisset compte bien égaler le cinéma américain avec *Le Prix du danger*. Mais sa « nuit des héros » avant la lettre ne possède ni le souffle, ni la technicité, ni le tempo d'une efficace série B ». Marc Toullec, *Impact* n°36.

¹⁸⁵ « La projection de *Terminus* en 1987 fut un grand moment. Rarement à Avoriaz, une salle aura-t-elle chahuté un film à ce point ! Unanimement déclarée « zone sinistrée », *Terminus*, très ambitieux au demeurant, se classe en deçà des séries Z italiennes post *Mad Max 2* que sont *Les nouveaux barbares* et *Les gladiateurs du futur* ». Marc Toullec, *Impact* n°36.

¹⁸⁶ Raphaël Delpard a connu une carrière singulière au cinéma. Acteur pour Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Mocky, Sam Peckinpah et Robert Enrico (dont il sera également scénariste), il se lance ensuite dans la réalisation de films de série B, comiques (*Les Bidasses aux grandes manœuvres*, avec Michel Galabru et Paul Préboist), ou d'horreur. Raphaël Delpard tournera en 1980, *la Nuit de la Mort* (*Les Griffes de la Mort*), un film de cannibales qui sera peu remarqué par le public français, mais lui vaudra un certain succès aux États-Unis, Delpard recevant, pour l'occasion, un télégramme d'encouragement de la part de Tobe Hooper. Délaissant le cinéma au début des années 90, il se consacre depuis à l'écriture d'ouvrages historiques sur l'Occupation, les guerres d'Indochine et d'Algérie.

sanglant d'une jeune femme (Emmanuelle Escourrou) enceinte d'un parasite millénaire. Malgré des faiblesses évidentes du à son budget microscopique et des emprunts peu évidents à réaliser à une certaine mythologie du cinéma de science-fiction, mixe assez digeste entre *Le monstre est vivant* de Larry Cohen (*It's Alive*, 1974) et *Elmer le remueméninge* de Frank Henenlotter (*Brain Damage*, 1987), ce second long métrage de Robak devient rapidement un film culte auprès du public d'Avoriaz. *3615 Code Père Noël* (1989) de René Manzor emprunte plus volontiers l'efficacité de la série b américaine (ici, on a droit à un croisement curieux entre le *Shining* de Stanley Kubrick (1979) et le sanglant *Douce nuit, sanglante nuit*¹⁸⁷ de Charles E. Sellier Jr. (1984) où un fou habillé en Père Noël traque un enfant adroit en technologie dans le décor d'un immense château. L'inégalité des résultats témoigne d'une réelle difficulté des metteurs en scène français à mettre en place un cinéma fantastique à la fois en phase avec leur propre attente (et celle du public) tout en rivalisant avec le niveau de technicité indispensable à une certaine forme de qualité. Dans un registre nettement plus polémique, *Baxter* (1988) de Jérôme Boivin et *Carne* (1990) de Gaspar Noé trouve un ton et une ambiance qui tranche nettement avec les films précités. En orientant les histoires vers une horreur sociétale et clinique (parfois à la lisière du polar ou du film noir) plutôt que vers le fantastique traditionnel, Gaspar Noé et Jérôme Boivin préparent le chemin de la nouvelle génération des réalisateurs français de films d'horreur, moins exigeants en termes techniques ou de logistique, mais plus enclins à conférer une identité nouvelle, sans doute aussi plus réaliste et plus violente, au cinéma de genre français : *La bouche de Jean-Pierre* (1996), de la productrice des films de Gaspard Noé, Lucile Hadzihalilovic ; *Assassins* (1997) de Mathieu Kassovitz ; *Seul contre tous* (1998), de Gaspar Noé ; *Sombre* (1998), de Philippe Gandrieux ; *Les rivières pourpres* (2000) de Mathieu Kassovitz ; *Promenons-nous dans les bois* (2000) de Lionel Delplanque ; *Trouble every day* (2001) de Claire Denis ; *Nid de guêpes* (2001) de Florent Emilio-Siri ; *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé ; *Haute Tension* (2003) de Alexandre Aja ; *Calvaire* (2005) du belge Fabrice De Welz ; *La colline a des yeux* (2006), de Alexandre Aja ; *A l'intérieur* (2007), de Alexandre Bustillo et Julien Maury ; *Frontières* (2007), de Xavier Gens ; *P2* (2007), un film

¹⁸⁷ Connue également sous le titre, *Du sang sur les souliers* (*Silent Night, deadly night*)

américain produit par Alexandre Aja et Grégory Levasseur et tourné par Frank Khalfoun ; *Martyrs* (2008) de Luc Lagier ; *Vinyan* (2008) de Fabrice Du Welz ; *Lady Blood* (2008) de Jean-Marc Vincent ; *La Horde* (2010) de Yannick Dahan et Benjamin Rocher.

Films français présentés au festival d'Avoriaz

Année	Film	Réalisateur	Sélection et prix
1973	<i>Theremoc</i>	Claude Faraldo	- en compétition - Prix d'interprétation masculine pour Michel Piccoli - Prix spécial du Jury
1975	<i>Le jeu avec le feu</i>	Alain Robbe-Grillet	- en compétition
	<i>La Bête</i>	Walerian Borowczyk	
	<i>La messe d'Orée</i>	Béni Montresor	
1977	<i>Alice ou la dernière fugue</i>	Claude Chabrol	- en compétition
1978	<i>Photo souvenir</i> (TV)	Edmond Séchan	- en compétition
1981	<i>Dodo petite fille au bordel</i>	Francis Leroi	
1982	<i>Litan</i>	Jean-Pierre Mocky	- en compétition - Prix de la critique
	<i>Je tue II</i> (TV)	Pierre Boutron	
	<i>Love Theatre</i>	Gérard Kikoïne	
	<i>Pleine lune</i> (TV)	Jean-Pierre Richard	
1983	<i>La belle captive</i>	Alain Robbe-Grillet	- en compétition
	<i>Le démon dans l'île</i>	Francis Leroi	- en compétition - Prix du Suspense
	<i>Le dernier combat</i>	Luc Besson	- en compétition - Prix spécial du Jury - Prix de la Critique
	<i>Le prix du danger</i>	Yves Boisset	
	<i>Vénus en 3D</i>	—	
	<i>Pensionnat des petites salopes</i>	Pierre B. Reinhard	
1984	<i>Clash</i>	Raphaël Delpard	- en compétition
1987	<i>Terminus</i>	Pierre-William Glenn	
1988	<i>Coïncidences</i>	Jean-Pierre Rivière	
	<i>Oppressions</i> (TV)	Jean Cauchy	
	<i>La septième dimension</i>	Laurent Dussaux	
	<i>Cérémonie d'amour</i>	Walerian Borowczyk	
1989	<i>Baxter</i>	Jérôme Boivin	- en compétition - Mention spéciale du Jury
1990	<i>Tom et Lola</i>	Bertrand Arthuys	- en compétition
	<i>Adrénaline</i>	Yann Piquer	
	<i>Baby Blood</i>	Alain Robak	
	<i>36-15 Code Père Noël</i>	René Manzor	
1991	<i>Le secret de Sarah Tombelaine</i>	Daniel Lacambre	- en compétition

	<i>Farendj</i>	Sabine Prenczina	
1992	<i>Carne</i>	Gaspar Noé	
1993	<i>L'Oeil qui ment</i>	Raoul Ruiz	- en compétition
	<i>Le tour d'écrou</i>	Rusty Lemorande	

Fantastic'Arts, le festival du film fantastique de Gérardmer

Créé par Lionel Chouchan suite à l'arrêt du festival d'Avoriaz en 1993, le lancement de Gérardmer en 1994 ne saurait être fait sans heurts :

Nous avons créé le festival d'Avoriaz pour répondre à un problème de marketing station. Il fallait, il y a maintenant 21 ans, faire d'un lieu totalement inconnu un endroit à la mode, dans l'air du temps. Le fantastique a permis à Avoriaz d'accéder à cette notoriété. C'est demeuré valable pendant une quinzaine d'années ; pendant cette période, le festival correspondait étroitement à cette stratégie. Depuis cinq ans, les activités de Gérard Brémond et de sa société Pierre et Vacances se sont diversifiées. [...] Dès lors, il était impératif que le festival d'Avoriaz serve de nouvelles ambitions lesquelles passent par l'establishment. Ce sont les gens du Ministère de la Culture, du Centre National du Cinéma ; ceux-ci n'apprécient guère le Fantastique, d'abord parce qu'il vient essentiellement des États-Unis, ensuite parce qu'il ne correspond pas à la définition qu'ils ont de l'Art. Maintenant qu'il se dévoue à la cause du cinéma français, le Festival d'Avoriaz bénéficiera de solides subventions du Ministère de la Culture. Avoriaz version fantastique n'y a pratiquement jamais eu droit¹⁸⁸.

Dans cette interview, Lionel Chouchan rappelle que l'arrêt d'Avoriaz version fantastique n'est pas due à un manque de popularité (au « box-office » des festivals, Avoriaz se situait directement après Cannes), mais davantage à une volonté politique, car, selon lui, il s'agissait, en pleine période de négociations des accords du GATT, de faire corps avant tout pour la défense de la culture et de la langue française, et de valoriser un cinéma français « d'auteurs », non « de genre », les deux étant considérés par le CNC, à tort ou à raison, comme incompatibles. Dans ce contexte tendu où les lieux communs sont facilement convoqués et où *Germinal* de Claude Berry est alors présenté comme le film étalon du cinéma d'auteur, Lionel Chouchan doit donc redéfinir une nouvelle stratégie : trouver un nouveau site touristique bénéficiant de structures hôtelières adéquates, repenser la logique de la programmation. Se

¹⁸⁸ Lionel Chouchan, *Mad Movies*, n°87.

défendant d'être les porte-avions du cinéma états-unien, les organisateurs du festival ouvrent alors la programmation à d'autres pays trouvant ainsi peu à peu un juste équilibre entre films états-uniens et ceux d'autres nationalités. Une attitude pour le moins payante puisqu'elle permettra de révéler de nombreux cinéastes non états-uniens dont Peter Jackson, Guillermo Del Toro, Andrew Niccol, Christian Duguay, Mamuro Oshii, Hideo Nakata, Takashi Shimizu. Le début des années 2000 permet surtout à Gérardmer de mettre en évidence le renouveau du cinéma fantastique européen, largement dominé par la qualité d'un cinéma espagnol étonnamment productif (Jaume Balaguero, Paco Plaza, Isidorio Ortiz, Guillermo Del Toro), et d'un cinéma anglais toujours dynamique avec les films de l'anglais Danny Boyle ou de l'irlandais Willis O'Brian. Comme à Avoriaz, le cinéma de genre français joue des coudes et réussit tant bien que mal à présenter une vingtaine de titres depuis 1994, ce qui suffirait à prouver le dynamisme d'une industrie encore balbutiante. Pourtant, comme à Avoriaz, le bilan de Fantastic'Arts n'est pas fameux, car le cinéma fantastique français est franchement inexistant entre 1994 et 2001 (malgré la présence des sketches réalisés par Christophe Gans sur l'anthologie *Necronomicon* (1993), du film *Les mille et une merveilles de l'univers* (1996) de Jean-Michel Roux et de la rétrospective consacrée aux films d'Andrzej Zulawski). À l'entrée du nouveau millénaire, le cinéma de genre français retrouve peu à peu les faveurs des organisateurs malgré sa faible présence au sein de la compétition. En dépit de ce retour en grâce, les films sont peu appréciés par les différents jurys ; *Maléfique* (2002) de Erik Valette est encore aujourd'hui le seul film français récompensé au festival en 15 ans de compétition¹⁸⁹. De la même manière, on ne peut guère prétendre que les films français soient vraiment représentatifs du retour du cinéma de genre (cette remarque prévaut aussi pour d'autres pays européens) si l'on note l'absence d'un certain nombre de films populaires (voir le chapitre de Claude Forrest à ce propos) tout comme ceux de la vague horrifique française qui obtint un certain impact à l'étranger. Sur les 20 films français présentés à Fantastic'Arts, 3 étaient hors compétition. Parmi ces trois, deux sont des comédies, *Astérix et Obélix contre César* (1999) de Claude Zidi, *Astérix et Obélix : mission*

¹⁸⁹ Selon les différentes sources, *Calvaire* (2004) de Fabrice De Welz est tantôt une production belge, tantôt une production française avec des fonds européen (Prix du jury à Fantastic'Arts).

Cléopâtre (2001) de Alain Chabat, et le dernier est un film pour enfants, *Les enfants de la pluie* (2003) de Philippe Leclerc. 9 autres films français furent présentés dans la section « rétrospective ». Restent 8 films contemporains des éditions du festival, pas véritablement représentatifs d'un réel engouement des programmeurs malgré l'attrait de quelques titres globalement bien appréciés du public (*Les mille merveilles de l'univers*, *Dead end*, *Sheitan*, *Frontières*). Curieusement, on peut se demander pourquoi cette hausse qualitative du cinéma français de genre ne s'est pas répercutée au niveau des différents palmarès. Une raison peut être avancée. En réalité, cette hausse de la productivité des films de genre que l'on observe en France depuis le début des années 2000 ne touche pas que le cinéma français, mais une grande majorité de cinématographies étrangères. À ce titre, mais si les œuvres de la production états-unienne restent les champions incontestables de Gérardmer avec 223 films présentés (dont 3 Grand Prix Fantastic'Arts et 9 Grand Prix Vidéo Inédit), d'autres cinématographies étrangères se sont révélées particulièrement inspirées dans le domaine du cinéma fantastique, notamment le cinéma asiatique (89 films¹⁹⁰ dont 4 Grand Prix Fantastic'Arts, 3 Grand Prix Vidéo), le cinéma espagnol (19 films dont 3 Grand Prix Fantastic'Arts), La Grande-Bretagne (26 films dont 1 Grand Prix Fantastic'Arts et 2 Grand Prix Vidéo Inédit).

Films français présentés au festival Fantastic'Arts (Gerardmer)

Année	Film	Réalisateur	Sélection et prix
1994	<i>Nécronomicon</i>	Brian Yuzna, Christophe Gans, Shu Kaneko	- en compétition
1997	<i>Les Mille Merveilles de l'Univers</i>	Jean-Michel Roux	- en compétition
1997	<i>Mes nuits sont plus belles que vos jours</i>	Andrzej Żuławski	- Hommage à Żuławski
1997	<i>Le Diable / Diabel</i>	Andrzej Żuławski	- Hommage à Żuławski
1997	<i>Possession</i>	Andrzej Żuławski	- Hommage à Żuławski
1999	<i>Astérix et Obélix contre César</i>	Claude Zidi	- Film de clôture du festival
2001	<i>Les morsures de l'Aube</i>	Antoine de Caunes	- en compétition
2002	<i>La Jetée</i>	Chris Marker	- Rétrospective « Apocalypse »
2002	<i>Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre</i>	Alain Chabat	- hors compétition
2003	<i>Dead End</i>	Jean Baptiste Andrea et Fabrice Canepa	- en compétition

¹⁹⁰ Répartis de la sorte : 11 films hongkongais, 14 films coréens, 63 films japonais et 1 film thaïlandais.

2003	<i>Maléfique</i>	Eric Valette	- en compétition - Prix du Jury
2003	<i>Les enfants de la pluie</i> (animation)	Philippe Leclerc	- Séance spéciale enfants
2004	<i>La Belle et la Bête</i>	Jean Cocteau	- Rétrospective « Le bestiaire fantastique »
2004	<i>Baxter</i>	Jérôme Boivin	- Rétrospective « Le bestiaire fantastique »
2006	<i>Sheitan</i>	Kim Chapiron	- en compétition (Avant-première)
2006	<i>Belphégor, le fantôme du Louvre</i>	Jean-Paul Salomé	- Rétrospective « Superstitions »
2007	<i>La Belle et la Bête</i>	Jean Cocteau	- Rétrospective « Jeux de miroirs »
2007	<i>La Jetée</i>	Chris Marker	- Rétrospective « Jeux de miroirs »
2008	<i>Frontiers</i>	Xavier Gens	- en compétition
2008	<i>Peur du noir (animation)</i>	collectif	- en compétition

Les Films fantastiques français à l'étranger

Comme on a pu l'observer, on ne peut pas dire que les différents festivals situés en France aient été les promoteurs du cinéma fantastique français. En revanche, et singulièrement, à l'étranger, les films fantastiques français ont été particulièrement remarqués. Ainsi, en Espagne, le Festival international du Film Fantastique de Sitges a régulièrement consacré le fantastique français depuis la création de l'événement en 1968. En 1973, le film *Au rendez-vous de la mort joyeuse* (1971) de Buñuel obtient la Médaille d'or du meilleur long-métrage tandis que le belge *Malpertuis* (1971) de Harry Kümel reçoit le Prix de la Critique. Même si les années 70 ne sont guère favorables pour le cinéma fantastique français d'une manière générale, ce genre reste, néanmoins, présent à Sitges que ce soit à travers les films de Jean Rollin (*La vampire nue*, 1970 ; *Les démoniaques*, 1974 ; *La nuit des traquées*, 1980) où les rétrospectives riches et variées (*Le puits et le pendule*, 1964, de Alexandre Astruc ; *Alphaville*, 1965, de Jean-Luc Godard ; *Paris qui dort*, 1925, de René Clair ; les films de Jacques Tourneur ; *Judex*, 1963, de Georges Franju ; *Signé Arsène Lupin*, 1959, de Yves Robert). Dans les années 80, outre les titres déjà évoqués plus haut concernant Avoriaz (*Litan*, *Le dernier Combat*), un film fantastique français assez méconnu se distingue en obtenant la Médaille d'or du meilleur long métrage, *Docteur Jekyll and Miss Osborne (Docteur Jekyll et les femmes*, 1981) de Walerian Borowczyk. Hormis la présentation, en compétition 1985, de *Peau d'ange* de Jean-Louis Daniel, l'essentiel des œuvres d'expression francophone concerne essentiellement durant de

cette période, des classiques du fantastique (*Le testament d'Orphée* de Jean Cocteau, *Un soir un train* du belge André Delvaux, un hommage à Georges Franju). En 1989 et 1990, trois coproductions franco-anglaises font sensation au Festival de Sitges. *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* (*The cook, the thief, his wife and her lover*, 1988) de l'anglais Peter Greenaway (mais de nationalité française) est plébiscité en recevant quatre prix (meilleur réalisateur, meilleur acteur pour Michael Gambon, meilleure photographie pour Sacha Vierny et meilleure musique pour Michael Nyman). Les acteurs et techniciens contribuant aux films français ne sont pas en reste. En 1990, l'acteur Jeff Goldblum reçoit le Prix du Meilleur Acteur pour le film *Mister Frost* (1989) de Philippe Seibton (scénariste entre autres de *Peau d'Ange*) tandis que Jean-Claude Carrière se voit récompenser pour son scénario du film *Un dieu rebelle* (*Hard to be a god / Es ist nicht leicht ein gott zu sein*, 1989), coproduction franco-allemande et britannique. À l'aune des années 90, l'attrait pour le cinéma fantastique français perdure pas comme le prouve le succès de *Délicatessen* de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro au festival en 1991 : meilleur réalisateur, Meilleur Acteur pour Dominique Pinon, meilleure bande sonore pour Carlos D'Alessio, ainsi que le Prix de la critique. En 1992, c'est au tour du célèbre film franco-belge *C'est arrivé près de chez vous* (1991), de Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde de recevoir la plus haute récompense avec le Meilleur Film (Millor Pellicula) tandis que *L'œil qui ment* de Raoul Ruiz repart avec le Prix de la photographie et Prix de la Bande Sonore. À noter *Carne* de Gaspar Noé est également présenté cette année-là. Gaspar Noé reviendra à Sitges en 1998 pour présenter *Seul contre tous* (Prix du Meilleur Scénario). Le réalisateur François Ozon se déplacera pour présenter en compétition officielle à la fois *Sitcom* (1998) et *Les amants criminels* (1999) (Prix du Meilleur Scénario en 1999). En 2000, c'est au tour du film d'horreur *Promenons-nous dans les bois* (2000) de Lionel Delplanque de recevoir le prestigieux Méliès d'Argent¹⁹¹ du Meilleur Film Fantastique tandis que le public peut découvrir dans la section Grand Angle le thriller aux intonations parfois fantastiques de Dominik

¹⁹¹ Le Méliès d'Argent et le Méliès d'Or sont des récompenses internationales visant à récompenser les meilleures productions européennes. A ce titre, ces récompenses ont participé activement à la promotion et à la valorisation des films de genres européens. Voir *Bulletin de la Coordination Européenne des Festivals de Cinéma* n° 28, « L'Europe à l'heure du fantastique », p.5.

Moll *Harry un ami qui vous veut du bien* (2000). En 2001, alors que l'accueil critique fut particulièrement glacial en France, *Vidocq* (2001) de Pitof fait sensation au Festival de Sitges en obtenant de nombreuses récompenses (Meilleur Film, meilleure bande sonore, meilleur maquillage, meilleurs effets spéciaux, Prix de la critique) devançant *Trouble every day* (2001) de Claire Denis également en compétition. L'autre film français à faire parler de lui cette même année, c'est le populaire *Le Pacte des Loups* (2001) de Christophe Gans, qui repart du festival avec le Méliès d'Argent du Meilleur Film Fantastique. En 2002, le film de Olivier Assayas, *Demonlover* (2002) se distingue par deux prix (meilleure bande sonore et Prix de la Critique). En séance spéciale, le public peut aussi voir *La vie Nouvelle* (2002) de Philippe Gandrieux, *Bloody Malory* (2002) de Julien Magnat et le sulfureux *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé. Comme on le note, le nombre de films français de genre augmente chaque année, et chaque édition apporte son lot de récompenses. En 2003, pas moins de 8 films français sont présentés dans les diverses catégories (Sélection Officielle Fantastique, Nouvelles Visions, Grand Angle, Séances Spéciales, Anima't) : *Qui a tué Bambi ?* (2003) de Guy Marchand ; *Twentynime Palms* (2003) de Bruno Dumont ; *Dédales* (2003) de René Manzor ; *Enquête sur le monde invisible* (2003) de Jean-Michel Roux ; *Kaena : la prophétie* (2003) de Chris Delaporte et Pascal Pinon ; *Corto Maltese, la cour secrète des Arcanes* (2003) de Pascal Morelli ; *Dead End* (2003), de Jean-Baptiste Andrea et Fabrice Canepa. Bien que ce soit le film de Bruno Dumont à être élu par le jury pour le convoité Prix de la Critique, c'est le film d'horreur *Haute Tension* de Alexandre Aja qui recueille le plus de prix (Meilleur Réalisateur, Meilleur actrice pour Cécile De France, Meilleur Maquillage et surtout le Méliès d'Argent du Meilleur Film Fantastique).

Entre 2004 et 2006, les films fantastiques français seront en revanche absents des palmarès malgré la sélection des *Revenants* (2004) de Robin Campillo ; de *La moustache* (2005) de Emmanuel Carrère ; de *Ils* (2006) de Xavier Palud ; de *Avida* (2006) de Benoit Delepine et Gustave Kervern ; de *Renaissance* (2006) de Christian Volckman, film d'animation d'anticipation, déjà lauréat du Meilleur Long Métrage d'Animation au Festival d'Annecy. En 2007, deux films d'horreur sont à nouveau proposés en sélection, *Frontières* (2007) de Xavier Gens et surtout *A l'intérieur* (2007) de Alexandre Bustillo et Julien Maury qui parvient à obtenir de nombreux prix (Meilleurs Maquillages, Meilleur Film Fantastique, Prix du Meilleur Premier Film, et Le Méliès d'Argent

du Meilleur Film Européen). Comme on peut le constater à la lecture un peu fastidieuse de ces différents palmarès, depuis 2000, le Festival International du Film Fantastique de Sitges a contribué pour une très large part au retour en fanfare d'un cinéma français « de genre » avec pas moins de 18 prix sur 24 films français présentés en compétition. Plus que Fantastic'Arts, le festival témoigne toute à la fois du dynamisme et de la variété de la production française, mais met aussi en évidence une réelle qualité du genre français qui semble avoir du mal à être reconnue comme telle dans l'enceinte hexagonale.

Autre évènement important, le Festival International du Film Fantastique de Porto (Fantasporto), créé en 1981, a largement soutenu le cinéma fantastique français depuis les débuts du festival. Sa section Rétrospective a permis de proposer un vaste éventail de la production française en programmant notamment *Les visiteurs du soir* de Marcel Carné, *Fantômas* et *Les vampires* de Louis Feuillade. Concernant, la sélection officielle, *Le rose et le blanc* de Robert Pansard-Besson, œuvre méconnue, a été le premier film fantastique français sélectionné. En 1983, quatre films français sont sélectionnés dont *Le fantôme du chapelier* de Claude Chabrol (1982), *L'ange* de Patrick Bokanowsky (1982), *Possession* d'Andrzej Zulawski (1981) et *Chronopolis* de Piotr Kamler (1983). Ces deux derniers obtiennent respectivement les prix de la Meilleure actrice pour Isabelle Adjani et de la Mention spéciale du public pour le premier et la Mention spéciale de la critique pour le second. L'année suivante, outre la présence du *Démon dans l'île* de Francis Leroi et du *Dernier combat* de Luc Besson, largement récompensé, la sélection française est aussi composée d'un film d'animation, *Le secret des Sélénites* de Jean Image (1983) et du film *Elle voit des nains partout* de Jean-Claude Sussfeld (1982) qui obtient le Prix du Public. En 1985, quatre nouvelles œuvres sont proposées, *La lune dans le caniveau* de Jean-Jacques Beineix (1983), *Stress* de Jean-Louis Bertucelli (1984), *Si j'avais 1000 ans* de Monique Enckel (1983), *Frankenstein 90* de Alain Jessua (1984, meilleur acteur pour Eddy Mitchel et meilleur scénario). À noter également, la coproduction franco-britannique *Dream One (Nemo)* de Arnaud Ségnac (1984). En 1986, les films français ne provoquent guère l'enthousiasme malgré la projection de *L'amour braque* de Andrzej Zulawski (1985), de *Parking* de Jacques Demy (1986), *L'arbre sous la mer* de Phillippe Muyl (1985) et *Le téléphone sonne toujours deux fois* de Jean-Pierre Vergne qui réunit la future équipe des Inconnus (1985). Les années 1987 et 1988 confirment

l'essoufflement des œuvres françaises au Fantasporto avec tout d'abord en 1987 deux sélections, *L'unique* de Jérôme Diamant-Berger et Jean-Claude Carrère (1986), et *Subway* de Luc Besson (1986) et en 1988 trois sélections, *Kamikaze* de Didier Grousset (1985, d'après un scénario de Luc Besson), *Mauvais Sang* de Leos Carax (1985) et enfin le film d'animation de science-fiction *Gandahar* de René Laloux (1987).

Dans la décennie suivante, entre 1989 et 2001, la sélection française est réduite au strict minimum : *La passerelle* de Jean-Claude Sussfeld (1988), *I want to go home* de Alain Resnais (1989), le film à sketches *Adrenaline* de Yann Piquer (1990), des coproductions comme *Hard to be a god* (Un dieu rebelle) de Peter Fleischmann (1990), *Killing Zoé* de Roger Avary (1993), *Nécronomicon*, film à sketches dont un des segments fut réalisé par Christophe Gans (1993), *Crying Freeman* de Christophe Gans (1995), *Seul contre Tous* de Gaspar Noé (1998), *Gunblast Vodka* de Jean-Louis Daniel (2000). De cette période, une année se distingue pourtant, celle de 1992, avec la présentation de plusieurs œuvres, *Carne* de Gaspar Noé (1990), *Gawin* de Arnaud Ségnac (1991), *La vie des morts* de Arnaud Dépleschin (1991), mais aussi *Délicatessen* de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro (1990, récompensé par le Prix du Public) tandis que le belge *Toto le héros* (1991) empoche le Grand Prix et le Prix du meilleur scénario. Il faut attendre 2002 pour voir à nouveau plusieurs films français en sélection, *Exit* de Olivier Mégaton (2001), *Le pacte des loups* de Christophe Gans (2001) et *Vidocq* (2001) de Pitof, lauréat du Prix des effets spéciaux et du fameux Méliès d'Argent du Meilleur Film Fantastique. En 2003, *Dead End* de Jean-Baptiste Andrea et Fabrice Canepa¹⁹² et *Enquête sur le monde invisible* de Jean-Michel Roux sont sélectionnés en compétition. Parmi les autres films français qui se distingueront par la suite par le Méliès d'Argent, citons *Les revenants* de Robin Campillo (en 2005) et *Renaissance* de Christian Volckman (en 2007). Moins dynamique toutefois dans son soutien à la production fantastique française que le festival espagnol, le festival Fantasporto aura néanmoins permis à la production hexagonale de se distinguer en obtenant de prestigieuses récompenses.

¹⁹² Il est également utile de signaler que cette coproduction franco-américaine a obtenu le Méliès d'Argent au Festival International de Cinegyma de Luxembourg en 2003.

Dernier grand festival européen consacré au genre fantastique, également créé en 1981, le Festival International du Film Fantastique et de Science Fiction de Bruxelles (le BIFF) a quant à lui franchement boudé le cinéma fantastique français. Outre *Le dernier Combat* de Luc Besson récompensé en 1984 du Corbeau d'Argent, il faut attendre l'édition 1997 pour voir un autre film briller à son palmarès. Il s'agit du film franco-germano-anglais de science-fiction *Tykho Moon* de Enki Bilal (1996) qui obtient une mention spéciale au Corbeau d'Argent. En 2003, *Dead End* s'illustre en recevant le Pegasus du Public et le Méliès d'Argent. En 2008, c'est au tour du film d'horreur *Frontières* de Xavier Gens d'obtenir la même récompense. Un bilan au final assez pauvre en termes de récompenses mais néanmoins compensé par le nombre conséquent de films qui furent présentés et notamment de certains titres peu connus, y compris des amateurs : *Plein feux sur l'assassin* de Georges Franju (1961), *L'ange exterminateur* de Luis Bunuel (1962), *Histoires extraordinaires* de Fédérico Féliini et Louis Malle (1968), *Le viol du vampire* de Jean Rollin (1968), *Les frissons des vampires* de Jean Rollin (1971), *La vampire nue* de Jean Rollin (1977), *L'hypothèse du tableau volé* de Raoul Ruiz (1979), *La chute de la maison Usher* de Alexandre Astruc (1981), *Le lac des morts-vivants* de Jean Rollin (1981), *Le système du docteur Goudron et Professeur Plume* de Claude Chabrol (1981), *Possession* de Andrzej Zulawsky (1981), *Litan* de Jean-Pierre Mocky (1982), *Chronopolis* de Piotr Kamler (1983), *Clash* de Raphael Delpart (1983), *L'affaire des divisions Moritury* de François-Jacques Ossang (1985), *L'île au trésor* de Raoul Ruiz (1985), *Grand Guignol* de Jean Marboeuf (1986), *Bunker Palace Hotel* de Enki Bilal (1988), *Baxter* de Jérôme Boivin (1988), *Gandahar* de René Laloux (1988), *Fréquence meurtre* de Elisabeth Rappeneau (1989), *Le secret de Sarah Tombelaine* de Daniel Lacambre (1989), *Baby Blood* de Alain Robak (1990), *Hard to be a god* de Peter Fleischmann (1990), *Le trésor des îles chiennes* de François-Jacques Ossang (1990), *L'œil qui ment* de Raoul Ruiz (1992), le film collectif *Nécronomicon* (1993), *Coma* de Denis Granier-Deferre (1994), le documentaire *La constellation Jodorowsky* (1994), *Crying Freeman* de Christophe Gans (1995), *Fado majeur et mineur* de Raoul Ruiz (1995), *Les milles merveilles de l'Univers* de Jean-Michel Roux (1997), *Morburo* de Lionel Kopp (1997), *Tykho Moon* de Enki Bilal (1997), *Docteur Chance* de François-Jacques Ossang (1998), *Que la lumière soit* d'Arthur Joffé (1998), *Seul contre tous* de Gaspar Noé (1998), *Furia* de Alexandre Aja (1999), *Promenons-nous dans les bois* de

Lionel Del planque (2000), *Les morsures de l'aube* de Antoine De Caunes (2001), *Trouble every day* de Claire Denis (2001), *Inquiétudes* de Gilles Bourdos (2004), *Dancing* de Brillat et Pierre Trividic (2005), *Immortel* de Enki Bilal (2005), *Innocence* de Lucile Hadzihalilovic (2005), *La colline a des yeux* de Alexandre Aja (2005), *Nos amis les terriens* de Bernard Weber (2007).

Conclusion... provisoire

Cette étude quantitative et qualitative des palmarès des festivals montre que la question d'une qualité nationale s'affirme finalement à travers un genre considéré comme mineur. Cet élément nous oblige à évaluer l'impact d'un festival à la lumière d'autres critères que de sa seule reconnaissance professionnelle. Il convient par exemple de rappeler que l'interprétation que l'on peut faire de la question de la qualité dépend forcément de la perspective adoptée (échelles d'observation, périodes de référence, marchés de distribution). Ce que l'on peut conclure, de manière relativement objective, au vu des réactions des festivals, c'est que, d'une part, le cinéma fantastique français s'exporte bien, et que cette reconnaissance s'est, d'autre part, considérablement accrue depuis 2000. La domination du cinéma américain dans les années 70 et 80 a eu comme effet corrélatif de permettre à une génération de cinéastes nourrie en grande partie du cinéma d'exploitation de s'imposer sur le marché européen (et international parfois), validant ainsi une qualité du cinéma de genre reconnue sans objection dans les festivals étrangers sous le label de « cinéma fantastique français », tandis que, paradoxalement, cette même dénomination générique peinait à être adoptée comme telle en France. Cette nouvelle génération de réalisateurs se distingue profondément de la tradition poétique française à travers ses références, ses influences, et sa maîtrise de la technique qui lui permet, malgré des budgets faibles et des carences de productions propres aux systèmes de financement français, d'être néanmoins compétitive sur le marché international. C'est sans aucun doute la maîtrise de ce rapport qualité / prix au sens artistique du terme qui a valu une certaine reconnaissance américaine à ces cinéastes et a permis à certains d'entre eux (Jean-Pierre Jeunet, Matthieu Kassovitz, Florient-Emilio Siri, Christophe Gans, Alexandre Aja, Eric Vallette, Xavier Gens, Xavier Palud...) d'être engagés sur des

commandes états-uniennes¹⁹³ (*Alien 4, la résurrection, Hostage, Silent Hill, Catwoman, L'incroyable Hulk, Gothika, Hitman, Babylon A.D, La colline a des yeux, Mirrors...*). Il ne s'agit bien sûr pas ici de porter un jugement de valeur sur ce constat, néanmoins on peut souligner que le système de financement français n'accouche qu'à de rares exceptions de films fantastiques aux budgets conséquents (*Peut-être* de Cédric Klapisch, *Immortel*, de Enki Bilal et *Dante 01* de Marc Caro restant des exceptions¹⁹⁴. La préférence des jeunes metteurs en scène français pour le cinéma d'horreur est une manière souvent pragmatique de répondre à la faiblesse du budget alloué (d'où la multiplication, par exemple, des lieux clos) comme du manque de structure capable de suivre et d'accompagner, dès le stade de l'écriture, les projets les plus risqués. De ce fait, malgré la multiplication des films de genre produits en France depuis la fin des années 90, le public a encore du mal à se défaire de cette image assez négative qui colle à la peau du cinéma fantastique depuis des décennies et sanctionne systématiquement la grande majorité des films lors de la distribution commerciale dans les salles (très rares sont les films d'horreur français à avoir, par exemple, dépassé le seuil des 200 000 entrées).

Si une qualité du film français de genre se vérifie aisément sur le plan de la distribution internationale et au niveau des récompenses recueillies

¹⁹³ Ce mouvement vers les Etats-Unis n'est nullement réservé aux seuls cinéastes, mais touche tous les corps de métiers et secteurs d'activités du cinéma fantastique français, en particulier le secteur des effets spéciaux et celui de l'animation. A ce titre, la petite société parisienne Brizzi Films devient en 1994 Walt Disney Feature Animation France et ses capacités sont d'abord testées à travers des produits d'essai comme *La bande à Picsou* ou *Dingo et Max*, avant d'être l'un des piliers de titres de prestige (*Le bossu de Notre Dame, Hercule, Tarzan, Fantasia 2000*). On peut aussi rappeler que Eric Bergeron devient coréalisateur sur *La route d'Eldorado* et de *Gangs de Requin*, Guillaume Aretos devient designer sur *Shrek*, Luc Desmarchelier sur *Le prince D'Egypte* et *Spirit*. Cf. Rafik Djoumi « Destins animés », sur le site *Les Compagnons Geek* <http://rafik.blog.toutlecine.com> [page consultée le 16/06/2009].

¹⁹⁴ Rafik Djoumi sur son site *Les Compagnons Geek*, révèle comment un certain nombre de projets ambitieux dans le domaine de l'animation 3D et de la science fiction portés par des entreprises françaises (*Starwatcher* de Mobius, *20 000 milles lieues sous les mers* de Didier Pourcel) ont été abandonnés faute de moyens en 1993 (l'année des négociations du GATT), soit trois ans avant *Toy Story* de John Lasseter, qui s'inspirera de l'essentiel des techniques alors développées par les techniciens français. <http://rafik.blog.toutlecine.com/> [page consultée le 16/06/2009].

dans les festivals étrangers, la production française a encore du mal à se faire reconnaître sur son propre marché, malgré la forte demande en films de genre que souligne plus haut Claude Forest. *Vinyan* de Fabrice du Welz (2008) n'a pas pu éviter un cinglant échec commercial malgré son Grand Prix Octopus d'or au Festival International du Film Fantastique et de Science Fiction de Strasbourg et sa sélection au Festival de Venise. Rien n'indique que la situation change dans les années à venir. Certains s'en accommodent désormais, comme Europa Corp, la société parisienne de Luc Besson, dont les productions ne sont plus pensées que dans une logique de distribution visant sur un marché international.

Chapitre 6

La science-fiction française. Un cas d'étude.

Michel Etcheverry
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Le cinéma de science-fiction relève-t-il de l'impossibilité culturelle au pays de Jules Verne ? Le simple fait d'accoler l'adjectif "français" à un genre presque toujours associé à une tradition culturelle anglo-saxonne ne manque jamais de susciter par chez nous une certaine perplexité. Existe-t-il seulement un cinéma français de science-fiction, ne manquera-t-on d'ailleurs pas de demander ? Filmographie à l'appui, la réponse est sans conteste positive, mais le genre semble condamné à végéter dans une semi-clandestinité artistique, comme s'il n'était, au mieux qu'une curiosité, et au pire une aberration née du désir de reproduire dans l'exiguïté de l'Hexagone ce qu'Hollywood manufacture depuis toujours à grande échelle. Longtemps, on a tenu pour acquis que le principal handicap de la science-fiction française à l'écran tenait à l'absence d'un lien organique entre le genre et la tradition culturelle nationale. À l'Amérique (ou plus occasionnellement la Grande-Bretagne), la projection dans un monde de demain utopique ou dystopique, mais toujours fondé sur l'idée d'une avancée inexorable de la science. À la France l'exaltation d'une identité nationale que l'on qualifierait volontiers d'insulaire si les Français n'oubliaient pas un peu trop souvent qu'ils habitent sur un continent. Soit en somme le global contre le local : le premier pour le culte d'un progrès qui s'incarne en une panoplie de gadgets dont on se moque de ce côté-ci de l'Atlantique avant de les adopter avec gourmandise une décennie plus tard ; le second pour l'exaltation d'un particularisme national dont la supériorité

sur les autres modèles apparaît d'autant plus évidente que les Français évitent soigneusement de regarder en face tout ce qui pourrait venir remettre en cause l'image qu'ils aiment avoir d'eux-mêmes.

Pourtant, la science-fiction américaine et britannique des années cinquante et soixante reposait davantage sur la dénonciation des dysfonctionnements de la science que sur l'exposé de ses bienfaits, sans hésiter à montrer ce qui tourne mal plutôt que ce qui finit bien. À Hollywood comme à Pinewood, on a cultivé une solide tradition de la remise en question des modèles établis par la catastrophe et par l'Apocalypse. Il ne fait aucun doute que le rapport problématique à un modèle anglo-saxon de plus en plus dominant est l'une des données du problème : comme les enfants et les chiens, la science-fiction reste plaisante tant qu'elle habite chez les autres. L'importer de ce côté-ci de l'Atlantique, c'est se condamner à mettre à l'épreuve sa foi en la solidité d'un modèle culturel français qui se pense tellement pérenne qu'il dispense de se projeter dans l'avenir. Et puis il est bien connu que rien ne vieillit plus vite et plus mal que le futur, tandis que le présent est quant à lui éternel. Le paradoxe, c'est que cette exception nationale demeure cantonnée au cinéma dans la mesure où depuis les années 60, il existe en matière de science-fiction française une très riche production graphique et littéraire : dans la foulée de mai 68 et de la fascination pour les objets de la contre-culture, un certain nombre de jeunes auteurs entreprennent de bousculer la hiérarchie traditionnelle des formes artistiques (rejetant notamment la théorie sociologique sur l'existence d'une culture *de classe* contre une culture *de masse* que défendent alors les tenants de la jeune école bourdieusienne) en oeuvrant volontairement dans un art jugé « moyen », la science-fiction, et en s'efforçant de donner ses lettres de noblesse à une autre forme populaire largement méprisée, la bande dessinée¹⁹⁵. À partir du milieu des années 70, la montée en puissance de la revue *Métal Hurlant* ainsi que la création de collections de romans de science-fiction chez des éditeurs « respectables » comme Denoël confère au genre une visibilité et une crédibilité beaucoup plus importante. Le succès rencontré par cette production ne se limite pas aux seules frontières de l'hexagone, puisque la seconde moitié des années soixante-dix couronne le talent des créateurs français : Philippe Druillet, fondateur de la maison d'édition *Les Humanoïdes Associés*,

¹⁹⁵ Pierre Versins, *Encyclopédie de l'Utopie et de la Science-fiction*, L'Âge d'homme, 1972, p.34.

pièce angulaire du renouveau de la bande dessinée dans les années 1970-1980¹⁹⁶, et du magazine *Métal Hurlant*, contribue à la création des machines et des décors du film *The Sorcerer* de William Friedkin en 1976, tandis que le graphiste Moebius (autre co-fondateur historique de *Métal Hurlant*) travaille en compagnie de Hans Rudi Giger à la direction artistique d'*Alien*, de Ridley Scott en 1978. *Métal Hurlant* connaîtra par la suite les honneurs d'une version anglaise et verra son prestige international consacré par le biais de deux films d'animation américains (*Heavy Metal* en 1981 et *Heavy Metal 2000* en 1999). Toujours dans le domaine de l'animation, la sortie en 1973 de *La Planète Sauvage* de René Laloux montre qu'une œuvre de science-fiction française peut être bien accueillie en salles, même si le succès critique et public du film tend à faire oublier que celui-ci avait connu les pires difficultés à voir le jour. Signe des temps et des mentalités, c'est davantage la poésie et le lyrisme du discours que les critiques de 1973 retiendront chez Laloux et Topor, davantage que les formes et les significances de la mise en scène de science-fiction proprement dite.

Le goût d'une science-fiction dont le caractère essentiellement « poétique » rachèterait sans doute ce que le genre peut avoir d'ostentatoire dans l'exhibitionnisme technologique n'est du reste pas nouveau : les exemples de contournement et d'hybridation avec le merveilleux de manière à rattacher la SF à la tradition littéraire du conte, jugée culturellement et socialement plus acceptable sont fréquents. Cette tendance demeure toutefois mineure dans le cinéma français, et ne s'exprime guère que dans les œuvres de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet - *Delicatessen* (1991) et *La Cité des enfants perdus* (1994). *La Cité des enfants perdus* fait cohabiter le fantôme de Jules Verne et la mémoire du réalisme poétique propre au cinéma français des années 30 et 40, tandis que *Delicatessen* invite les mânes de Carné, Jeanson et Autant-Lara à poser leurs valises dans la dernière pension de famille avant la fin du monde (il y a du reste un peu d'*Auberge rouge* chez le boucher anthropophage du film). Dans un registre un peu différent, *Nemo* d'Arnaud Ségnac (1984), conjugait déjà la nostalgie au futur antérieur en faisant basculer l'univers science-fictionnesque de Jules Verne dans un onirisme qui ne retenait de sa source littéraire qu'une agrégation de figures emblématiques et de signifiants visuels, sur

¹⁹⁶ Gilles Poussin et Christian Marmonnier, *Métal Hurlant 1975-1987, la Machine à Réver*, Denoël, 2005.

lesquels venaient se greffer divers personnages issus des lectures de l'enfance, comme Zorro ou encore l'Alice de Lewis Carroll. L'imaginaire de ces œuvres demeure ancré dans un passé qui est moins celui de l'Histoire qu'une réinvention fantasmée par l'adulte du monde de l'enfance, à l'intérieur duquel se juxtaposent des fragments d'un monde qui pourrait avoir existé entre la fin du dix-neuvième siècle et l'entre-deux-guerres. À grand renfort de cuivres obsolètes et de machines baroques, la technologie s'y pare des charmes de l'anachronisme nostalgique, tandis que la science des savants fous regarde en direction du passé bien plus qu'elle ne prépare l'avenir (en témoigne la machine à rêves de Krank dans *La Cité des enfants perdus*). À rebours de la tradition narrative française qui privilégie le récit dialogué et la description psychologique des personnages, les films de Caro - Jeunet et de Sélignac sont avant tout conçus comme des enchaînements de compositions esthétiques, de tableaux, où la transition d'une scène à une autre obéit moins à la loi des causes et des effets qu'au désir d'élaborer un dispositif plastique qui ne se donne même pas la peine de dissimuler les artifices nécessaires à sa fabrication. Maniéristes dans l'âme, ces œuvres cultivent sans complexe une théâtralité qui les affranchit de tout souci de représentation du quotidien et du monde réel : puisque la science ne les intéresse guère, c'est dans le spectacle du rêve qu'elles donnent corps à leur fiction, en une quête d'un cinéma total qui convoquerait tous les trucages dont dispose le septième art. En ce qu'ils privilégient une « grande forme » (au sens deleuzien du terme) qui affiche la primauté du spectaculaire sur le discours, ces films ne peuvent occuper qu'une place marginale dans la production cinématographique nationale.

À cette veine rétrofuturiste, il faut ajouter les transfuges de la bande dessinée qui s'essaient à leur tour au récit cinématographique : Enki Bilal en est le représentant le plus évident avec trois films à son actif (*Bunker Palace Hotel* en 1989, *Tykho Moon* en 1996 et *Immortel (Ad Vitam)* en 2006). Comme Caro et Jeunet, Bilal subordonne le narratif au visuel en s'efforçant de reproduire le plus fidèlement à l'écran ce qui a existé sur la page. En elles-mêmes, les constantes thématiques de l'univers de Bilal ne sont en rien incompatibles avec le passage au cinéma : l'obsession des univers totalitaires et la peinture de leur nomenclatura, ou encore le mouvement de va-et-vient entre mythe et Histoire sont autant d'éléments récurrents qui ne se heurtent à aucun obstacle cinématographique majeur. Ce qui, par contre, empêche ces

œuvres de ne jamais complètement dépasser leur statut de bandes dessinées filmées, c'est ce besoin obsessionnel qu'éprouve leur auteur de recréer à l'écran l'effet de contemplation propre à la lecture d'une œuvre graphique. Les images cinématographiques de Bilal ont beau bouger, elles demeurent empreintes d'une certaine fixité, comme si le réalisateur ne parvenait pas à s'extraire d'un mode narratif qui n'est fondamentalement pas celui du cinéma, même si le découpage de la bande dessinée peut, par certains côtés, se rapprocher du travail du monteur. Dans *Immortel (Ad Vitam)*, la difficulté d'exister en tant que film est soulignée par le recours au numérique dans la représentation de certains personnages : ni vraiment filmés, ni vraiment dessinés, ceux-ci évoluent dans un no man's land plastique qui n'est plus celui de la BD sans pour autant relever à proprement parler du cinéma d'animation. Par cette hésitation, Bilal résume peut-être la difficulté - l'impossibilité ? - de transformer en un matériau purement cinématographique les œuvres des ténors de la bande dessinée de science-fiction française des années 70 et 80 : dans le cas de Bilal comme dans celui de Moebius ou de Druillet, le respect de l'œuvre originelle et de son graphisme bloque toute velléité d'adaptation, puisqu'il faut inévitablement transformer l'album d'origine en quelque chose de différent si l'on souhaite faire exister le film en tant qu'objet autonome. On peut certes puiser dans un classique de la bande dessinée de science-fiction de quoi alimenter une œuvre qui ne relève pas de l'animation : le monde que dépeint Luc Besson dans *Le Cinquième élément* emprunte ainsi au travail de Pierre Christin et Jean-Claude Mézières (auteurs de la série des *Valérian*). Mais on est chez Besson dans une logique d'importation et d'hybridation somme toute très classique, davantage que dans une démarche d'adaptation : autrement dit, il n'est pas question d'intégrer une œuvre complète dont l'intégrité doit être préservée, mais simplement de s'approprier des éléments formels qui viennent se mettre au service d'une fiction totalement autonome par rapport aux sources qui l'alimentent.

On évoque souvent la difficulté des cinéastes à adapter des classiques de la littérature, mais la transformation de la *littérature* de science-fiction en *fiction* cinématographique se heurte à des écueils très similaires, surtout lorsqu'il s'agit d'adapter à l'écran l'œuvre d'un dessinateur doué d'un style immédiatement reconnaissable. Il devient dans ce cas très difficile de faire autre chose que du *Moebius filmé* ou du

Bilal filmé, les qualités graphiques de l'œuvre originale venant vampiriser la forme même du film qui en est tiré.

Aussi, de manière significative, les quelques classiques du cinéma d'animation de science-fiction de ces trente dernières années sont souvent des adaptations de romans, et non des transpositions de bandes dessinées. Pionnier de l'animation de SF hexagonale, René Laloux a ainsi été chercher son inspiration dans les ouvrages de Jean-Pierre Andrevon (*Gandahar*, 1987, d'après *Gandahar contre les hommes-machines*). Il s'inspire également des livres déjà anciens de Stefan Wul (*La Planète Sauvage* est directement influencée par *Oms en série*, et son film de 1981, *Les Maîtres du temps*, de *L'Orphelin de Perdide*). Quant à *Gwen ou le livre de sable* (Jean-François Laguionie, 1984), et *Kaena, la prophétie* (Chris Delaporte, 2003), il s'agit de scénarios originaux et non d'adaptations de bandes dessinées déjà existantes. Ce cinéma d'animation (par opposition aux œuvres de Bilal qui relèvent du cinéma conventionnel avec acteurs et décors) occupe une place à part dans la production nationale : sa portée artistique est indéniable dans l'histoire du cinéma, et son influence esthétique tout aussi importante, puisque c'est par l'animation que le cinéma français aborde pour la première fois la science-fiction. Mais cette veine épisodique de la SF d'animation ne parvient à exister qu'en périphérie d'une cinématographie qui ne semble jamais se résoudre à représenter par l'image des lendemains qui déchantent, et il n'est pas interdit de penser que c'est la relative rareté des œuvres de ce type qui leur a permis d'acquérir, à l'intérieur même du corpus des films fantastiques français, ce statut de films emblématiques. Et c'est en échappant à la labellisation générique des films de SF qu'ils en deviennent en même temps des « films cultes ».

Le rejet du spectacle ostentatoire est une relative constante chez la majorité des cinéastes français qui œuvrent dans le genre : longtemps, la science-fiction « sérieuse » et artistiquement légitime a été celle qui s'abstenait, paradoxalement, d'avoir recours aux formes et aux figures les plus emblématiques de la SF, en s'affranchissant finalement du label. Pour être reconnue socialement, cette dernière se devait de vider son postulat de toutes les potentialités spectaculaires du genre pour le ramener aux seules qualités du discours. Godard ne faisait pas autre chose en 1965 avec *Alphaville* ; tout comme Resnais avait réalisé en 1968 avec *Je t'aime, je t'aime* un film de voyage dans le temps qui n'en est pas un. Ou peut-être serait-il plus juste de dire qu'*Alphaville* et *Je t'aime, je t'aime* sont des films de science-fiction qui mettent un point

d'honneur à évacuer presque tout ce qui pourrait s'apparenter au spectaculaire dans la représentation du futur. En somme davantage des films d'anticipation que de science-fiction. De même, *La Jetée* de Chris Marker (1962) aborde-t-il de manière totalement elliptique les thèmes du futur postapocalyptique et du voyage dans le temps. C'est là tout le paradoxe du cinéma d'auteur français : s'il est souvent séduit par le potentiel métaphorique du postulat *science-fictionnesque*, il ne peut vraiment se résoudre à en assumer les implications formelles sur le plan esthétique et narratologique.

Ainsi, faire de la science-fiction équivaut à tourner des films qui s'imprègnent le moins possible des archétypes des œuvres de SF, qui ne souffrent donc ni d'extraterrestres, ni de mondes imaginaires, ni de machines qui ne soient pas a-technologiques. Nous sommes ici en présence d'un cinéma séduit par l'idée de la science-fiction, mais qui n'assume pas la frontalité du genre et qui cherche donc à l'aborder par des chemins de traverse. Paradoxalement, la seule forme cinématographique hexagonale qui ne rechigne pas au spectacle des stéréotypes et des signifiants visuels de la science-fiction est celle qui exprime le plus directement son incompatibilité avec cette dernière : la comédie populaire, voire franchouillarde. Ce genre hésite le moins à convoquer extra-terrestres caoutchouteux et soucoupes volantes de carton-pâte, avec les résultats que l'on peut légitimement redouter. L'incapacité à se projeter dans un univers qui ne soit pas celui du quotidien des Français moyens implique que la science-fiction soit systématiquement traitée par le biais de la démythification et de la dérision, avec à la clé des œuvres aussi inoubliables que *Le Gendarme et les extra-terrestres* (Jean Girault, 1979), *La Soupe aux choux* (Jean Girault, 1981), *La femme du cosmonaute* (Jacques Monnet, 1996) ou encore *Un ticket pour l'espace* (Eric Lartigau, 2006). Pour peu qu'il s'abstienne de sombrer dans ce genre de pitreries, le cinéma de science-fiction français de ces trente dernières années demeure donc largement une affaire de francs-tireurs, ce qui n'exclut pas l'émergence occasionnelle d'œuvres à gros budget comme *Le Cinquième élément* (Luc Besson, 1997), mais ce dernier film est moins un film français à proprement parler qu'une coproduction internationale tournée directement en langue anglaise. En dépit du caractère marginal de la science-fiction au sein de la cinématographie nationale, on constate néanmoins la relative pérennité de certains sous-genres, et plus particulièrement d'une veine postapocalyptique dont la pertinence ne

s'est jamais démentie depuis *La Jetée*. Le cinéma français ignore à peu près le *space opera*, pratique l'anticipation avec beaucoup de modération, mais s'il a la dévastation modeste, il se penche plus volontiers sur l'extinction du mode de vie de notre société.

D'avantage que de fin des temps, c'est en effet plutôt d'un temps de la fin qu'il faudrait parler, puisque le cinéma français ne s'est au fond jamais beaucoup intéressé à l'Apocalypse proprement dite. L'obsession eschatologique est plutôt l'apanage d'Hollywood, qui a déjà rayé à de nombreuses reprises la planète bleue de la carte du cosmos. *Stricto sensu*, on ne trouve guère de films apocalyptiques dans la production française : il s'agit plutôt d'œuvres postapocalyptiques au sein desquelles la généralisation du chaos permet de dresser un état des lieux indirect du monde dans lequel nous vivons. Une fois encore, et à quelques exceptions près, le souci du discours l'emporte sur l'élaboration du spectacle, comme si le cinéma français mettait un point d'honneur à fuir tout ce qui pourrait détourner le spectateur du message en l'encourageant à jouir du spectacle d'une désolation trop distrayante. Fidèles à la vieille tradition qui veut que l'on invente quelque chose qui n'existe pas pour mieux parler par procuration du réel, les cinéastes français brosent donc le tableau de ce qui ne sera bientôt plus afin de mieux évoquer les tares de ce qui est. Leur préoccupation majeure semble néanmoins de recourir le moins possible à une imagerie et à des icônes issues de la littérature de SF, du cinéma hollywoodien, ou de la bande dessinée. Soucieuse de se démarquer de ses modèles anglo-saxons, la fin du monde à la française se veut sobre et resserrée sur la psychologie d'une poignée de personnages. Si elle n'est pas systématiquement bavarde, elle s'avère néanmoins souvent assez rhétorique dans son propos et ses dialogues, jusqu'à parfois s'enliser dans un pesant didactisme. La nature essentiellement métaphorique du sous-genre qu'est le film apocalyptique ne faisant rien pour décourager l'emphase des scénaristes, la tentation de la réplique signifiante les conduit souvent à *littéraliser* le propos jusqu'à faire entrer la parabole dans la conversation de manière assez pesante.

Guère à l'aise avec le jargon et la rigueur de la science, qu'il ne sait trop comment rendre crédibles, le cinéma de science-fiction français opte donc fréquemment pour une logorrhée symbolique aux accents poétisants, sans que la lourdeur démonstrative du discours permette de clarifier le propos. *Éden Log* (Franck Vestiel, 2007) déploie ainsi un arsenal rhétorique souvent confus : on ne saura ainsi jamais vraiment ce

qu'est censée représenter la Plante du film, à la fois prédatrice et source de vie, ni ce qu'est censé démontrer l'épilogue. De même, *Zoo Zéro* (Alain Fleischer, 1978) tourne le dos à la science-fiction traditionnelle pour embrasser un lyrisme élégiaque et onirique qui se révèle à la fois admirable par son refus des conventions réalistes, mais aussi quelque peu embarrassant par son emphase. Très porté sur la parabole, le cinéma français se montre donc, de fait, peu à l'aise avec le politique : il est significatif que dans la quasi-totalité des œuvres postapocalyptiques hexagonales, on ne sache jamais ce qui est à l'origine de la fin du monde. La désagrégation de la société n'y est pas explicitement la résultante d'un contexte géopolitique, social ou écologique. Dans la majorité des cas, aucune explication rationnelle n'est fournie au spectateur : la fin du monde est présentée comme un fait accompli qui se dispense de toute justification.

La transformation d'un cadre familial et rassurant en un panorama hostile et désolé est l'une des figures récurrentes de ce sous-genre. *Le Dernier Combat* (Luc Besson, 1982) métamorphosait ainsi l'environnement urbain de ses personnages en une zone de guerre qui évoque le Stalingrad de 1942. La fin du monde n'épargnant pas la France profonde des clochers et des villages, *Demain les mêmes* (Jean Pourtalé, 1975) et *Malevil* (Christian de Chalonge, 1980) s'essayent quant à eux à l'évocation d'un holocauste rural. Dans le premier, un citadin fuyant une crise aux origines indéterminées voit sa retraite envahie par une communauté d'enfants mutiques. Le budget du film ne permettant pas la représentation d'un horizon postapocalyptique, c'est la peinture d'une communauté agraire à la fois idyllique et inquiétante qui suggère le dérèglement du monde, jusqu'à la mort du dernier adulte abattu dans un champs par les mêmes du titre pour lesquels il est devenu une menace.

Disposant de moyens plus conséquents, *Malevil* transforme quant à lui la campagne de carte postale en un paysage lunaire calciné par le brasier d'une détonation nucléaire dont l'origine (guerre ? explosion accidentelle ?) ne sera jamais dévoilée. Une communauté de survivants s'organise autour de la figure du maire incarné par Michel Serrault, mais la robinsonnade de la fin du monde tourne rapidement à la fable politique lorsqu'apparaît un second groupe de survivants mené par un dictateur millénariste qui impose à ses troupes un ordre nouveau aux consonances nettement fascistes. Le film de Christian de Chalonge joue ainsi de l'opposition entre la persistance du familier (la communauté de

Français moyens qui perpétuent les valeurs de solidarité et d'humanisme auxquelles le spectateur est invité à s'identifier) et l'effroi créé par l'effacement des repères géographiques, sociaux et idéologiques. *Bunkerisé* dans son tunnel ferroviaire transformé en camp retranché, l'apprenti dictateur auquel Jean-Louis Trintignant prête ses traits semble tout droit sorti de *Lacombe Lucien* ou de toute autre dénonciation filmée de la collaboration durant la Seconde Guerre mondiale. Le nom même du personnage - Fulbert - connote sa petitesse et sa médiocrité grisâtre de clerc de notaire de province, bien loin de l'aura maléfique d'un Hitler des temps nouveaux. Dans ces deux films, on assiste à un cheminement à rebours par rapport aux attentes que peut susciter la science-fiction en tant que genre. À l'image des contes et des légendes, cette dernière a - entre autres - pour finalité d'extraire du quotidien les interrogations liées au monde qui nous entoure afin de les transposer dans un cadre fantasmatique. Ce faisant, elle confère à la crise une ampleur et une résonance qu'un traitement sur le mode réaliste réduirait forcément. Or le film postapocalyptique français hésite généralement à jouer pleinement ce jeu de l'amplification et de l'intensification : s'il expédie bien l'ici et le maintenant dans un ailleurs qui fait office de chambre d'écho, il ne se résout jamais à refuser à son public le confort de la reconnaissance d'un environnement ancré dans un bagage culturel aisément identifiable à l'intérieur de l'espace francophone.

Il y a, bien sûr, quelques exceptions, comme *Éden Log*, déjà cité, qui joue jusqu'à l'abstraction la carte d'un dépaysement radical et de l'inscription des personnages dans un univers entièrement autre dont la clé et la logique ne seront données au spectateur que lors de l'épilogue. Mais *Éden Log* fait figure d'exception dans un paysage cinématographique français où la frilosité demeure la règle et où l'on s'aventure assez peu hors des sentiers balisés de la représentation d'un univers familier. Cette incapacité à développer autre chose qu'une vision étriquée de la plongée dans l'inconnu d'un monde parallèle s'exprime avec une cruelle éloquence dans *Peut-être* (Cédric Klapisch, 1999), film qui expédie son héros dans le futur d'un Paris enfoui sous les sables. Mais le Paris futuriste de Klapisch évoque davantage une buvette de plage qu'une métropole postapocalyptique, l'ambition du film se réduisant à la plate illustration d'une bande dessinée sans grande imagination. La tragédie d'une catastrophe annoncée se voit évacuée au profit d'un morne étalage de platitudes convenues sur la nécessité de s'engager dans son couple et de faire des enfants, le personnage incarné

par Jean-Paul Belmondo encourageant son géniteur venu du passé à le concevoir au plus vite de manière à ce qu'il puisse exister. L'argument *science-fictionnel* cède très vite la place à une comédie de mœurs au scénario balisé, l'incapacité du film à développer une esthétique étant soulignée par la triste parodie de space-opéra que regarde le héros à la télévision lors du prologue du film. L'impossibilité du premier degré induit à nouveau la distanciation et la pochade, les acteurs se retrouvant déguisés en extra-terrestres d'opérette à l'occasion de la soirée costumée qui tient lieu de fil narratif au film. Le réalisateur et son scénariste reculent donc devant les potentialités de leur sujet pour se replier sur les facilités de la comédie bourgeoise sur les affres de la trentaine. Dans une optique légèrement différente, et peut-être plus iconoclaste, *La Possibilité d'une île* (Michel Houellebecq, 2008) sacrifie à une autre tradition, celle de la farce gauloise, dans sa tentative de représenter les us et coutumes d'une secte : l'humour y est assez proche de celui que développe Canal Plus depuis une dizaine d'années, notamment dans le cadre de la série des *Groland*. Mais les plans du clone du protagoniste principal errant dans le *no man's land* futuriste d'une terre dévastée ne sont pas sans évoquer *Malevil*, preuve d'une certaine continuité formelle dans la production française. Néanmoins, le film de Houellebecq utilise la science-fiction comme un alibi narratif davantage qu'il n'en exploite le réel potentiel, et *La Possibilité d'une île* trouve sa zone de confort dans la perpétuation d'une tradition comique à la fois délibérément provocatrice dans sa vulgarité assumée et vaguement poujadiste dans son propos, démarche qui n'est pas sans évoquer le Jean Yanne cinéaste des années soixante-dix.

Déjà évoqué plus haut, *Delicatessen* de Caro et Jeunet détourne lui aussi le postulat de la science-fiction apocalyptique pour l'articuler autour d'un imaginaire typiquement français ancré dans une imagerie surannée et assez intemporelle qui va d'un kitsch évocateur des années 30 aux programmes de télévision de l'ORTF des années 60. On retrouve dans le film la fascination fétichiste de Jeunet pour un fatras nostalgique fait des images désuètes qui ont bercé l'enfance du réalisateur. *Delicatessen* convoque ainsi le ban et l'arrière-ban d'un bric-à-brac passéiste qui associe la boutique de la mercière et le souvenir de Roger Lanzac présentant *La Piste aux étoiles* sur la première et unique chaîne de télévision nationale. Si Marc Caro est la composante authentiquement SF du binôme (il est également dessinateur et graphiste de formation), Jeunet se révèle plus à l'aise dans le recentrage du genre autour d'une

cosmogonie de l'intime. L'univers futuriste de *Delicatessen* est bien celui d'un « regretteur du passé », où les petits riens du quotidien sont souvent plus importants que l'apocalypse qui menace de s'abattre sur le petit monde *à-la-Carné-Prévert* où s'ébattent les divers protagonistes. L'horizon du film est celui d'un jadis à jamais révolu, et son holocauste la conscience aiguë du temps qui passe et de l'enfance à jamais envolée. Comme les autres films postapocalyptiques français, *Delicatessen* place la fin du monde en second plan. Mais au moins parvient-il à mettre en place un véritable univers cinématographique, même si celui-ci reste fortement référentiel par son fétichisme des reliques d'un imaginaire kitsch. On ne peut cependant en nier la singularité et l'originalité au sein de la production française.

Dans le domaine du film de science-fiction postapocalyptique comme dans les autres sous-genres de la science-fiction, les auteurs français échouent ordinairement à produire des œuvres significatives ou artistiquement crédibles en raison de leur incapacité à s'approprier sur le plan créatif les paramètres imposés par le genre. Souvent invoqué pour expliquer l'apparent dédain des Français pour la science-fiction, l'argument du cartésianisme relève manifestement de la sociologie de bazar compte tenu du succès rencontré en France par les productions américaines, ainsi que le remarque très justement Claude Forest dans son chapitre du présent ouvrage qu'il dédie à l'histoire économique de la distribution de films fantastiques en France. Et le cinéma français n'est pourtant pas si hermétique, non plus, au cinéma de genre et à ses conventions, comme en témoignent la vitalité et la longévité des diverses formes du film policier¹⁹⁷. On serait donc, à nouveau, en face d'un rendez-vous manqué ? Peut-être l'esprit visionnaire et l'ampleur formelle qu'exige la science-fiction s'accordent-ils mal avec une certaine *doxa* critique qui fait du discours *dans* et *sur* le cinéma l'alpha et l'oméga de toute forme d'appréciation critique de la qualité formelle du spectacle cinématographique. Même si la SF n'a pas systématiquement vocation à être épique, et peut aussi se faire intime. Le cinéma français n'aime guère la représentation, qu'il assimile souvent à un artifice factuel, si ce n'est à une forme de manipulation. Cet *a priori* explique peut-être la faiblesse et le caractère très épisodique de la production de films de science-fiction à l'intérieur de la mouvance des films fantastiques

¹⁹⁷ Yannick Dehée, « Les mythes policiers du cinéma français des années 1930 aux années 1990 », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°55, 1997, pp.82-100.

français. Les réalisateurs français doivent souvent lutter afin d'exister un espace au sein d'un paysage critique qui tend encore à considérer ce type de film comme une pièce rapportée ou une curiosité qui ne peut se développer qu'à la périphérie d'une production destinée au grand public. Du reste, œuvrer dans la science-fiction en France, c'est forcément inviter à la comparaison avec le cinéma américain et dans une moindre mesure britannique, nations qui semblent infiniment plus à l'aise et moins complexées avec le genre. Les attentes du public ne sont peut-être pas non plus étrangères à ce handicap : peut-être par conditionnement culturel, peut-être aussi plus simplement par simple comparaison de la qualité des films, le spectateur ordinaire trouvera toujours plus légitime un film de science-fiction anglophone que son équivalent français. La rareté des œuvres françaises s'explique aussi évidemment par des considérations économiques : les coûts de production demeurent élevés, et ce n'est qu'assez tardivement que le cinéma hexagonal a su encourager le développement d'un savoir-faire et de compétences permettant la réalisation de tels films, notamment dans le domaine des effets spéciaux.

Mais au-delà des explications économiques et structurelles, c'est le rapport à l'image qui paraît central pour comprendre cette désaffection en pointillés : si l'expérience cinématographique de la science-fiction repose en grande partie sur la jouissance spectatorielle qu'il y a à contempler ce que le regard ne devrait pas être en mesure de contempler, la science-fiction littéraire construit le plaisir du lecteur sur l'échafaudage d'images mentales nées du verbe. Aussi paradoxal cela puisse être, il faut sans doute dissocier la littérature de SF française de son pendant cinématographique. Ayant à peu près acquis ses lettres de noblesse littéraire dans le courant des années 70, la première connaît un succès qui ne se dément pas, là où le second peine toujours à s'imposer. Ce divorce entre l'écrit et le filmique est un phénomène assez typiquement français : il peut se lire comme un révélateur parmi d'autres de la crise d'inspiration d'une cinématographie nationale qui peine à s'extraire de ses modèles traditionnels pour embrasser une vision moins locale et plus globale des faits et des individus qui les vivent : ne pas savoir regarder en avant, c'est aussi démontrer son impuissance à regarder le monde.

II

L'INVENTION D'UN GENRE VUE PAR LA CRITIQUE FRANÇAISE DE CINÉMA

Quelques textes
d'orientation

Pierre Mac Orlan

Le fantastique [1926]

Pierre Mac Orlan
Le Fantastique [le fantastique social]
L'Art cinématographique, vol. 1, 1926
Librairie Félix Alcan

Extraits des parties 1 « le fantastique social » et 3 « création d'un romantisme d'après-guerre »

Présentation du texte. Pierre Mac Orlan et le cinéma.

L'écrivain français Mac Orlan avait une profonde admiration pour l'art cinématographique, et les années vingt sont celles où il va déployer une activité féconde dans le domaine de l'écriture pour le cinéma. Il coécrit avec Georgette Leblanc et Marcel Lherbier le scénario de *L'Inhumaine*, que tournera en 1924 Marcel L'Herbier. Il signera par la suite trois autres scénarios, dont un pour un film de Christian-Jaque¹⁹⁸. En 1926 il confesse être « à un âge où un homme choisit le moyen d'expression qui lui semble le plus près de la perfection, pour ce qu'il désire réaliser [il] choisirai[t] la profession de metteur en scène¹⁹⁹. » Mais davantage que ses scénarios, ce sont les adaptations cinématographiques des romans de Mac Orlan qui vont contribuer à sa notoriété puisque quatre de ses romans seront portés à l'écran : *La Bandera* (Julien Duviv-

¹⁹⁸ *Le Choc en retour*, réalisé par Maurice Kéroul et Georges Monca (1937) ; *Voyage sans espoir*, réalisé par Christian-Jaque (1943) ; *François Villon*, réalisé par André Zwobada (1945).

¹⁹⁹ Rapporté par Francis Lacassin, « Le cinéma selon Pierre Mac Orlan », *L'Avant Scène Cinéma*, Spécial Mac Orlan, n°285-286, 1-15 avril 1982, p.17.

vier, 1935), *La Tradition de minuit* (Roger Richebé, 1939), *Marguerite de la nuit* (Claude Autant-Lara, 1956) ; et surtout *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), adapté pour le cinéma par Jacques Prévert.

C'est durant les années vingt que Mac Orlan développe l'idée selon laquelle le cinéma serait l'un des moyens les plus efficaces pour proposer une représentation fantastique, esthétique et stylisée de la réalité comme le font alors les cinéastes expressionnistes allemands : « On peut dire que le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps. Il suffit d'errer la nuit pour comprendre que des lumières nouvelles ont créé une ombre nouvelle. Il existe encore dans Paris certaines rues où un homme seul, au milieu de la chaussée déserte ressemble à un personnage funambulesque et craintif, pour peu qu'un bec de gaz déjà ancien, prête à l'ombre de cet homme une personnalité fantaisiste qui dépasse celle du propriétaire de cette ombre ». Mac Orlan identifie aussi très vite les limites fonctionnelles de la littérature qui, selon lui, « avec le cadre magnifique, mais étroit de la langue et la richesse de ses héritages, n'est pas l'art d'expression d'une époque, dont les caractéristiques sont la vitesse et l'association des idées », écrira-t-il en 1926, dans cet essai d'une dizaine de pages connu sous le titre *Le fantastique*, dans lequel il définira le terme de « fantastique social ». Ce texte fut publié dans une collection de plusieurs volumes consacrée à « L'Art cinématographique », sous les auspices de Félix Alcan, éditeur spécialisé en philosophie et en psychologie, et promoteur, entre autres, des œuvres d'Henri Bergson.

Mais c'est surtout la faculté du cinéma de pouvoir rendre compte de la condition sociale des individus qui prime dans cette conception du fantastique chez l'écrivain. Influencé par le cinéma allemand et notamment par le film de Karl Grune, *La Rue* (1923), auquel il offre de longs développements dans ce texte, refusant les artefacts d'un fantastique folklorique ou gothique, l'auteur de *Quai des brumes* défend l'idée d'un 'fantastique social' qui, selon lui, est naturellement inséparable de cette forme d'inquiétude sociale que connaît l'après-guerre : « Le fantastique social, en prise directe sur la vie, sur la rue, a été particulièrement travaillé par les Allemands. Ils ont donné, dans cet ordre d'idées, les images fantastiques du *Dernier des Hommes*, de *La Nuit de la Saint-Sylvestre* et surtout de *La Rue* qui est, à mon goût, la plus représentative du fantastique social de notre époque. » Mac Orlan évoque à deux reprises (au début du texte, puis à la fin, lorsqu'il liste les éléments du romantisme actuel « dont le cinéma a été sinon le créateur, mais du

moins le révélateur le plus puissant ») le terme de « peuple de l'ombre », dont les contours restent mal définis, mais qui serait composé d'individus (peut-être renvoie-t-il ici à une cinéphilie « de masse » déconnectée d'une cinéphilie savante qualifiée ici de « privilégiée » ?) : « il y a le peuple de l'ombre, créateur du fantastique qui, lui-même, participe peu aux impressions de quelques spectateurs privilégiés ». Les syntagmes composés de deux mots s'opposant sur le plan lexical, mais se complétant, connaîtront des fortunes diverses à cette époque. En littérature, trois associations seront particulièrement usitées pour désigner ces récits qui veulent établir un juste milieu entre une description objective du monde extérieur et la transformation esthétique de celui-ci. À côté du « fantastique social » de Mac Orlan, il convient de mentionner le « réalisme poétique », le « réalisme magique » ou encore le « réalisme transfiguré », idéal romanesque de Brasillach.

Si Marcel Carné avec *Quai des brumes* fut sans doute le cinéaste qui rendit le mieux compte de l'idée que défendait Mac Orlan, l'histoire du cinéma retiendra de l'essai de l'écrivain la substantifique moelle, l'essence intellectuelle, mais guère le dénominateur désignant clairement un nouveau genre cinématographique. Au « fantastique social » les historiens du cinéma préféreront finalement le terme de « réalisme poétique », dont la définition ne s'imposera d'ailleurs que tardivement, en 1949, par l'entremise de Georges Sadoul, qui l'empruntera lui-même au théoricien anglais Roger Manvell²⁰⁰. [FGM]

²⁰⁰ « Par bonheur, la faillite des principales grandes sociétés vers 1935 donnait aux producteurs et réalisateurs indépendants la chance de pouvoir faire des films qui constituèrent, malgré leur nombre relativement peu élevé, la fameuse école française que l'on pourrait appeler Réalisme poétique » — Roger Manvell, *in* FILM 45 (1945), cité par Georges Sadoul dans *Histoire du cinéma mondial*, éd. Flammarion, 1949.

LE FANTASTIQUE

P. Mac-Orlan

Donner une explication du fantastique est chose difficile. Toute explication du fantastique est, d'ailleurs, arbitraire. Le fantastique, comme l'aventure, n'existe que dans l'imagination de celui qui les recherche. Atteint-on, par hasard, le but de l'aventure, que celle-ci disparaît. Essaie-t-on de pénétrer l'ombre, que les éléments mystérieux qui la peuplent disparaissent. Le fantastique et l'aventure se mêlent souvent. À défaut d'explication, ils permettent des hypothèses ingénieuses et des créations graphiques particulièrement séduisantes. Comme il existe un aventurier actif sans imagination et souvent insensible, tout au moins doué d'une sensibilité qui nous échappe, il y a le peuple de l'ombre créateur du fantastique qui, lui-même, participe peu aux impressions de quelques spectateurs privilégiés. Je crois fermement qu'il nous est donné à tous de contempler la vie sous cet aspect, infiniment intime. [...]

— LE FANTASTIQUE SOCIAL —

On peut dire que le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps. Il suffit d'errer la nuit pour comprendre que des lumières nouvelles ont créé une ombre nouvelle.

Il existe encore dans Paris certaines rues où un homme seul, au milieu de la chaussée déserte ressemble à un personnage funambulesque et craintif, pour peu qu'un bec de gaz déjà ancien, prêle à l'ombre de cet homme une personnalité fantaisiste qui dépasse celle du propriétaire de cette ombre. Mais la république bariolée des lumières multicolores et des lampes à arc, dont la lueur mauve donne aux jardins peuplés de figurants nocturnes un aspect curieusement artificiel, gagne chaque année du terrain sur l'empire de la nuit. Une maison, qui, jusqu'alors, s'effaçait dans l'ombre banale se montre un soir avec un diadème de perles d'or. La contagion se propage d'immeuble en immeuble. Une petite lumière, mobile et espiègle, ainsi qu'une souris, court d'un balcon à l'autre. Des objets de première nécessité, comme une bouteille d'apéritif, s'élèvent dans le ciel humble et soumis à la manière d'un signe fulgurant plein de réminiscences divines. Dans quelques dizaines de siècles, des professionnels du passé retrouveront peut-être dans les armatures de laiton et dans les lampes qui dessinaient ces signes les vestiges d'une religion

passagère dédiée à la cigarette, aux spiritueux, à l'automobile et à Mary Pickford. Aux exégètes de se débrouiller. [...] Tout ceci dépasse, pour être évident, le domaine de la littérature. La littérature, avec le cadre magnifique, mais étroit de la langue et la richesse de ses héritages, n'est pas l'art d'expression d'une époque, dont les caractéristiques sont la vitesse et l'association des idées. Un homme comme Giraudoux qui sait faire rebondir un mot jusqu'à l'expiration de ses forces devait le premier indiquer une méthode d'analyse visuelle en laissant à chacun le soin de la perfectionner selon son tempérament. Le cinéma est le seul art qui puisse rendre le fantastique social d'une époque de transition où le réel se mêle à l'irréel à tous les pas. [...]

Le fantastique social, en prise directe sur la vie, sur la rue, a été particulièrement travaillé par les Allemands. Ils ont donné, dans cet ordre d'idées, les images fantastiques du *Dernier homme*, de *La nuit de la Saint-Sylvestre* et surtout de *La Rue* qui est, à mon goût, le film le plus représentatif du fantastique social de notre époque. Ce film, comme tous les films qui donnent à la vie une signification inquiétante avec des moyens qui ne sont que de très légères déformations de nos apparences sociales, demande des explications. Je pourrais dédier ces quelques notes à Egede Nissen, artiste nordique d'une intelligence surprenante et dont l'apparition dans le film de Karl Grune est particulièrement mélancolique. [...] Le « Ciné-Opéra », aujourd'hui défunt, a donné, il y a un an, un film intitulé *La Rue*. Dans quelques années, ce film aura rejoint les images de la mémoire aussi fragiles que ce ruban de celluloid qui ne pourra même pas témoigner dans l'avenir d'un certain pittoresque de notre époque. Au bout de très peu de temps, les films se décomposent et retournent au néant : ils prolongent à peine la vie qui détruit aussitôt qu'elle enfante ses images. Une fortune et un nom assurés à celui qui trouvera le procédé pour conserver le rouleau de pellicules qui composent un film. Si Egede Nissen et très peu d'autres, parmi les interprètes de l'écran, gardent quelque chance de n'avoir pas travaillé en vain pour l'avenir, c'est un peu parce que des écrivains auront gardé la vision de leurs gestes et l'auront commentée dans un moment d'enthousiasme. Depuis que je sais que la matière d'un film sent déjà le cadavre au moment même où elle crée la vie, je m'abandonne plus facilement à mes goûts nordiques pour la charogne qu'on ne voit pas tout de suite. J'aime la neige pure et trompeuse, parce qu'en grattant avec les mains son blanc manteau, on finit souvent par découvrir le cadavre d'un chat et, en temps de guerre, celui d'un homme, consciencieusement conservé dans l'hor-

reur de son dernier regard. [...] Dans ce film où un marloupin tue par veulerie et, peut-être, pour prolonger sa nuit logiquement, on peut, en fermant les yeux dans une contraction énergique des paupières, apercevoir le blanc de la neige et peut-être des anges, qui sont également revêtus de cette parure hautaine. En prolongeant toutes les erreurs, tous les crimes et toutes les déchéances de l'humanité mâle et femelle, on finit toujours par apercevoir des anges. Ils volent silencieusement autour de la petite fille courtaude qui sent le beurre et la pomme sèche : ils errent douloureusement dans les couloirs des prisons modèles, la nuit qui précède l'aube d'une exécution capitale. Un ange se dressa devant le *Titanic*, un ange blanc de glace groenlandaise. Il se pencha sur le paquebot, pour jouer avec cette petite chose, comme nous jouons avec les toutes petites bêtes. Ces jeux finissent ordinairement très mal pour les plus faibles.

Je pensais, en suivant sur l'écran l'étrange messagère de la mort qu'est Egede Nissen, qu'on ne peut concevoir un paradis unique. Il y a un paradis pour les filles et leurs maquereaux, un autre pour les victimes, un autre pour les témoins, un autre pour ceux qui jugent. Dans les uns et les autres, les hommes s'y attablent. Ils apportent avec eux leur joie et leur douleur, comme, dans certains « bistros » de Saint-Ouen, on apporte sa nourriture. Les paradis fournissent le vin.

Maintenant que j'ai acquis la certitude qu'on ne reverra plus beaucoup ce film, je le mêle étroitement à ma jeunesse et je ne peux guère m'empêcher de sourire en pensant aux émotions qu'un tel spectacle aurait pu produire dans mon imagination, celle d'un lycéen de province de dix-sept ans. J'avais, somme toute, déjà créé ce film. J'entendais les appels de la rue, en me bouchant les oreilles et le regard obscurci sur une page quelconque des *Métamorphoses d'Ovide*. Tout cela pour aboutir, beaucoup d'années plus tard, à *La Rue*, film moral et pervers, joué par Egede Nissen, artiste du nord et international, qui a su mêler le mystère de la vie à quelques aventures nocturnes, candides et lamentables, que le public siffle avec conviction pour des raisons dont la gravité lui échappe parfaitement. [...]

Extraits reproduits avec l'aimable autorisation du Comité Mac Orlan.
Tous droits réservés.

Charles Pornon

L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français [1959]

Charles Pornon, *L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français* (La Nef de Paris, 1959)
[extraits du chapitre 1 et de la conclusion]

Présentation du texte. Charles Pornon et la filmologie d'essence pré-structuraliste.

On ne sait pas grand-chose sur Charles Pornon, si ce n'est que cet auteur, sans doute éducateur, fut l'auteur d'une thèse de doctorat soutenue en 1958 à l'Université de Toulouse sur « Le merveilleux dans le cinéma français » publia quelques écrits sur le cinéma entre 1959 et 1964. Ces travaux, que l'on pourrait situer dans la lignée structuraliste du tournant des années soixante, s'attachaient, comme il était alors d'usage dans une certaine tendance de l'école socio anthropologique, à la recherche des grands mythes qui parcourent les productions culturelles. *L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français* (1959), largement adapté de sa thèse de doctorat, est son premier ouvrage, mais aussi le plus abouti. Même si n'est reproduit ici qu'un extrait du premier chapitre, consacré au cinéma fantastique français, et un extrait de la conclusion, le corps central de l'ouvrage est dédié à l'analyse (débouchant d'ailleurs fréquemment sur une forme d'appréciation critique, sur le ton de l'essai) d'une quinzaine de dispositifs narratifs ou thématiques (ressorts dramatiques, légendes tragiques, l'amour triomphant...) et de « stéréotypes » (fantômes, le mythe de Faust, la nuit fantastique, jeux et cris surréalistes...) que l'auteur relève dans la production cinématographique française. Le premier chapitre de l'ouvrage présente l'avantage

de rendre compte de la production fantastique des soixante premières années du cinéma français à travers les souvenirs que s'en fait un spectateur ordinaire ayant pu effectivement voir ces films en salle au moment de leur distribution (ce qui conduit d'ailleurs l'auteur à formuler des avis sur leurs qualités formelles, avis non dénués d'un certain parti pris comme on peut en juger à travers les développements consacrés à Gance ou à L'Herbier, qui sera l'auteur de l'avant-propos). Rejoignant le point de vue *esthétique* développé auparavant par d'autres auteurs majeurs comme Lotte Eisner²⁰¹, le fantastique est indiscutablement rattaché pour Pornon aux cinéastes de l'avant-garde est aux impressionnistes français et allemands. De même, il est intéressant de relever que Pornon utilise fréquemment le terme de « merveilleux » (jusque dans le titre de son ouvrage), mais sans jamais en définir réellement les contours. Imprimé fin 1959, l'ouvrage sortit au début 1960 à La nef de Paris, un éditeur parisien qui publiait alors des essais de significations dans le champ culturel (on trouve ainsi au catalogue une intéressante « Sociologie de la chanson » ou encore une enquête sur les publics de la lecture toutes deux publiées un an auparavant l'ouvrage de Pornon). L'éditeur est alors en difficultés et cesse toute activité un an plus tard, ce qui explique sans doute la diffusion très confidentielle de cet ouvrage et son faible référencement aujourd'hui encore dans les fonds bibliographiques. La reproduction de ces extraits fut rendue possible grâce au concours technique de la BNF qui en conserve un exemplaire, et aux ayants droit. Poursuivant sa recherche sur l'approche structuraliste des stéréotypes dans les productions culturelles, Charles Pornon publiera son dernier travail en 1964 aux *Annales de la Commission d'études et de recherches cinématographiques* du CRPD de l'Académie de Toulouse, un petit fascicule d'une cinquantaine de pages intitulé « Dix mille scénarios en vingt-sept stéréotypes », où l'influence de Barthes et Morin, et plus généralement des travaux qui sont alors menés à Paris à l'Institut de Filmologie, sous la houlette de Cohen-Seat, se fait plus marquante. [FGM]

²⁰¹ Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, éditions André Bonne, 1952.

LES TÂTONNEMENTS DU FANTASTIQUE FRANÇAIS

I. LA TRADITION GERMANO-HOLLYWOODIENNE DE L'ANGOISSE ET DE L'ÉPOUVANTE

Si on jette sur le cinéma fantastique français un coup d'œil superficiel, on n'aperçoit qu'un fouillis d'essais hâtifs et d'efforts désordonnés. À l'opposé du sacro-saint principe hollywoodien que nous pourrions appeler le découpage de l'inspiration en tranches, je veux dire le compartimentage de la production en un petit nombre de genres et de séries, les réalisateurs français, depuis soixante ans, poussent des pointes en tous sens.

On connaît la frénésie merveilleuse de Méliès et des autres « primitifs » ou « naïfs » du début du siècle. On connaît Feuillade et son *Fantômas* (1913) qui « fit pénétrer un autobus dans une banque, mit de l'essence dans les lances des pompiers accourus pour éteindre un incendie, fit dérailler les trains, dynamita les maisons du centre de Paris, coula les transatlantiques, découpa la peau des mains d'un cadavre pour s'en faire des gants... et transporta les spectateurs là où les bandits cachés à l'intérieur des cloches se pendent au battant et les font sonner avec leur crâne, là où les murs saignent du sang des cadavres emmurés depuis des mois lorsqu'on y enfonce un couteau »²⁰². Mais qui se souvient encore de Maurice Tourneur ? Ce très honnête technicien, beaucoup plus que de problèmes philosophiques, se préoccupait de narration et de photogénie, ce qui est, on en conviendra, la tâche essentielle d'un réalisateur. Dès 1913, avec *L'Homme aux figures de cire*, il faisait preuve d'une maîtrise à laquelle (après *L'oiseau bleu* réalisé en 1917 à Hollywood) les Américains, qui ne manquent pourtant pas de techniciens chevronnés, rendirent hommage. En 1942, Maurice Tourneur réalisait *La main du diable*, d'après « La main enchantée » de Gérard de Nerval adaptée par Le Chanois. Bien que Roger Régent, dans son excellent panorama des films français produits de 1940 à 1944, « Cinéma de France », soit très sévère pour ce dernier film, on peut conserver le souvenir des longs frissons qui secouaient la chiromancienne terrifiée par la

²⁰² Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953, page 56.

main maléfique que lui présentait Pierre Fresnay, et celui de l'immense ricanement diabolique que le meurtrier entendait après son crime.

L'efficace sobriété de ces deux effets se retrouve dans d'autres films dont la tension dramatique et l'atmosphère insolite ou angoissée suffisent, en l'absence de tout truquage, à distiller l'épouvante. Dans l'un des premiers films policiers parlants, *Le spectre vert*, réalisé aux U.S.A. en 1930 par Jacques Feyder avec André Luguet, les meurtres étaient toujours annoncés d'une façon terrifiante et pourtant très sobre : on entendait s'approcher le bruit des pas inégaux et cadencés d'un unijambiste. Ce froid jeté dans la moelle épinière, cette pénible étrangeté obtenue sans procédés techniques spéciaux règnent aussi dans deux films américains de Jacques Tourneur datés de 1943 (*Cat people, I walked with a Zombie*), dans les faciles *Diaboliques* de Henri-Georges Clouzot (1955) comme dans les plus insolites et plus absurdemment kafkaïens *Espions* du même auteur (1957). *Le loup des Malveneur* (1943), interprété par Pierre Renoir, Madeleine Sologne et Gabrielle Dorziat, se rattache à la série yankee des lycanthropes, l'ancêtre des Malveneur ayant été, d'après la légende, changé en loup. La traditionnelle demeure mystérieuse et l'extraordinaire organiste à demi dément avaient été un peu trop visiblement puisés dans le patrimoine hollywoodien, mais le film de Guillaume Radot était adroitement ponctué par des hurlements lointains qui venaient de temps en temps rappeler la légende. Une autre demeure sombre, glaciale et isolée, dans les murs d'une forteresse, abritait *La danse de mort* réalisée en 1946-48 par Marcel Cravenne d'après Strindberg. Mais le véritable auteur en était sans doute son principal interprète, Eric von Stroheim, qui, ne pouvant plus signer de chefs-d'œuvre depuis qu'il avait trop effrayé les producteurs, avait insufflé à cette danse cruelle sa violence désespérée.

Tous ces films tentent plus ou moins de recréer le climat psychologique et émotionnel des contes d'Edgar Poe, Il n'est donc pas surprenant que le grand poète américain, qui avait déjà marqué notre littérature par son influence sur Baudelaire et grâce à l'admiration que lui portait Mallarmé, ait par deux fois franchi les portes de nos studios. Peut-être l'indéfinissable grandeur de Poe ne passe-t-elle pas entièrement sur l'écran, mais Jean Epstein donna son meilleur film avec *La chute de la maison Usher* (1928) et Jean Faurez réussit une œuvre honorable avec ses *Histoires extraordinaires* (1949). Il faut remarquer à ce propos que les écrivains « visuels » comme Edgar Poe, dont les nouvelles ou les romans se présentent presque comme des scénarios, sont peut-être para-

doxalement plus difficiles que les autres à porter à l'écran. La transposition nécessaire est bien plus subtile lorsqu'il ne s'agit que d'une légère différence d'éclairage, d'un léger parfum spécifique. Quand il faut adapter très largement un œuvre littéraire, la transformer à grands coups de pioche, on a plus de chances d'utiliser une écriture cinématographique. Cette remarque n'effleure évidemment qu'une partie du vaste problème de l'adaptation, conditionné par la différence d'attitude entre le lecteur et le cinéphile : au premier on offre des faits ou des idées qu'il projette dans son imagination, au second des images dont il traduit la charge psychologique, poétique ou comique. Bien que l'expression, à ma connaissance, n'ait pas encore été employée, il me paraît évident que le lecteur effectue un thème d'images et le spectateur une version d'images. Une telle opération infirme la croyance commune — qu'avec le Français moyen partagent les vieux professeurs de latin, M. Georges Duhamel et nombre d'académiciens — selon laquelle le spectateur reste passif et reçoit tout ce qu'on lui montre sans avoir à se livrer à une gymnastique de l'esprit. Il ne faut pas être plus obtus pour sentir la révolte d'un regard que pour lire : « ses yeux flambèrent d'indignation » ; il ne faut pas être plus passif pour comprendre l'antithèse de deux plans en opposition que pour lire cette antithèse explicitée par l'écrivain.

Fleurs étranges de L'Herbier

Du lot des cinéastes influencés par l'esprit ou le style des films fantastiques étrangers (à moins que, comme Gance ou parfois L'Herbier, ils les retrouvent spontanément ou même les annoncent) émergent les noms de L'Herbier, Gance et Duvivier. Si la carrière du troisième, commencée vers 1920, ne s'est épanouie qu'avec le cinéma parlant, Gance et surtout L'Herbier sont étroitement associés à cette crise de croissance qui secoua le cinéma français dans les années 1920-1925, qu'on appela d'abord « avant-garde » puis « première avant-garde » et pour laquelle Henri Langlois et Georges Sadoul proposent d'adopter le nom d'impressionnisme. Cette appellation ne doit certes pas laisser entendre qu'il s'agissait d'appliquer au cinéma les théories picturales de Claude Monet et de ses amis sur la décomposition de la lumière. Mais elle a le double avantage de mettre l'accent sur le subjectivisme, la vision personnelle, la spontanéité d'impressions qui, au moins en principe, caractérisent le mouvement dont Louis Delluc fut le théoricien; et de rappeler que, sans

toujours éviter une préciosité parfois statique, ce groupe de « cinématographistes » (comme on disait alors) voulait que le « septième art » fût non seulement un nouveau mode de récit, mais aussi un art plastique. « Peinture en mouvement », écrivait Delluc²⁰³... « Musique de la lumière », disait Gance... Il semble que, nourris de telles ambitions, Louis Delluc et Germaine Dulac, plutôt que vers l'intimisme mondain ou le drame populiste, auraient dû s'orienter vers une poésie panthéiste que, quinze ans plus tard, le fils d'Auguste Renoir a su faire vibrer dans *La partie de campagne* (1936). Quoi qu'il en soit — et pour en revenir à notre propos — les quelques films irréalistes de cette époque opèrent un curieux mélange d'impressionnisme tel que nous venons de le définir et d'expressionnisme tel que nous l'avons évoqué à propos du cinéma allemand. Ce fut le cas de *La mort du soleil* (Germaine Dulac, 1920), dont une photo célèbre montre, dans un désert sans ombres, un peuple d'agonisants levant le poing vers le ciel; de *L'Atlantide* (Feyder, 1921), *Le diable dans la ville* (G. Dulac, 1924), *La chute de la maison Usher* (Eps-tein, 1928).

Dès ses débuts (*Phantasmes*, 1918) jusqu'à *La nuit fantastique* (1942) qui portera la caméra au cœur même du rêve, Marcel L'Herbier fut attiré par les procédés techniques qui permettent facilement, si l'on peut dire, de visualiser le fantastique : les flous, les apparitions, les ombres, les déformations. *Feu Mathias Pascal* (1925), dans des décors de Meerson et Cavalcanti, utilisait le feu intérieur qui consumait les yeux de Mosjoukine et de Pierre Batcheff, dans une histoire d'une étrangeté bien pirandellienne. Mosjoukine y jouait en même temps le rôle de Mathias et celui de feu Mathias, d'un homme et de son double. En 1922, L'Herbier n'avait pas hésité à s'engager dans l'aventure expressionniste de son *Don Juan et Faust*, grâce aux costumes du jeune Claude Autant-Lara, aux déformations mouvantes des décors, aux effets d'éclairage dans le laboratoire et dans la scène des enfers. L'année suivante, avec *L'Inhumaine*, il s'engageait encore plus totalement, à corps perdu, dans la création d'un monde géométrique et machinisé : monstre abstrait, cubiste, futuriste et désespérément froid, malgré la collaboration de Fernand Léger, Darius Milhaud, Cavalcanti, Mallet Stevens et Mac Orlan. Comment, d'ailleurs, une coopération fructueuse eut-elle pu s'établir entre Mac Orlan, ou un autre scénariste, et Fernand Léger qui déclarait

²⁰³ Cité par Jean Tédesco dans « Cinéma-Expression », *Les Cahiers du mois*, n°16-17, pp.23-24.

dans *Les Cahiers du Mois* : « L'erreur picturale, c'est le sujet. L'erreur du cinéma c'est le scénario²⁰⁴ ». C'est peut-être à cette brillante et « inhumaine » conjonction des grands noms de l'art et de la littérature que pensait Gus Bofa lorsqu'il écrivait en 1925 dans les mêmes *Cahiers du Mois* « Des esprits ingénieux ont suggéré, pour la production d'une œuvre d'art cinématographique, la collaboration intime d'artistes, d'écrivains et de metteurs en scène. Autant vaudrait l'association d'une machine à battre, d'un écureuil et d'un professeur de mathématiques, pour le meilleur rendement de travaux agricoles²⁰⁵. »

Epopées ganciennes

Avec un peu de malveillance, on pourrait attribuer à Abel Gance la profession de foi qu'on prête à Cecil B. de Mille : « Un bon film commence par un tremblement de terre et va crescendo jusqu'à la fin. » Mais Gance, on en conviendra; est d'une autre trempe que l'ordonnateur en chef des fastes hollywoodiens. Lorsqu'il fait appel à un cataclysme, ce n'est pas, comme le fait Cecil Blount, pour le seul (et rentable) plaisir d'accumuler des milliers de tonnes de sable, des kilomètres cubes d'eau et des hectares de tissus bariolés, ni comme unique prétexte à une charge de chevaux ou d'éléphants affolés — c'est parce que cette charge ou ce séisme traduit sa vision épique du monde, rend compte d'une grandeur déclamatoire qu'il porte en lui. On a dit qu'il était une forte de Hugo du cinéma, mais il ne sait se colleter qu'avec les comètes, les révolutions et les orages, tandis que le père Hugo savait aussi chanter les coccinelles. On l'a également, d'une façon à mon avis superficielle, rapproché de King Vidor, le réalisateur de *La foule*, d'*Hallelujah*, de *Notre pain quotidien*. On pourrait aussi le considérer comme le Lancelot de la caméra à la poursuite échevelée d'un Graal qui serait la volonté de puissance et la folie de l'image. N'était-ce pas ainsi qu'il se voyait quand il écrivait : « Nous marchons à quelques-uns sur des chevaux de nuage, et quand nous nous battons c'est avec une réalité pour la contraindre à devenir du rêve »²⁰⁶?

²⁰⁴ *Les Cahiers du mois*, n°16-17, p.107.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.56.

²⁰⁶ « Le temps de l'image est venu », *L'Art cinématographique*, et « regards neufs sur le cinéma (1953), p.43.

Il est évident qu'une telle conception ne permet pas de séparer les sujets réalistes et les sujets fantastiques, pas plus qu'elle ne permet de bien séparer le bon goût de la boursoufflure. Le quotidien est aussi lyrique et grandiose que l'imaginaire est quotidien; il existe une seule réalité, un seul vent soufflant du fond des âges, un vent qui emplit nos yeux d'une musique cosmique où les plus beaux chants se mêlent aux cris hystériques et aux trémolos emphatiques des sibylles et des tribuns. Aussi faudrait-il citer ici tout son œuvre : *Le masque d'horreur* (1912), *Un drame au château d'Acre* (ou « Les morts reviennent-ils? », 1914-15), *La dixième symphonie* (1918), *J'accuse* (1919) avec ses morts qui se lèvent, inoubliable armée de squelettes casqués, *La roue* (1922) et ses montages rapides de bielles et de rails, *Napoléon* (27), son aigle prophétique et son drapeau tricolore qui s'enfle à la dimension d'une voile, *Un grand amour de Beethoven* (1936) et la silencieuse symphonie de la surdité pendant l'orage (« La foudre me répond. Je dialogue avec le tonnerre »), etc. Pas plus que chez les autres auteurs épiques, il ne faut chercher dans les œuvres de Gance des exemples d'humour ou de discrétion — à une exception près pour l'humour ; il s'agit de *Au secours*, un film peu connu de 1924, interprété par Max Linder dans un château peuplé de monstres et de fantômes, visible parodie du fantastique allemand. Et l'on peut se demander si, dans *La folie du Docteur Tube* (1915), le réalisateur n'entendait pas caricaturer par avance le démentiel amant des images qu'il allait devenir. Quoi qu'il en soit, les effets techniques du Dr Tube, pour la plupart obtenus à l'aide d'objectifs déformants, marquent une date dans l'histoire du cinéma. L'intérêt d'une prouesse technique n'est pas seul en cause : le monde nouveau que créait le vieux savant en décomposant la lumière, les êtres et les objets qu'il étirait ou qu'il aplatissait annonçaient l'expressionnisme et exhalèrent, en tout état de cause, un vertige auquel le public français ne fut guère réceptif. Si le film fut remarqué, il le dut uniquement à ses prouesses de truquage et, comme *Les gaz mortels* (1916), à son allure pseudo-scientifique d'anticipation. C'est aussi une anticipation délirante, *La fin du monde* (1930), qui constitue sans doute le plus « gancien » des films de Gance. Une comète se dirige vers la Terre, Affolement, mysticisme, désordre, débordements, terreur des hommes qui vivent leurs dernières heures. Le ciel s'obscurcit — mais la masse gazeuse n'était pas nocive et la joie déferle sur l'humanité. On ne peut oublier ces admirables mouvements de foule, ce déchaînement planétaire des passions, malheureusement ternis par le jeu théâtral des acteurs auxquels Gance lui-même, Christ chevelu et couvert de co-

lombes, donne l'ahurissant exemple. Il n'est pas étonnant qu'une telle débauche de lyrisme, une telle orgie d'épopée, ait fini par déborder du cadre de la toile blanche et par nécessiter le triple écran de Napoléon et des récents spectacles de Magirama. « Les images centrales constituant la mélodie, les images latérales étant l'accompagnement... il faut qu'on puisse voir simultanément plusieurs images qui se soutiennent et s'enrichissent mutuellement... Avec les moyens propres au cinéma, c'est un peu la tentative de Picasso quand il rendait dans le même portrait plusieurs aspects simultanés du même personnage²⁰⁷ ». On pourra par exemple — et c'est là à mes yeux la voie royale de la polyvision — montrer dans la partie centrale le déroulement d'un rêve, d'une rêverie, d'une méditation, d'un souvenir ou d'un désir, et dans les parties latérales l'action quotidienne qui continue son chemin; ou représenter au contraire cette action sur l'écran central et latéralement les rêves, symboles ou évocations qui raccornent et la subliment. [...]

[Conclusion - extraits]

[...] Le cinéma français, il faut en convenir, se nourrit d'une poésie quelque peu littéraire. Dialogue et commentaire reçoivent souvent la mission d'introduire le lyrisme dans le récit visuel par la porte facile du bavardage livresque. Quant aux images, elles ont des préoccupations plastiques et rythmiques qui — bien plus que dans les films réalistes — les apparentent à des tableaux, à des sculptures architecturales et à des morceaux de musique. Un grand nombre de nos cinéastes sont des esthètes raffinés, des intellectuels jusqu'au bout des ongles, alors que la plupart des grands réalisateurs américains sont des forces de la nature, des yeux ouverts sur le monde moderne. Ainsi s'élabore en France un cinéma « impur », un art intermédiaire où la peinture et la littérature jouent leur rôle. Compromis dangereux dont les bas-côtés glissants rejoignent les ornières du déplorable « film d'art », mais qui préfigure la voie royale qu'empruntera, évadé des limites du « cinéma spécifique », le futur cinéma-synthèse des arts. Menacé d'enlissement littéraire et d'intellectualisme chronique, le film poético-fantastique français est sauvé par son acharnement à glorifier l'amour. [...]

²⁰⁷ Interview de Gance dans *Les lettres françaises*, 2 février 1956.

Surimpressions, flous, brouillards, diffusions de lumière, ralentis, dédoublements, apparitions et disparitions, cadrages très insolites, venaient naturellement, naguère, sous la caméra de tout réalisateur désireux d'exprimer le merveilleux du rêve et de la féerie. L'abus que l'on a fait de ces procédés les a démodés. On ne veut plus qu'ils soient visibles, mais ils n'en sont pas moins nécessaires à la santé du cinéma. Il ne faudrait pas oublier qu'un film est une succession d'images. La confrontation des images cinématographiques doit faire éclater l'émotion comme le choc de deux silex fait naître la flamme. Du bombardement de ces images visuelles naissent dans notre esprit des « images » poétiques, d'autant plus nombreuses et d'autant plus percutantes que le découpage a été nerveux, les éclairages contrastés, la réalisation incisive, le montage rigoureux. Vue sous cet angle, l'histoire du cinéma n'est pas un catalogue d'œuvres, mais un feu d'artifice de trouvailles fulgurantes, de révélations fugitives. [...]

Émouvant et enrichissant, le film poético-fantastique français n'est certes pas exempt de défauts. Il convenait de les signaler sans les condamner trop lourdement, car ils sont souvent grossis avec une injuste sévérité. Tant il est vrai que, si la France est le pays du cinéma poétique, le spectateur français est celui qui déteste le plus la poésie. L'échec d'une œuvre de qualité comme *Juliette ou la clef des songes* est significatif à cet égard. C'est que le public a toujours peur d'être dupe. Il n'aime pas se demander sur quoi repose la beauté qu'on lui vend, veut savoir d'emblée où elle s'accroche ou si elle est suspendue dans le vide. Une fantasmagorie trop poussée, un bouleversement de ses repères l'indisposent. Il faut avouer que la désincarnation des personnages a quelque chose de suspect. Elle ouvre la porte à un idéalisme ou à un spiritualisme de mauvais aloi, menant facilement au spiritisme. Elle autorise les recours les plus discutables aux mirages du surnaturel. Chaque fois que les auteurs n'ont pas eu l'intention précise d'utiliser le fantastique comme un produit décapant chargé de dissoudre l'enveloppe ternie de la réalité, ils courent le risque d'effectuer une opération de diversion, une « évasion ». Le grand mérite du fantastique, c'est de pouvoir renverser d'une chiquenaude les plus paralysantes conventions. Alors, pourquoi la plupart des films de fiction poétique se déroulent-ils dans un monde très conventionnel, dans une société sans classes, parmi des êtres qui jamais ne travaillent, ne paient d'impôt, ne s'enrhumant, n'essuient la vaisselle ? Ils ne savent qu'aimer et moralement souffrir, que vivre et mourir d'amour. C'est le monde de Racine photographié en costumes du xx^e

siècle et enrubanné d'effets spéciaux qui le rendent plus inactuel que les tragédies classiques.

Charles Pornon, 1959

Extraits reproduits avec l'aimable autorisation de M. Jean-Charles Pornon.

René Prédal

Le fantastique à l'assaut du cinéma français [1975]

Le Fantastique à l'assaut du cinéma français
René Prédal (*Cinéma 75*, n° 195, février 1975)

Malgré Méliès et Feuillade, on a coutume de dire que la France n'a jamais été le pays du fantastique cinématographique, le critique évoquant généralement à l'appui de cette affirmation l'absence de tradition littéraire en ce domaine et au contraire le culte voué à Descartes et à son célèbre Discours de la Méthode. De fait, si la Grande-Bretagne reste la patrie du fantastique « gothique » (celui des grands mythes de l'épouvante), les États-Unis et l'URSS celles de la science-fiction, la France ne connaît quant à elle aucun *Vampire du Bois de Boulogne* et les problèmes intersidéraux paraissent se poser toujours en dehors de l'hexagone national.

Les exceptions sont peu nombreuses et d'ailleurs violemment contestées par les fanatiques du genre qui, s'ils reconnaissent parfois quelques qualités aux rarissimes ancêtres (Jean Epstein : *La Chute de la Maison Usher*, 1928. André Zwobada : *Croisières Sidérales*, 1941), froncent vite le sourcil à l'évocation d'*AI-phaville*, *Fahrenheit 451*, *Je t'aime je t'aime*, *Le Viol du vampire* ou même *La Jetée* et *La Planète sauvage*. Indépendamment de leurs qualités variables, de leurs difficultés de réalisation (*Fahrenheit 451* tourné à Londres, *La Planète sauvage* à Prague) ou de leur faible succès public (*Je t'aime je t'aime*), ces six films sont pourtant les seules œuvres françaises de ces quinze dernières années à se placer résolument dans les cadres traditionnels du fantastique et de la science-fiction.

Il existe cependant un autre fantastique français, mais c'est un cinéma d'essence différente qui échappe aux catégories trop rigoureuses et ne prend pas ses modèles dans les classiques du genre. Aussi est-il volontiers délaissé, voire méprisé parce que considéré comme une forme atténuée, affaiblie, abâtardie même des créatures de l'horreur : face à l'angoissante peste noire du vampirisme britannique ou américain, le cinéophile sourit tristement des petites frayeurs que distillent au compte-gouttes quelques films s'aventurant avec timidité dans le domaine de l'étrange. Tout le malentendu est là : le fantastique français ne fait pas peur, ou plus exactement disons qu'il ne terrorise pas. Il peut étonner, inquiéter, mettre mal à l'aise, mais il s'adresse plus à l'esprit qu'aux sens. Dès lors, il provoque peu de frissons ou de cris et les amateurs sont déçus. Si leur réaction est donc compréhensible, elle ne saurait pour autant être approuvée, car ce serait limiter considérablement le domaine du fantastique que d'en exclure tout ce qui ne provoque pas immédiatement des hurlements d'épouvante ! En fait, le fantastique français n'est pas une pâle imitation des « H Pictures » d'outre-Manche : il représente seulement un autre courant, une autre tentative d'approche de l'irrationnel qui délaisse le *space opera* (type *2001*) au profit de mutations moins spectaculaires et préfère le merveilleux (*La Belle et la bête*, *Orphée*) aux monstres terrifiants (du type *Dracula* ou loup-garou). Il n'en reste pas moins vrai hélas que, même dans cette voie originale d'un « fantastique à la française », les réussites sont d'autant plus rares qu'est faible le nombre des essais tentés dans ce sens. Il est indiscutable en effet que le fantastique n'est pas chez nous un genre quantitativement très florissant, mais est-ce une raison suffisante pour l'ignorer systématiquement ? Nous le pensons d'autant moins aujourd'hui qu'un regain d'intérêt paraît, après le « trou noir » des années 60, favoriser depuis quatre ou cinq ans l'éclosion de quelques œuvres valables qui laissent peut-être bien augurer de l'avenir.

Les proches banlieues de l'étrange

Le moment est donc sans doute opportun pour faire rapidement le point sur la situation actuelle, certes sans faiblesses excessives, mais aussi sans la rigueur sévère du censeur toujours prêt à condamner une œuvre sur un détail et tout un mouvement sur un film loupé.

N'osant pas aborder de front le genre, certains cinéastes préfèrent tourner autour avec le sourire. S'ils incluent dans leur comédie un postulat de science-fiction, cela donne *L'Événement le plus extraordinaire* [important] *depuis que l'homme a marché sur la lune* comme jadis *Un Amour de poche* (1957) dans lequel Pierre Kast décrivait un couple... dont la jeune femme pouvait être miniaturisée par son savant d'époux ! Si, pour saupoudrer d'humour une trame fantastique, ils se penchent avec condescendance sur le genre, ils courent alors à l'échec comme Pierre Grunstein réalisant *La Grande Trouille*. Pensant à tort que le pastiche peut se passer de rigueur, l'auteur juge en effet inutile de ficeler convenablement son histoire alors que le fantastique — même parodique — ne peut justement supporter aucune fausse note au niveau de la construction dramatique. De plus, le film se contente de juxtaposer quelques rares effets disparates sans jamais les intégrer à l'intrigue : les deux filles se fichent donc à poil pour prendre leur bain ou se mettre au lit comme dans n'importe quelle production de série alors que la composante érotique des mythes fantastiques est totalement ignorée. En somme, on ne se moque bien que de ce que l'on aime (cf. *Le Bal des vampires*) et à trop mépriser le genre, Grunstein n'est parvenu qu'à faire lui-même œuvre méprisable !

Une autre manière d'évoluer dans l'étrange sans filmer pour autant des zombis ou des astronefs a été magistralement illustrée par Luis Buñuel tournant précisément en France *Belle de jour* et *Le Charme discret de la bourgeoisie* dans lesquels le temps et l'espace sont plaisamment brouillés pour être mis au service d'un propos d'ailleurs beaucoup moins ambigu que le découpage technique des films. Très à la mode dans le théâtre contemporain, ce courant plus ou moins *surréalisant* qui privilégie souvent provocation et sens de l'absurde a donné au cinéma les œuvres d'Arrabal dont le second film *J'irai comme un cheval fou* va beaucoup plus loin que son premier essai *Viva la Muerte* dans le sens de la négation totale de tout réalisme. Mais, bien qu'œuvres de qualité, ces films n'ont évidemment qu'un très lointain rapport avec l'acception courante du terme «fantastique». Il n'en est par contre pas de même des dernières œuvres de Jacques Doniol-Valcroze et de Pierre Kast.

Une science-fiction intellectualisée

Si le docteur Frankenstein revenait aujourd'hui en France, nul doute en effet qu'il tenterait l'expérience relatée dans *L'Homme au cerveau greffé* de Doniol-Valcroze qui, sans grandiloquence, pose bien le problème fondamental d'une hypothétique transplantation de cerveau, à savoir un transfert probable de personnalité : les pensées du donneur se dissolvent progressivement dans celles du receveur, ce qui accrédite la thèse de la supériorité de la matière (le corps) sur l'esprit (le cerveau). Il s'agit là d'un thème classique du « fantastique gothique » transformé en postulat de science-fiction, mais situé dans la France d'aujourd'hui, ce triple niveau temporel permettant au cinéaste de jeter les règles formelles du genre pour en préserver l'essence en intégrant l'exceptionnel au quotidien.

C'est une démarche similaire que choisit Kast pour évoquer dans *Les Soleils de l'île de Pâques* la rencontre de quelques êtres humains avec une civilisation extérieure en avance sur celle des hommes. Mais avant d'arriver à cet essai de contact, Kast suit longuement l'existence des sept personnages qui se trouvent un jour poussés les uns vers les autres après avoir vu apparaître au creux de leur main un curieux rond nacré. Le rôle de ce groupe humain est de modifier l'impression négative que la terre, avec sa violence, sa faim et ses images d'horreur, a toujours donnée aux autres galaxies lors des précédents rendez-vous manqués. Mêlant intelligemment religion (les statues de l'Île de Pâques), mythologie grecque (la caverne) et cosmogonies solaires (le soleil dansant dans le ciel au moment de la visite comme il est dit dans les plus antiques légendes, *Les Soleils de l'île de Pâques* rejoint *L'Homme au cerveau greffé* dans sa volonté de soumettre les hypothèses de la science-fiction à la réflexion logique de l'homme du XX^{ème} siècle, ce refus de quitter l'époque actuelle se retrouvant également dans *Je t'aime, je t'aime* de Resnais et *France société anonyme* d'Alain Corneau qui n'utilisent le futur dans les premières séquences que pour mieux dépeindre le présent dans tout le reste du film !

En adaptant dans *Les Autres* un scénario de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago est lui aussi resté fidèle à l'impression de réalité pour opérer d'imperceptibles glissements de temps, de lieux, de sons et d'images à la manière d'Alain Resnais (*L'Année dernière à Marlenbad*) et des structures mouvantes de Robbe-Grillet (en particulier *L'Éden et Après* et, bien sûr, *Glissements progressifs du plaisir*).

Mais ce jeu de substitutions, de reprises de mêmes lieux avec acteurs différents ou des mêmes héros à nouveau rencontrés le long d'interminables avenues se trouve ici réduit à la sécheresse d'un énoncé géométrique heureusement tempérée par quelques touches — trop rares — d'humour. Dès lors le film achevé n'est plus qu'un mystérieux chassé-croisé de personnages multiples aux rapports et aux comportements incohérents filmés dans des décors plus ou moins inattendus et baignés dans un espace sonore artificiellement recréés à partir d'éléments naturels. À propos d'une interrogation sur la nature de l'identité et d'un jeu possible sur la pluralité des « moi » contenus en chacun de nous, le film tente de présenter, d'abord de manière réaliste dans un pré générique en forme d'« ouverture » d'opéra, les différents morceaux du puzzle qui se trouveront ensuite redistribués pour former une trame entrelacée de plus en plus obscure. À la fin, la fausse clé fournie refermera en fait le cercle puisque reposant sur un postulat lui-même fantastique qui est donné sous forme de révélation : « Après la mort du fils, le libraire s'est transformé d'un homme en un autre, puis en d'autres encore. Il n'y était pour rien, quelque chose qu'il ne comprenait pas lui arrivait remportait. Il fut celui qui s'étonnait d'être quelqu'un, le magicien qui apparaît et disparaît, le violent qui arraché l'argent au joueur et l'a frappé, l'inconnu qui pendant une, nuit lui a pris la femme. Il a cessé d'être un homme pour en être plusieurs. Maintenant il peut être tous les hommes et ne sait plus qui il est.» Malheureusement, outre le fait que cette explication ne peut absolument pas être devinée à la seule vision du film, l'œuvre est construite selon une structure extrêmement savante à partir de douze coordonnées disposées symétriquement en abîme vers un centre. Structure qui reste elle aussi totalement imperceptible au spectateur parce qu'élaborée de l'extérieur et posée comme une grille sur des personnages et une intrigue sans le moindre intérêt et ne pouvant donc pas fournir à l'esprit les bases nécessaires à la réflexion. Il s'agit néanmoins d'un échec estimable, car ces premiers essais français de SF expérimentent de nouvelles possibilités au lieu de reprendre des recettes ayant déjà fait largement leurs preuves ailleurs et qui permettraient donc de réaliser facilement des œuvres sans doute mieux maîtrisées, mais d'où serait absent l'esprit de recherche si nécessaire à un genre qui ne peut vivre que d'une constante volonté de renouvellement.

Un fantastique feutré

L'exemple des *Soleils de l'île de Pâques* reste en outre très caractéristique dans la mesure où il traite « à la française » d'un sujet typique de science-fiction : le contact avec des intelligences extra-terrestres. Il suffit; de le comparer à *Solaris* de Tarkovsky pour saisir en effet la différence d'approche d'un thème similaire par deux « mentalités » cinématographiques opposées. De la même manière, Renoir adaptant dans *Le Testament du Dr Cordelier* le mythe Jekyll/Hyde, les horreurs de Jack l'Éventreur transformées en drame psychologique (*L'Étrangleur* de Paul Vecchiali) et les maisons hantées devenues prétextes *Au Rendez-vous de la mort joyeuse* donnent bien le ton et aussi les limites d'une conception particulière du fantastique cinématographique. *Au Rendez-vous de la mort joyeuse* de Juan Buñuel se présente un peu au premier abord comme une sorte de *Maison du Diable* de Robert Wise dont auraient été tempérés les aspects trop terribles par la mise en couleurs de ses thèmes les plus noirs. En fait, le scénario ménage cependant une intelligence progression des éléments d'étrangeté jusqu'à cette nuit d'apocalypse qui voit la dispersion de tous les occupants de la maison à l'exception de la jeune Sophie qui peut enfin revenir seule en triomphatrice dans une demeure qui a d'ailleurs repris pour elle son aspect rassurant et sage du début. Si cette fin est un peu décevante dans sa réalisation, la composition d'une atmosphère mi-inquiétante et mi-rassurante est par contre bien maîtrisée, le spectateur étant amené à prendre — comme la majorité des personnages — une attitude à mi-chemin entre l'angoisse et l'incrédulité jusqu'à ce que le fantastique éclate enfin en un orage d'une telle violence que tout reste de cartésianisme est balayé sans rémission.

Comme Christian de Chalonge dans *L'Alliance* et Luis Buñuel dans ses derniers films, Juan Buñuel a délaissé les grands mythes de l'épouvante pour rechercher un fantastique plus actuel et donc finalement plus inquiétant puisqu'il vient s'immiscer dans la banalité de tous les jours. *Au Rendez-vous de la mort joyeuse* traque en effet l'irruption de l'illlogique, de l'inconscient, de l'irrationnel et des plus mystérieux secrets de la nature dans le milieu conventionnel d'une famille bourgeoise aux goûts et aux agissements programmés par le vent du conformisme intellectuel le plus snob. Commenant un peu comme une banale historiette « dans le vent », *Home sweet home* de Liliane de Kermadec part également de la description réaliste du comportement de trois jeunes gens (deux garçons, une fille... et un cyclomoteur) pour déboucher ensuite

dans le fantastique et l'horreur lorsque le trio arrive dans une vaste propriété peuplée par les fantômes d'une atroce histoire d'amour, de sadisme et de mort. La ressemblance entre la jeune hippie et l'ancienne « mademoiselle » ainsi que la projection dans le présent des êtres qui ont habité la demeure au temps de sa splendeur brouillent la chronologie en mêlant les divers niveaux de réalité jusqu'au très beau plan final montrant toute la « famille » de dos, allant faire un pique-nique dans une grande prairie baignée d'une belle lumière dorée.

La dénonciation du visage rassurant de la famille paraît d'ailleurs inspirer beaucoup les cinéastes français tentés par le fantastique puisque *Dites-le avec des fleurs* de Pierre Grimblat s'appuie encore sur une sombre histoire de vengeance familiale. En fait le scénario (tiré du roman de Christian Charrière) est très faible et le découpage multiplie les erreurs grossières : ainsi, alors que le film est construit en flash-back, le jeune homme faisant visiter la maison à un policier auquel il raconte ce qui s'est passé, Grimblat filme objectivement au lieu d'adopter la vision du jeune homme : ces scènes auxquelles Jean-Claude n'a pas assisté et qu'il ne peut donc pas évoquer lui-même nuisent évidemment beaucoup à la vraisemblance d'un récit déjà peu crédible. Or, malgré ces maladresses, le film « fonctionne » efficacement grâce à l'intelligence d'une mise en scène utilisant chaque détail et dosant habilement le fantastique à partir de deux éléments étonnants développés sur fond de carte postale balnéaire : les jolies couleurs pimpantes prennent en effet des tonalités troubles lorsqu'elles se fixent sur les envahissantes fleurs du jardin qui s'immiscent dans les escaliers intérieurs et prolifèrent jusqu'au plus profond des chambres ; on ne peut alors que songer avec angoisse à *L'Écume des jours* de Boris Vian et Charles Belmont. D'autre part, qu'y a-t-il de plus naturel que des vieux sur un banc ? Rien bien sûr, sauf s'ils sont huit, en noir et assis du matin au soir le dos à la mer. Sur un long banc unique ! Le cinéaste fait donc naître l'étrange en ajoutant quelques éléments improbables à un tableau presque réaliste. Pourtant tout s'expliquera (d'ailleurs stupidement) à la fin si bien que *Dites-le avec des fleurs* n'est pas un véritable film fantastique puisque n'intervient aucun élément franchement irrationnel. Son intérêt n'en est pas moins évident pour notre propos, car il montre que se trouvent en France des réalisateurs capables de déployer un grand talent dans le domaine du fantastique alors que nous venons déjà de souligner la valeur des sujets traités par Kast, Valcroze et Santiago.

Pas d'« horror steak frites pictures ! »

Il reste donc à attendre l'œuvre qui saura traiter avec brio des thèmes passionnants c'est-à-dire dont les qualités artistiques et intellectuelles se conjugueront parfaitement pour produire un chef-d'œuvre. Si ce film indiscutable n'a pas encore vu le jour, les lignes qui précèdent démontrent cependant de manière éclatante l'existence d'un cinéma fantastique français, rencontré au gré des quelques coups de projecteur avec lesquels nous avons éclairé cinq ou six films récents, à peine évoqué certains autres et laissé dans l'ombre plusieurs réalisations trop vite passées sur nos écrans pour avoir marqué le souvenir des cinéphiles.

Ce cinéma tente d'acquérir une place à part en refusant le plagiat des formes éprouvées à l'étranger. Il n'y aura donc sans doute jamais d'« Horror steak frites Pictures » comme il y a eu les Spaghettis Westerns et c'est tant mieux. Mais la voie qui se dessine paraît longue et difficile, d'où les erreurs, les réalisations décevantes et les satisfactions mitigées...

René Prédal, 1975

Reproduit avec l'aimable autorisation de M. René Prédal.

Jean-Pierre Fontana

Court-métrage et science-fiction en France au début des années quatre-vingt [1983]

Jean-Pierre Fontana (*Écran Fantastique* n°34, mai 1983)

À l'image du long métrage, son aîné, le court métrage français n'abonde pas en œuvres se réclamant peu ou prou de la science-fiction, du fantastique et même, tout simplement, de l'aventure. En fait, le court métrage français se penche beaucoup plus volontiers sur le quotidien et multiplie les tentatives d'expression d'états d'âme de marginaux comme si, pour guérir les maux qui frappent notre société contemporaine, il suffisait d'exorciser quelques-unes de ses victimes par la magie de la lanterne cinématographique. Le court métrage français se présente donc fréquemment sous la forme d'un documentaire plus que d'un document, sinon d'un exercice de style autour de scènes de la vie conjugale ou extra-conjugale de nos concitoyens. Il exprimera volontiers des colères, des passions, des désirs plus ou moins exacerbés selon des rythmes qui ne seront pas forcément en corrélation avec le discours. Cinéma intimiste, cinéma-vérité, cinéma mental, il occupe un écran d'où l'humour ne perce que très occasionnellement et, plus rarement encore, le rêve. Le cinéma français de court métrage ne rêve pas ; il « cauchemarde » dans le présent et sur son environnement. Et grâce aux festivals qui se sont multipliés ces dernières années afin de relancer un genre presque agonisant, nous obtenons par voie d'accumulation et d'association, un panorama qui ressemble surtout à un livre d'images presque néo-réalistes, voire hyper-réalistes, d'un univers généralement urbain et oppressant d'où est exclu l'imaginaire et sans que soit proposée la moindre alternative. Le confort de nos cités serait-il si définitivement admis que

les névroses subséquentes devraient tout autant être acceptées comme un mal nécessaire ? Le moindre détournement de cet itinéraire portraitiste apparaît donc, chaque fois qu'il se présente, comme un défi à la raison, c'est-à-dire aux usages et, peut-être un peu aussi, aux moyens. Car si le court métrage français manque d'imagination, il semble pouvoir objecter la difficulté financière à concrétiser la chimère. Ce n'est pourtant qu'un faux prétexte ainsi que le démontrent quelques-uns des films que nous évoquerons plus loin. D'ailleurs, il suffit de se tourner vers notre cinéma de long métrage pour remarquer que des genres autant à la mode que la science-fiction, le fantastique, voire l'héroïc-fantasy, y sont véritablement proscrits. Notre pays, dans son ensemble, souffre bien de la peur de rêver trop loin ou de rêver trop fort. Le court métrage n'est que l'un des nombreux reflets de cette affection.

Vouloir répertorier tous les courts métrages de science-fiction réalisés ces dernières années relève de la plus haute fantaisie. En élargissant le champ d'investigation, nous nous proposerons donc plus simplement de passer en revue certains des films récents qui nous ont semblé présenter les rapports thématiques les plus intéressants avec la science-fiction.

Éden (1982) de Robert Réa propose, dans un climat de merveilleux que n'aurait pas désavoué René Clair, une étonnante dérive des paradoxes temporels chers aux amateurs de S.F. Un homme, qui vient de mourir, retrouve au Ciel son père âgé d'une dizaine d'années à peine et sa mère dans la fleur de l'âge et de sa beauté. Il est vrai que chacun y est libre de choisir le temps de son existence passée qu'il juge le plus agréable. C'est ça, le Paradis ! *Le tigre du jardin des plantes* (1982) de Jean-Denis Robert renoue avec le thème de l'échange de corps. Mais la démarche demeure trop rationnelle et emprunte plutôt à l'occultisme. Dans chaque félin réside quelque redoutable piège à âmes qu'il est dangereux de vouloir contempler. Avec *Les arcanes du jeu* (1982), Chantal Picault met en place une hypothèse d'univers parallèles puisqu'une jeune fille veut faire échec à la fatalité qui a tué son amie en revenant en arrière dans le temps. Le traitement emprunte toutefois les voies d'un fantastique trop classique et le film souffre d'une atmosphère trop tiède. Il n'est pas facile de jouer avec la mort... Enfin, *Rendez-vous hier* (1981) de Gérard Marx, cinéaste qui s'était déjà distingué dans le registre insolite avec l'excellent *Nuit féline* (1978), ne manque pas quant à lui ni de charme ni d'efficacité pour télescoper son personnage (Richard Bohringer) aux remugles d'un dramatique passé et le projeter dans le temps ou dans les dédales de la mémoire ancestrale, voyage qui lui sera forcément

fatal. Malheureusement, là encore, tout en abordant l'un des thèmes les moins usités de la science-fiction, ce film se retrouve trop loin des règles pour ne pas être rejeté dans le territoire du fantastique.

L'alternance de l'humour et de l'insolite

Une autre catégorie de films, résolument installés dans le présent, laisse cependant sourdre, dans la représentation qu'ils font de notre monde, une angoisse qui endosse très vite les traits du fantastique. Cette terreur latente, qui suinte de la normalité, explose le plus souvent de la dualité qui nous oppose à nos propres créations. Ce fantastique-là rappelle un peu le combat que le Docteur Frankenstein dut livrer à sa création qu'il jugeait par trop monstrueuse parce qu'il lui reprochait, au fond, d'être devenue autonome. Il n'a plus grand-chose à voir avec les vieilles histoires de spectres ou de vampires. Il est à la fois un ersatz, mais surtout un cocktail de ces anciennes frayeurs, transférées aux objets, aux odeurs et aux bruits qui, bien que conçus par l'homme, l'agressent en permanence. Il se situe donc beaucoup plus près qu'il n'en a l'air de certaines préoccupations de la science-fiction, même s'il n'en adopte pas les codes ; peut-être, et nous l'évoquions plus haut, en raison justement du manque de moyens, encore que celui-ci en l'occurrence, n'entame pas la capacité au rêve.

Le thème de l'agression soudaine de certains éléments de notre entourage matériel fait donc l'objet de quelques œuvres que nous allons à présent survoler et qui alternent l'humour, l'insolite et l'étrange pour ne pas dire l'horrible. Ainsi, *Coup d'fil* (1980) de Marc Jolivet se présente comme une pochade sans autre prétention que de distraire. Elle met néanmoins en scène un utilisateur de cabines téléphoniques aux instincts suffisamment vandales pour que les combinés en soient réduits à se faire justice eux-mêmes et mettent fin aux actes barbares du quidam par voir de strangulation. *Sybille* (1979) de Robert Cappa n'a rien d'un canular et constitue même un film exemplaire de ce fantastique moderne issu des affrontements de l'homme avec ce qu'il a créé. Son jeu sur le cinéma lui-même le rend d'ailleurs doublement fascinant par l'effet des écrans gigognes : celui devant lequel est installé le spectateur et celui qu'utilise le personnage central de l'histoire. Collectionneur de films, Sylvain a découvert aux Puces une bobine de film qui, à la première projection, ne lui révèle qu'un plan unique. Fasciné cependant par le

visage de la jeune fille qui a été filmée en train d'emprunter le funiculaire de Montmartre, il fait part de sa découverte à l'un de ses amis. Mais lorsqu'il repasse le ruban de pellicule, celui-ci s'est enrichi d'un second plan. Et chaque nouvelle projection voit s'allonger le film qui montre ainsi la progression de l'inconnue dans les rues de la butte en direction de l'appartement même du collectionneur... jusqu'à ce qu'enfin sur l'écran et dans la réalité de Sylvain, l'inconnue passe sa porte, provoquant sa mort puisqu'aussi bien l'inconnue n'est autre qu'une des figures du destin. La pellicule retrouve alors sa longueur primitive, plan unique et fascinant d'un visage dont le regard guette déjà sa prochaine victime.

Avec *Voie d'eau* (1982) d'Alain Robak, la démarche vers l'insolite se révèle plus lente, plus psychanalytique et, partant, plus réaliste dans sa façon d'explorer un univers intérieur tourmenté. L'agression est aussi moins directe ; elle transite par le malaise né de la solitude de l'habitant d'immeuble, coupé du monde extérieur par sa propre indifférence ou son égoïsme (et qu'il ne perçoit plus, au fond, qu'à travers la fenêtre de son téléviseur). Alors que, prenant un bain, un jeune homme s'est laissé couler par jeu, au fond de sa baignoire, lui parviennent soudain les échos d'une conversation d'amants dans les paroles desquels domine la crainte d'être découverts. Commence alors pour l'auditeur la longue quête le long des canalisations et dans les sous-sols de l'immeuble, des propriétaires des ces voix. L'investigation s'interrompt malheureusement alors qu'il se croyait sur le point de surprendre le couple, dans un regroupement de tuyaux et de robinets. Désireux de connaître la suite des propos qui s'échangent à cet instant, il retourne précipitamment là-haut, dans sa baignoire. Une main, surgie du néant, noie alors le témoin indésirable de cet amour hors du monde. Le décor de l'appartement, dépouillé jusqu'à la laideur, les couloirs sales, les sous-sols encombrés de débris, contribue à créer un climat inconfortable dans lequel seules les voix des amants invisibles possèdent quelque humanité. L'ennemi en l'occurrence, c'est le béton et une image froide parce que trop géométrique de la cité où survivent des êtres frustrés et malades de leur isolement.

Le jeu de l'évasion

Le mur blanc (1982) d'Antoine Lacomblez participe encore semble-t-il de cette prise de conscience soudaine que quelque chose existe au-delà du mur de notre égocentrisme. Et lorsque la crise intervient, qui

nous fait percevoir les autres par-delà la barrière, il n'est pas si simple de décrypter le message qui parvient jusqu'à nous. Ici, c'est un voyageur qui s'installe entre deux trains dans la chambre d'un petit hôtel de province. Sur le point de s'endormir, il perçoit une litanie insoluble depuis le mur blanc qui lui fait face et dans un état presque hypnotique, il écrit bientôt de ses mains nues sur le plâtre tendre des signes étranges qui, à l'instar de la complainte, semblent issus de quelque Nécronomicon. Le lendemain matin, il découvrira dans la chambre d'à côté un homme penché vers une femme sur le visage de laquelle il se livre à des sortes de passes. Mais c'est sans avoir pu comprendre que le voyageur reprendra le train.

Un autre type de courts métrages, plus rares et c'est dommage, se place d'autorité sous le signe de l'insolite et, rejetant vite toute attache avec le présent, joue le jeu de l'évasion à la façon d'une embarcation, secouée par la tempête, qui voit se rompre ses amarres. C'est le cas de *Je reviens de suite* (1982) d'Henri Gruvman, une œuvre qui ne s'embarasse pas de circonlocutions pour basculer du côté du délire. Par le biais d'un écran (la fenêtre), d'une malle (le « moyen » de transport) et d'un miroir (le lien communicateur), un prestidigitateur passe de la salle de projection au monde du film qui est projeté sur l'écran. À sa suite, les spectateurs gagnent ainsi une plage où ils peuvent exprimer leur conception de la liberté. Le réalisateur rend hommage en passant aux frères Marx (le jeu avec le miroir de *La Soupe aux Canards*) et à René Clair (la procession d'*Entr'acte*) et se livre (puisqu'il incarne en outre le prestidigitateur lui-même) à d'inconvenantes facéties autour de la nudité. Le retour du metteur en scène dans la salle de projection juste à la fin du film (à l'inverse des spectateurs - personnages) ramène la farce à une réflexion sur l'homme et l'univers occasionnel qu'il a façonné. *Le Manège* (1979) de Jean-Pierre Jeunet va un peu plus loin dans l'insolite, et essentiellement dans l'angoisse, au point de rappeler certaines fables de Borgès ou de Cortazar. Le décor : des marionnettes qui symbolisent évidemment des parents et leurs enfants s'approchant des chevaux de bois. Les enfants tournent, tendent les mains vers le pompon. Ceux qui l'attrapent sont saisis et conduits sous le manège où ils sont condamnés à faire tourner — galériens de l'horrible fête — la terrifiante mécanique. L'utilisation de figurines, les jeux d'ombre et de lumière, les gros plans sur les visages tourmentés donnent à cette animation superbe l'atmosphère de cauchemar total que le sujet laissait entrevoir. Réussite incontestable, Le manège franchit en tous cas un nouveau pas dans le détachement

volontaire par rapport au réel. La science-fiction authentique n'est manifestement plus très loin.

Chocs du temps et science-fiction véritable

Ouvrons ici une sorte de parenthèse pour parler d'un documentaire qui pourrait se prévaloir aussi de cette volonté de rompre avec le quotidien de façon délibérée. *Le triangle de Mimizan* (1981) de Florence Barnett et Jean-Louis Philippon, en s'appuyant sur le naufrage authentique d'un pétrolier et d'un cargo sur les plages landaises, fait jouer aux habitants le jeu de l'affabulation. Et si les naufrages en question n'étaient pas de purs accidents ? Si des naufrageurs avaient allumé des feux dans le brouillard pour faire échouer les navires et s'emparer, par ce biais, de leur cargaison ? Tout l'intérêt du film repose en grande partie sur la conviction des autochtones, dont l'accent contribue pour beaucoup à assurer la crédibilité du « reportage », et au montage, qui permet de resserrer dans le temps deux événements assez éloignés l'un de l'autre.

La comète (1981) de Catherine Cohen porte carrément son sujet vers l'avenir. Une comète se rapproche de la Terre. La température s'élève considérablement. Nous voilà enfin en territoire connu. Dommage ! L'histoire se résume très vite en un conflit entre une mère et son enfant que les conditions particulières ne font qu'exacerber. C'est raté pour la S.F. Mais nous y voilà tout de même. Et nous laisserons à Jacques Robiolles l'honneur de franchir le pas. *La forêt désenchantée* (1981) n'est d'ailleurs pas sa première incursion dans le genre. Voici quelques années, il avait proposé avec *Équinoxe* (1976) un décor de plage polluée sur laquelle venait s'échouer une malheureuse sirène. Avec ce court métrage là, ce sont les habitants mystérieux d'un bois qu'une autoroute en construction va bientôt dévaster, qui apparaissent dans une sorte de péplum féérique au sein duquel se noue une histoire d'amour dont le destin est lié à celui de la forêt. Ce film se démarque de l'ensemble de la production française par une fastuosité que lui confèrent l'image (scope-couleurs) et l'intensité romanesque. Il rachète à lui tout seul la mièvrerie et le manque d'ambition de tant de courts et de longs métrages. Un exemple du « risque à courir » si l'on veut que se réveille vraiment le cinéma français.

Les chocs du temps sont présents dans d'autres œuvres comme *Le rat noir d'Amérique* (1981) de Jérôme Enrico, histoire intimiste où un écri-

vain se voit rejoint par la propre fiction qu'il compose, et, surtout, Du crime considéré comme un des beaux arts (1980) de Frédéric Compain qui présente, dans un cadre artificiel, un policier particulièrement subtil (Michel Piccoli) enquêtant sur un meurtre. Sommes-nous déjà dans le monde de demain ? Choc du temps également avec une nouvelle pochade de Marc Jolivet, *Tic Tac* (1982) qui voit le temps s'accélérer de façon réjouissante. Et nous nous trouvons enfin en présence d'œuvres de science-fiction qui osent dire leur nom. Thierry Foulquier nous l'affirme d'ailleurs bien haut et jusque dans le titre de *Six minutes de demain* (1982), un petit film axé sur la vision d'un univers concentrationnaire. Comment le fuir ? Évasion physique, fuit psychologique, drogue ou mort ? Les images graves ou presque statiques d'usines et de barbelés alternent avec les touches poétiques comme celle d'une femme nue dérivant au fil de l'eau. « J'ai énormément travaillé sur l'image et le son, explique Thierry Foulquier. C'est-à-dire que j'ai voulu faire une œuvre expressionniste. Tout est forcé. Tout est caricatural. Les usines, la fuite du soldat, la musique... C'est une vision complètement alternée de diverses touches de diverses petites visions qui composent une espèce de panorama que l'on reçoit de façon infuse. Il n'y a pas de continuité dramatique. C'est une variation sur un thème. »

Le péril rampant (1981) d'Alberto Yaccellini participe aussi de la volonté de jouer à fond la carte du rêve en intégrant ici l'histoire elle-même dans une trame hypothétique dont elle ne serait que l'un des chapitres. Présenté comme le sixième épisode des « Aventures du Serpent », ce pseudo serial qui en possède toutes les qualités mêle allègrement le polar fantastique à la SF des super héros, le tout agrémenté de brins d'humour sinon de parodie. Décors d'observatoire, d'usines qui rappellent d'ailleurs celles des Quatermass de Val Guest, robots, inventions terrifiantes, savants naïfs ou fous et justiciers masqués : tout est réuni pour réjouir un spectateur qui ne peut que regretter, au fond, l'absence des autres épisodes de l'imaginaire série. Une réussite cependant, qui laisse espérer de Yaccellini des œuvres plus consistantes et qui démontre de façon éclatante quelles expériences le cinéma français de court métrage devrait être capable d'envisager et, probablement, de réussir avec un peu d'audace.

De l'audace, il en fallait assurément pour tourner *Le Bunker de la dernière rafale* (1981), œuvre tout à fait insolite, magistrale, inconfortable et impossible. Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet ont osé et réussi un pari qui surprend par l'ampleur de son ambition et par sa réussite. Voilà

un classique (déjà !) au même titre que le court *T.H.X. 1138 - 4 E.B.* de George Lucas et qui dégage, à notre avis, bien plus de force, peut-être par son refus à toute concession et, essentiellement, d'une échappatoire finale comme cette lumière que découvrait le héros du court métrage américain à l'extrémité du tunnel. Dans un blockhaus sont réunis des soldats survivants de quelque guerre future, qui guettent un agresseur inconnu ; un compteur, brusquement, se met en marche, égrenant à rebours des nombres qui semblent mesurer le temps séparant les militaires d'une (im)probable apocalypse. Alors, l'ordre établi dans le bunker s'effrite, s'effondre, écrase un à un les survivants. Jusqu'à ce qu'arrive l'heure H ou rien ne se passe. Et le temps poursuit sa course au-dessus des cadavres imbéciles.

Parce qu'il enfreint les règles du réalisme et de la prudence, de la mesure et de la conformité, *Le bunker de la dernière rafale* constitue donc une pièce unique dans le paysage du court métrage français. Dès lors, une question se pose, à laquelle seules les prochaines années vont pouvoir répondre : les cinéastes d'aujourd'hui et de demain emprunteront-ils la voie difficile ouverte par Marc Caro et J.P. Jeunet ou, tels les navigateurs soucieux d'éviter les écueils, préféreront-ils s'engager sur les vastes boulevards du conformisme ? La cuvée 1982-1983 n'incite guère à l'enthousiasme, même si des œuvres comme *Bluff* de Philippe Benoussan, *Café plongeur* de Jérôme Boivin ou *Le point d'eau* de Valérie Moncorgé, malheureusement trop proches de la peinture psychologique, laissent percer de réels talents. Un certain recul est cependant nécessaire avant de redouter que le *Bunker* n'ait pu faire école. Parce que, s'il en était ainsi, il faudrait alors se résoudre à ne voir dans ce film qu'un prodige, un miracle, un accident enfin, que les générations futures regardent comme un mythe ou comme un mensonge. Mais s'il se trouvait quelques réalisateurs que l'ailleurs et le futur n'effraient pas, qui acceptent de se ranger sous la bannière de la fantaisie et d'étaler au grand jour les trésors cachés de l'imaginaire français, nul doute que ce serait non seulement une évolution, mais bien une véritable révolution. C'est tout le mal qu'il faut souhaiter au court métrage français.

Jean-Pierre Fontana

Reproduit avec l'aimable autorisation de Jean-Pierre Fontana.

Fiches techniques des films cités

Arcanes du Jeu (Les) — (1982) — Prod. : Synchronie Productions — Réal. et Scén. : Chantal Picault — Photo : Yves Pouffary, Claude Michaud — Son : Pierre Camus -Musique : Jean-Paul Van den Bosche, Bernard Szajner — Montage : Françoise Beloux — Interprétation : Anne Morello, Zazie, Max Vialle, Jacques Rispal, Yves Carlevaris, Bernard Szajner — Durée : 26 minutes

Bunker de la dernière rafale (Le) — (1981) — Prod. : Zootrope Productions & TF1 Films Production — Réal., décors et graphismes : Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro — Scén. : Gilles Adrien, Marc Caro & J.P. Jeunet — Photo : Bruno Delbonnel — Son : Parazite — Musique : Parazite — Montage : J.P. Jeunet — Interprétation : Marc Caro, Jean-Marie de Busscher, Spot, Bruno Richard, J.P. Jeunet — Durée : 27 minutes

Comète (La) — (1981) — Prod. : Paris Boulevards Film — Réal. : Catherine Cohen — Photo : GilbertoAzevedo — Son : Pierre Lorrain — Musique : Olivier Praquin — Montage : Isabelle Rathery — Interprétation : Christine Fersen, Romain Trembleau — Durée : 22 minutes

Coup d'fil — (1980) — Prod. : Fil de Broc — Réal. : Marc Jolivet — Photo : Pierre Gauthard — Son : Harold Maury — Musique : AlainFillon — Montage : Bernard Uzan — Interprétation : Marc Jolivet — Durée : 6 minutes.

Du crime considéré comme un des beaux-arts — (1980) — Prod. : Les films du Lagon bleu — Réal. : Frédéric Compain — Scén. : Frédéric Compain et Gilles Taurand — Photo : Erwin Huppert, Pierre Gauthard — Son : Jean-François Auger — Musique : Groupe Lo — Montage : Christophe Loizillon, Jean-Louis Cavalan — Décors : Jean-Denis Compain — Interprétation : Michel Piccoli, Dominique Farro, Rébecca Pauly, Pat Andréa — Durée : 15 minutes

Éden — (1982) — Prod. : Cinémarc — Réal. et scén. : Robert Réa — Photo : Jean-Noé Ferragut — Son : Jacques Gauron — Musique : Jean-Claude Deblais — Montage : Anne Baudry — Interprétation : Jean-Pierre Darroussin, Didier Crespo, Zabou, Philippe Leroy-Beaulieu — Durée : 13 minutes

Forêt désenchantée (La) — (1981) — Prod. : Charlie Bravo — Réal. et scén. : Jacques Robiolles — Photo : Renan Pollès — Son : Patrick Baroz — Musique : Moa Habaid, Armand Assouline, Jacques Robiolles — Montage : Hervé de Luze — Costumes et décors : Pascal Rozier, Christian Auffray, Jacques Robiolles — Interprétation : Fabrice Luchini, Bojena Horackova, Colin Jorre, Luc Passereau, Pierre Atterand, Jean-Christophe Rosé — Durée : 28 minutes

Je reviens de suite — (1982) — Prod. : Pierre Braunberger — Réal. et scén. : Henri Gruvman — Photo : Jacques Boumendil — Musique : Mendelsohn, Mozart,

Rossini — Montage : Sarah Mallison, Eva Frogeles — Interprétation : Henri Gruvman, Florence Aguttes, Uricka White — Durée : 15 minutes

Manège (Le) — (1979) — Prod. : Cinémation — Réal. et scén. : Jean-Pierre Jeunet — Photo : J.P. Jeunet — Son : J.P. Jeunet — Décors : Marc Caro — Musique : Philippe Sarde — Montage : Manuel Otéro et J.P. Jeunet — Interprétation : marionnettes de Marc Caro — Durée : 10 minutes

Mur blanc (Le) — (1982) — Prod. : GREC — Réal. et scén. : Antoine Lacomblez — Photo : Mano Barroso — Son : Jean Umansky — Montage : Claire Pinheiro — Interprétation : Jean-Hugues Anglade — Durée : 15 minutes.

Péril rampant (Le) — (1981) — Prod. : P.I. Production (H. Niogret) — Réal. : Alberto Yaccellini — Photo : Bernard Lutic — Son : Jean-Paul Loublier — Musique : Jorge Arriagada — Montage : Alberto Yaccellini — Interprétation : Pierre Julien (Pierre L'Embryon), Bernard Born (l'inspecteur Spencer), Maurice Vallier (le professeur Norris), JeanneBiras (Elsa Tribeau), Gérard Helfmann (Ego), Jean-Claude Dreyfus (le Serpent), Michèle Loubet (Lorna), Jean-Pierre Elga (l'adjoint Dupré), Gilbert K. Jakubczyk (Gert, l'automate) — Durée : 25 minutes.

Rat noir d'Amérique (Le) — 1982 — Prod. : Paul de Roubaix & Les Fils du Centaure — Réal. et Scén. : Jérôme Enrico — Photo : François Catonne — Son : Patrice Noia — Musique : Celia Reggiani — Décors : Noelle Galland — Montage : Dominique Martin — Interprétation : André Julien (le vieil écrivain), Philippe du Jannerand (le peintre), Philippe Goyard (le mime), Louis Julien (le jeune écrivain), Pierre Arditi, Pia Courcelles — Durée : 21 minutes.

Rendez-vous hier — (1981) — Prod. : U.R.C. — Réal. : Gérard Marx — Scén. : Dominique Lancelot et Gérard Marx — Photo : Tonino Nardi — Décors : Bianca Florelli — Son : Alix Comte — Montage : Chantal Colomer — Interprétation : Richard Bohringer (Pierre), Michel Derville, Peter Berlig, Catherine Jarrett — Durée : 26 minutes

Six minutes de demain — (1982) — Prod. : Les Films de la Fille en Rouge — Réal. : Thierry Foulquier — Photo : Antoine Lopez, Thierry Foulquier — Son : Luc Baptiste, Thierry Foulquier — Interprétation : Carole Simon, Luc Baptiste, Marie Foulquier-Arnaud — Durée : 6 minutes.

Sybille — (1979) — Prod. : Les Films de la Galère — Réal. et scén. : Robert Cappa — Photo : Robert Dianoux — Son : Michel Boudinet — Montage : Monique Boumendil — Musique : Michel Sardabi — Interprétation : Manuel Bonnet, Jean Montagne, Brigitte Roudier, Gilles Kohler — Durée : 15 minutes.

Tic Tac — (1982) — Prod. : Biofilm — Réal. : Marc Jolivet — Photo : Dominique Brenguier — Musique : Azimut — Montage : Eric Missler — Interprétation : Marc Jolivet — Durée : 4 minutes

Tigre du jardin des plantes (Le) — (1982) — Prod. : Copra-Film — Réal. et scén. : Jean-Denis Robert — Photo : Patrick Thibaut, assisté de Jean-Marie Drejou — Son : Guillaume Sciamma, assisté de Sophie Chiabaud — Musique : Olivier Lartigue — Montage : Marie Robert — Interprétation : Valérie Chassigneux, Hippolyte Girardot — Durée : 14 minutes

Triangle de Mimizan (Le) — (1981) — Prod. : Films Video Film — Réal. : Florence Barnett et Jean-Louis Philippon — Photo : Patrice Guillon, Eric Brissard, Tade Piasecki — Son : Brice Matthieussent — Musique : Groupe Quiproquo — Montage : Dominique Marcombe — Interprétation : Les habitants de Mimizan — Durée : 16 minutes.

Voix d'eau — (1982) — Prod. : Lumar Films — Réal. : Alain Robak — Scén. : Alain Robak et Michel Tassily — Photo : Monique Richard — Son : Patrick Lieffrig — Montage : Benedict Teiger — Interprétation : Christian Ugolini — Durée : 16 minutes.

Christian Bosséno

Un cinéma fantastique français ? [1995]

CinémAction n°74 (« Le cinéma fantastique »), 1995, pp.25-29.

Au pays de Descartes, le fantastique serait-il incongru ? Le genre dans ses nombreuses déclinaisons (surnaturel, étrange, merveilleux, insolite) a bien inspiré l'imaginaire français. (La science-fiction, si elle participe du même besoin d'évasion, constitue un domaine bien spécifique, avec ses codes propres. Aussi ne l'envisagerai-je pas dans cet article inclus dans un volume consacré au fantastique stricto sensu.)

C'est évident en littérature. Voici sans hiérarchie mais en ordre alphabétique, quelques-uns des auteurs, souvent fameux, qui se sont plu à l'illustrer : Marcel Allain, Georges J. Arnaud, Marcel Aymé, Honoré de Balzac, Cazotte, Noël Devaulx, Alexandre Dumas, Erckmann-Chatrion, Théophile Gautier, Lautréamont, Maurice Leblanc, Gaston Leroux, Pieyre de Mandiargues, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Charles Nodier, Maurice Renard, Jules Verne, Villiers de L'Isle-Adam. C'est également vrai pour le cinéma. En douteriez-vous ? Il suffit de remettre la machine en marche : Jean-Gabriel Albi-coco, Alexandre Astruc, Claude Autant-Lara, Jean-Jacques Beineix, Bertrand Blier, Marcel Camus, Marcel Carné, Claude Chabrol, Christian-Jaque, René Clair, Jean Cocteau, Henri-Georges Clouzot, Jacques Demy, Jean Delannoy, Julien Duvivier, Paul Fejos, Abel Gance, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Roger Leenhardt, François Leterrier, Marcel L'Herbier, Louis Malle, Chris Marker, Georges Méliès, Jean-Pierre Mocky, Serge de Poligny, Jean-Daniel Pollet, Alain Resnais, Jean Renoir, Jacques Rivette, Maurice Tourneur, François Truffaut, Roger Vadim, etc.

Il y a, chez les réalisateurs français, une véritable appétence pour le fantastique. Mais il est vrai, cependant, que le pays, qui a pourtant inventé le Grand Guignol, décline le genre à sa manière : il ne donne que rarement, et souvent, il faut en convenir, assez mal dans le fantastique gothique et l'horreur flamboyante. Mais si la France n'a pas de Mario Bava, de Dario Argento, ni de Terence Fisher, elle a un cinéma fantastique qui cherche ailleurs ses marques : dans le rêve et dans le merveilleux, dans l'inquiétant, dans le suspense, dans l'imperceptible glissement de la réalité vers l'étrange et l'insolite.

Rêve, merveilleux et féerie

Le rêve, pour un esprit cartésien, constitue l'alibi idéal de l'évasion vers l'irrationnel. Toutes les licences sont alors permises. La veine onirique a été systématiquement explorée par le cinéma français. René Clair en a été un maître. Souvenons-nous de *Paris qui dort*, d'*Entr'acte* et surtout de *Belles de nuit*. Dans *La nuit fantastique* (1942), Marcel L'Herbier l'utilise aussi quand il imagine, dans les marges incertaines entre l'éveil et le sommeil, les divagations d'un étudiant en philosophie, épris d'une belle réelle-irréelle, et Marcel Carné nous séduit, lui aussi, avec *Juliette ou la clé des songes* (1951).

Le fantastique peut être aussi un prétexte, un dispositif de comédie. René Clair, encore lui, en a beaucoup joué quand il travaillait aux États-Unis : *Fantômes à vendre* (1942); *Ma femme est une sorcière* (1942); *C'est arrivé demain* (1943). Cette démarche perdure avec le cinéma de Jacques Rivette, notamment *Céline et Julie vont en bateau*. Sous l'Occupation, des cinéastes coutumiers du réalisme poétique, tel Marcel Carné, vont s'évader dans le merveilleux et donner à rêver « hors du temps » dans un pays occupé. Deux films ont marqué l'époque : *Les visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné montre un émissaire du diable, déguisé en troubadour, tombant amoureux de la châtelaine. Une étrange histoire d'envoûtement, symbolique, riche d'espoir où, en fin de compte, le diable est défait. La verve de Jacques Prévert, le métier de Carné, la faconde de Jules Berry, la présence d'Arletty et la diction inimitable d'Alain Cuny font, de ce film situé dans un Moyen Âge stylisé, un succès durable et (peut-être) un message d'espoir. C'est aussi à l'association d'un réalisateur efficace, Jean Delannoy et d'un poète, Jean Cocteau qu'est dû l'autre grand succès de l'époque, *L'éternel retour* (1943), adaptation intempo-

relle d'une légende nordique. Madeleine Sologne et Jean Marais y partagent un amour impossible. Seule la mort peut ici encore les réunir. Piéral symbolise les forces du mal dans un film qui, comme *Les visiteurs du soir*, prend son temps et déroule lentement les fils du destin ; ici la présence d'un diable peu conventionnel et bavard, là, la force d'une légende qui se renouvelle. Dans les deux cas, le surnaturel est prétexte à créer l'émotion et à échapper, le temps d'un film, à la rigueur des temps et à l'humiliation, à donner à rêver, malgré tout, à s'évader par le merveilleux. *Le baron fantôme* (1943) de Serge de Poligny participe de la même veine. Ici, aucune once de surnaturel mais l'utilisation de la dramaturgie fantastique (l'arrivée de la diligence dans la tempête, le vieux château aux huis qui grincent, le cadrage en plans inclinés) suggère une ambiance des plus mystérieuses. De ce film inégal, des images restent prégnantes comme celle du baron insomniaque parcourant de sa démarche saccadée les corridors déserts.

Moins connu, *La fiancée des ténèbres* (1945), toujours de Serge de Poligny, sur fond de résurgence cathare et avec un décor fabuleux, les remparts de Carcassonne, est tout aussi emblématique du fantastique à la française. Le genre persiste après guerre avec *La Belle et la Bête* (1945) de Jean Cocteau, fantastique poétique par excellence, exacerbé par le talent du décorateur Christian Bérard et l'extraordinaire maquillage « léonin » conçu pour Jean Marais. Le florilège des légendes et des contes a inspiré à Jean Cocteau *Orphée* (1949), sur le thème de la mort entre *Le sang d'un poète* (1931) et *Le testament d'Orphée* (1960). On retrouve cette filiation avec deux films inspirés par les contes de Perrault : *Barbe-Bleue* (1951) de Christian-Jaque et surtout *Peau d'Ane* (1970) de Jacques Demy. Fruits de l'inconscient collectif et véhicules des mythes universels, les contes sont, pour le cinéma fantastique, une source privilégiée d'inspiration.

Un climat, des huis clos

Le surnaturel est suggéré et pourtant il n'est que leurre et ressort dramatique : dans ce dispositif notre cinéma excelle. *Les disparus de Saint-Agil* (1938) comme *Sortilèges* (1945) ou *L'assassinat du père Noël* (1941), tous de Christian-Jaque en sont les brillantes illustrations. Ils réussissent par le tissage d'un climat angoissant, exacerbé par le huis clos (le pensionnat, le village perdu ou isolé par la neige) et l'ambiguïté

de personnages très typés à suggérer et à captiver. On retrouve dans l'admirable *Goupil mains-rouges* (1943) la même construction dramatique évoquant un fantastique latent et pourtant sans intervention du surnaturel. Une trame policière, issue de la tradition de la littérature et du feuilleton peut, ailleurs, baigner dans une ambiance fantastique. C'était *Le mystère de la chambre jaune* (1930) et *Le parfum de la dame en noir* (1931) dans la version L'Herbier, c'est sur le mode plus naïf le *Fantômas* (1931) de Fejos mais ce sont aussi *Les diaboliques* (1955) de Clouzot et surtout *Les yeux sans visage* (1960) de Franju, riches d'images inoubliables dans un univers fermé et protégé, traversé d'étranges personnages lunaires. Hommage encore à ce maître du serial que fut Louis Feuillade, *Judex* (1964), du même Franju, où le fantastique rejoint la fantasmagorie surréaliste (les silhouettes en collant noir escaladant la façade aveugle d'un immeuble). On se souvient de l'apparition impromptue, dans un salon, d'un homme, la tête recouverte par un masque très réaliste simulant la tête d'un oiseau rapace. À ce propos, Franju déclarait : « C'était pour moi une image essentielle. C'est ce que je voulais, cet homme en smoking, avec ce masque : le spectateur s'interroge... Après on sait qu'il s'agit d'un bal...tout est parfaitement identifié, il n'y a plus de surprise²⁰⁸ . »

Limites

Il y a donc bel et bien un génie particulier du fantastique français, plus évocateur que démonstratif, plus troublant qu'horrifiant, plus suggéré que montré. Paradoxalement, c'est quand des cinéastes veulent (non sans singularité toutefois) se couler dans les archétypes que le projet échoue. On ne voit guère de films, sauf peut-être l'admirable création d'Epstein avec *La chute de la maison Usher* (1928), qui accèdent à l'universalité du meilleur fantastique, celui d'un Dreyer par exemple. On pourrait citer, car il respecte les canons du genre mais sans avoir ni le génie ni la démesure du film d'Epstein, *La charrette fantôme* (1940), version Duvivier. Dans le film de vampires, par exemple, le plus crédible est paradoxalement un film parodique, l'excellent *Dracula père et fils* (1976) d'Édouard Molinaro. Interprété par Christopher Lee lui-même et

²⁰⁸ Cité par Alain Schlockoff, «L'univers fantastique de Georges Franju». *Ecran Fantastique* n° 11 (4eme trimestre 1979).

Bernard Menez en fils indigne, le film joue avec les règles : au petit jour, le vampire doit se cacher du soleil. Il se précipite dans le métro. Manque de chance, c'est une ligne en partie aérienne ! Au contraire, quand le réalisateur se prend au sérieux, il échoue. Ainsi en a-t-il été des exercices de Jean Rollin jouant à la fois (l'idée est intéressante) sur le thème revisité du vampire et de l'érotisme (le diptyque formé par *Le viol du vampire* (1967) et *La Reine des vampires, La vampire nue* (1969), etc.), productions dramatiquement pauvres, jouées faux et suscitant un comique involontaire. Même avatar, mais ici par faiblesse du scénario, avec la courageuse tentative de Roger Vadim... *Et mourir de plaisir* (1960), d'après « Carmilla », une nouvelle de Sheridan Le Fanu. La dimension poétique y reste bien artificielle. Au contraire, *Traitement de choc* (1973) d'Alain Jessua aborde avec pugnacité une version très moderne du vampirisme social (où le sang et les cellules des immigrés sacrifiés viennent régénérer, dans une clinique de luxe, la vitalité de patients fatigués mais riches).

Une voie française

« Les frontières du fantastique sont vagues et les définitions du réalisme ambiguës. C'est sans doute ce qui explique qu'ils s'interpénètrent souvent l'un et l'autre et même se confondent » remarquait justement Alain Dorémieux, rédacteur en chef de *Fiction* (laquelle inscrivait alors sur sa page de titre intérieur cette citation de Prosper Mérimée, extraite de son *Essai sur Nicolas Gogol* : « Du bizarre au merveilleux, la transition est insensible et le lecteur se trouvera en plein fantastique avant qu'il se soit aperçu que le monde est derrière lui. » Ainsi, « Le fantastique du cinéma se trouve là où il n'ose pas dire son nom, tout en étant plus convaincant que dans les œuvres qui s'en réclament. » Dorémieux citait trois films. *L'année dernière à Marienbad* (1961), film labyrinthe d'Alain Resnais sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet, le flou chronologique de *La fille aux yeux d'or* (1961) d'Albicoco et, surtout, *Zazie dans le métro* (1960) de Louis Malle, d'après Raymond Queneau, film violemment onirique « avec ses personnages funambules issus de quelque no man's land entre le concret et l'abstrait ». Le non-sens poussé à ce niveau appartient, c'est vrai, au fantastique. De même qu'*Une femme est une femme* ou *Week-end* de Jean-Luc Godard (plus sans doute que le passionnant *Alphaville*), de même que le cinéma de Jean-Pierre Mocky

(*L'albatros*, *L'ibis rouge*, *Litan*, etc.) ou de Bertrand Blier (*Buffet froid*). On pourrait y adjoindre nombre de films de Claude Chabrol. Le dérapage de la réalité au non-sens ou à l'étrange est une déclinaison originale du fantastique dont le cinéma français n'a certes pas le monopole mais où il a su tracer une voie passionnante. La plus belle illustration de ce passage du réel à l'étrange est donnée par l'un des chefs-d'œuvre du Belge André Delvaux : *Un soir un train* (1968).

Le savoir-faire singulier du cinéma français vaut bien des fantômes terrifiants et autres vampires ténébreux et cruels des cinémas japonais, mexicain ou britannique. À chacun son génie national. Quelques exemples encore : *Le Horla* de Jean-Daniel Pollet (avec Laurent Terzieff), adaptation très libre et moderne du récit de Maupassant, *Un amour de poche*, et *Les soleils de l'île de Pâques* de Pierre Kast, jolie comédie sur un vrai thème fantastique, *La main du diable* de Maurice Tourneur, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre filmé par Jacqueline Audry (1955). Ou dans le domaine de l'insolite : *Le rendez-vous de minuit* de Roger Leenhardt, *Dortoir des grandes* de Henri Decoin, *Un revenant* de Christian-Jaque, *Une si jolie petite plage* d'Yves Allégret, pour le suspense et la construction d'une ambiance. Parmi les films récents : *Le dernier combat* (Besson — Jolivet, 1982) ou *Baxter* de Jérôme Boivin (1988)... On relève dans la collection de *La Saison cinématographique* entre 1972 et 1990, 130 longs métrages français qui, de près ou de loin, se rattachent au genre ! Qui prétend que le fantastique français n'existe pas ?

Christian Bosséno

Reproduit avec l'autorisation des Editions Corlet et de Christian Bosséno.

Bibliographie

Sur le genre fantastique en littérature

- Baronian, J.-B. *Un nouveau fantastique*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1977.
- (dir.) *La France Fantastique de Balzac à Louÿs : anthologie*. Verviers : Gérard, 1973.
- Caillois, R. *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.
- *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966.
- Castex, P. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Corti, 1987.
- Christout, M.F. *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*. Paris : Mouton, 1965.
- Closson, M. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650): genèse de la littérature fantastique*. Genève : Droz, 2000
- Ehrsam, V. *La littérature fantastique en France*. Paris : Hatier, 1985.
- Fondanèches, D. *Le Fantastique*. Paris : Vuibert, 2005.
- Goimard, J. *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris : Pocket, 2003.
- Kessler, J.C. (ed.) *Demons of the Night: Tales of the Fantastic, Madness, and the Supernatural from Nineteenth-Century France*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Lacassin, F. *Mythologie du fantastique*. Monaco : éditions du Rocher, 1991.
- Millet, G. et Labbé, D. *Le Fantastique*. Paris : Belin, 2005.
- Puzin, C. *Le Fantastique*. Paris : Nathan, 1984.
- Schechter R., 1998, "Gothic Thermidor : the Bal des victimes, the Fantastic, and the Production of Historical Knowledge in Post-Terror France". *Représentations* n°61 (1998), pp.78-94.
- Steinmetz, J.-L. *La Littérature fantastique*. Paris : PUF, 1993.
- Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1976.
- Vax, L. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*. Paris : PUF, 1965.
- *L'art et la Littérature fantastiques*. Paris : PUF, 1960
- Viegnes, M. *Le Fantastique*. Paris : GF Flammarion, 2006.

Sur le cinéma fantastique

- Andrevon, J.-P. et Schlockoff, A. *Cent Monstres du cinéma fantastique*. Grenoble : Glénat, 1978.
- Aumont Y. et Saurat, T. *Cinéma de science-fiction*. Nantes : L'Atalante, 1985.
- Benichou, P.J.-B. *Horreur et épouvante dans le cinéma fantastique*. Paris : Pac, 1977.
- Bouineau J.-M. et Charlot, A. *Les Cent Chefs-d'œuvre du film fantastique*. Paris : Marabout, 1989.
- Bouyxou, J.-P. et Lethem, R. *65 ans de science-fiction au cinéma*. Bruxelles : GECF, 1968.

- Bouyxou, J.-P. *La science-fiction au cinéma*. Paris : UGE, 1971.
- Brion, P. *Le Cinéma fantastique : les grands classiques américains, du Monde perdu à 2001, l'odyssée de l'espace*. Paris : La Martinière, 1994.
- Cinéma, rites et mythes contemporains* (Bulletin de recherches du laboratoire audiovisuel de l'E.P.H.E. - 5ème section). « Les victimes dans le cinéma fantastique ». Paris : École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, 1991.
- Dufour, E. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF, 2005.
- Eisner, L. *L'Écran démoniaque*. Paris : Losfeld/Le Terrain vague, 1965 ; réédition Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006.
- Gressard, G. *Le Film de science-fiction*, Paris : J'ai lu, 1988.
- Guido, L. (dir.) *Les peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne : Antipodes, 2006.
- Hardy, P. Articles « Horror » et « Science-Fiction », in *The Aurum Film Encyclopedia*. Londres : Aurum Press, 1984 et 1985.
- Henry, F. *Le cinéma fantastique*. Paris : Cahiers du cinéma/CNDP, 2009.
- Hokenson, J. and Pearce, H. *Forms of the fantastic : selected essays from the Third International Conference on the fantastic in literature and film*. International conference on the fantastic in the arts (03 ; 1982 ; Boca Raton, Fla.), Greenwood press, 1982.
- Hougron, A. *Les films américains de science-fiction et de fantastique et leur influence sur l'Europe occidentale*. Saint-Germain-en-Laye: Université libre de Saint-Germain-en-Laye et sa région, 1999.
- Laclos, M. *Le Cinéma fantastique*. Paris : J. J. Pauvert, 1958.
- Lenne, G. *Le Cinéma fantastique et ses mythologies 1895-1970*. Paris : Henri Veyrier, 1985.
- *Histoires du cinéma fantastique*. Paris : Seghers, 1989.
- *Cela s'appelle l'horror : le cinéma fantastique anglais 1955-1976*, Paris : Séguier, 1989.
- Leutrat, J.L. *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1995.
- Mac Orlan, P. « Le Fantastique », in *L'Art Cinématographique* n° 1. Paris : Félix Alcan Editeur, 1926.
- Menegaldo, G. « Objets et décors du cinéma fantastique » in *Le cinéma et ses objets*, Acte du 2eme colloque de Besançon. Poitiers : La Licorne, 1997.
- Moine, R. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan, 2002.
- Montans, M. *Le Fantastique*. Lyon : Bureau international du Film, 1955.
- Oddos, C. *Le Cinéma fantastique : contribution à une analyse du fantastique à l'écran*. Paris : G. Authier éditeur, 1977.
- Piton, J.-P. « Les formes du cinéma fantastique », in « Panorama des genres au cinéma », *CinémAction*, n°68 (1993) : pp.128-133.
- Pelosato, A. *Le cinéma fantastique*. Lyon : Naturellement, 1998.
- Pozzuoli, L. et Kremer, J.-P. *Dictionnaire du fantastique*. Paris : Jacques Granger, 1992.
- Prédal, R. « Le cinéma français et les genres », in « Panorama des genres au cinéma », *CinémAction* n°68 (1993) : pp.48-56

- *Le Cinéma fantastique*. Paris : Seghers, 1970.
- Putters, J.-P. *Ze Craignos Monsters*. Issy-les-Moulineaux : Vents d'ouest, 1991.
- Roberge, M. *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2004.
- Rodriguez, M.S. *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Ross, P. *Les Visages de l'horreur*. Paris : Édilig, 1985.
- Rouyer, P. *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Paris : Éditions du CERF, Coll. Septième art, 1997.
- Tchernia, P. et Romer, J.-C. *Quatre-vingts Grands Succès du cinéma fantastique*. 2 vol. Paris : Casterman, 1988 et 1991.
- *Quatre-vingts Grands Succès de la science-fiction, ibid.*, 1989.
- Tesson, C. « Essai sur le cinéma fantastique ». Première partie : « La momie sans complexes », *Cahiers du cinéma* 331 (janvier 1982) : pp. 4-12. Deuxième partie : « Profils de monstres », *Cahiers du cinéma* 332 (février 1982) : pp. 13-21 ; « À vos cassettes », *Cahiers du cinéma* 360/361 (été 1984) : p. 109.

Sur le cinéma fantastique français

- Agel, H. *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Les Éd. du Cerf, 1958
- Aknin, L. *Cinéma Bis, 50 ans de cinéma de quartier*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2007.
- Aknin, L., Bier, C., et Balbo, L., *Ciné Culte Européen : Eurociné*. Paris : C. Bier, 1999.
- Baudou, J. et Scheleret, J.-J. *Merveilleux, Fantastique et Science-fiction à la télévision française*. Paris : INA/Huitième Art Édition, 1995.
- Bosséno, C. « Un cinéma fantastique français ? », in « Le cinéma fantastique », *CinémAction* n°74 (1995).
- Brenez N. et Lebrat C. (dir.). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris : Cinémathèque française et Mazzotta, 2001.
- Cinétrange* [Collectif] « Cinétrange hors série : 100 ans de cinéma fantastique francophone ». Paris : Association Sin'Art, 2008.
- Colle, C. « Aspects fantastiques du cinéma français des années 1940-1960 ». Mémoire de DEA, sous la direction de Pierre Beylot, IECA Nancy, septembre 1994.
- Fontana, J.P. « Court métrage et science-fiction en France au début des années 80 ». *L'Écran Fantastique*, n°34 (1983).
- Ince, K. *Georges Franju Au-delà du cinéma fantastique*. Laval : Presses de l'université de Laval/L'Harmattan, 2008.
- Lafond, F. *Jacques Tourneur - Les Figures de la peur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Le Vern, R. « Etat Du Fantastique Dans Le Cinema Français », *Excessif*, 21 octobre 2005.
- Mac-Orlan, P. « Le fantastique », in *L'art cinématographique*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1926, pp.1-19.
- Morbius. « Le cinéma Fantastique français existe-t-il ? », *Les échos d'Altair*, 7 janvier 2010.

- Nagual* [Collectif] « Spécial cinéma fantastique français : interviews de Jean Rollin, Richard J. Thompson, Raphaël Delpard, Jean-Claude Romer », n° 5, été 1999. Paris : Association Projet X, 1999.
- Nicklaus, O. « Certains l'aiment court. À propos de 5 courts métrages fantastiques », *Les Inrocks*, 1^{er} janvier 1997.
- Nicloux, S. « Le cinéma fantastique made in France », *Excessif*, 14 juillet 2008.
- Nicolau, J.-N. « Les 10 plus beaux nanars du cinéma fantastique français », *Écran large*, 22 avr 2009.
- Pornon, Ch. *L'écran merveilleux : Le rêve et le fantastique dans le cinéma français*. Paris : La nef de Paris, 1959.
- Prédal, R. « Le Fantastique à l'assaut du cinéma français ». *Cinéma* n°195, février 1975.
- *Midi-Minuit Fantastique, Étude analytique et sémiologique*. Nice : Centre du XX^e Siècle, 1977.
- Rollin, J. *Moteur, Coupez ! Mémoires d'un cinéaste singulier : Jean Rollin*. Paris: Éditions Edite, 2008.
- Sitruk, A. « Fantastique made in France », *Film de Culte*. [S.D].
- Tohill C. et Tombs P. *Immoral Tales Sex and Horror cinema in Europe 1956-1984*. New York : Saint Martin's press, 1995.

Principaux périodiques et fanzines francophones

- | | |
|--|---|
| <i>Assault</i> (1995-2000) | <i>Dossiers du fantastique (Les)</i> (1993-1997) |
| <i>Atomovision : le zine qui fait revivre le fantastique du passé</i> (1994-1997) | <i>Écran fantastique (L')</i> (depuis 1969) |
| <i>Bat (The)</i> (1981) | <i>Euro Bis</i> (depuis 2001) |
| <i>Bissophile (Le)</i> (depuis 1999) | <i>Fantastigorama</i> (1995) |
| <i>Bizarre</i> (1953-1968) | <i>Fantasticorama</i> (1994-2000) |
| <i>Black Dream</i> (1986-1990) | <i>Fantastika</i> (1993-2002) |
| <i>Blast : le magazine du fantastique, de la science-fiction et du cinéma de Hong-Kong</i> (depuis 1998) | <i>Fantastique zone : le magazine du cinéma fantastique</i> (depuis 2001) |
| <i>Bloody Kiss</i> (depuis 2010) | <i>Film Horreur</i> (1975-1976) |
| <i>Cannibale Fanzine</i> (depuis 2009) | <i>Film(s) culte!</i> (depuis 2010) |
| <i>Cinérotica</i> (2008-2009) | <i>Foxy Bronx</i> (depuis 1996) |
| <i>Cinescope</i> (1997-2001) | <i>Grausam Rouge</i> (depuis 2011) |
| <i>Cinétrange</i> (depuis 1997) | <i>Horizons fantastique : le mensuel de la SF et du fantastique</i> (depuis 2011) |
| <i>Cin'Exploitation</i> (depuis 2010) | <i>Horror Pictures</i> (1974-2000) |
| <i>Ciné-Zine-Zone</i> (1978-2003) | <i>Hysterical</i> (depuis 2005) |
| <i>Darkness Fanzine 1</i> (1986-1991) | <i>Inferno, le Fanzine du cinéma-bis</i> (1995-2005) |
| <i>Darkness Fanzine 2</i> (depuis 2010) | <i>Kolossal</i> (1982-1986) |
| <i>Délivrance</i> (depuis 2011) | <i>Mad Movies</i> (depuis 1972) |
| <i>Destroy Monsters</i> (1997-2002) | <i>Médusa</i> (depuis 1990) |
| <i>Diabolikzine</i> (depuis 2006) | <i>Maniacs</i> (depuis 2004) |

Manivelle (depuis 2010)
Metaluna (depuis 2007)
Midi-Minuit fantastique (1962-1971)
Miroir Noir (depuis 2010)
Monster Bis (depuis 1979)
Monstres de la Nuit (Les) (depuis 1998)
Nagual : les voies du fantastique (1996-2000)
Peplum (1978-1984)
Peeping Tom (depuis 2008)
Pepper Steak (depuis 2008)
Pour ! Le cinéma fantastique (1972-1973)
Prom Night (1992-1997)
Rhesus 0 (1978-1980)
Rendez-vous avec la peur (depuis 2004)
Science-Fiction magazine: Toutes les dimensions de l'Imaginaire (depuis 1996)

Sep7ième dimension (2000-2004, et depuis 2008)
Scream (1989)
Scream again (1989)
SFX (depuis 1991)
Skull (The) (1970-1976)
Star Ciné Vidéo (1983-1984)
Starfix (1983-1990)
Sueurs froides (depuis 1994)
Suspiria (2002-2004)
Ténèbres (1979-1992)
Torso (depuis 2008)
Toxic V.2 (2002-2005)
Unexplained (2000-2005)
Vendredi 13 (1988-1989)
Versus (depuis 2002)
Vidéotopsie : le fantastique autopsié (1993-2001)

Sources :

BNF (Dépôt légal des périodiques et Bibliographie nationale française)
 CCF (Catalogue collectif de France)
 BIFI (Ciné Ressources)
 La critique de Cinéma en France (Ciment/Zimmer - Bordas)
 Revues de Cinéma (<http://www.revues-de-cinema.net>)
 Musée du fanzinat français de cinéma (<http://medusafanzine.blogspot.com/>)
 le Fanzinophile (<http://lefanzinophile.blogspot.com/>)

Sélection de documentaires

- « Jean Rollin, le cinéaste de nulle part »
 Documentaire de Claude Girard et Jérôme Vincent
 Production : GG productions (2010)
- « Jean Rollin, le rêveur égaré »
 Documentaire de Damien Dupont et Yvan Pierre-Kaiser
 Production : Purple Milk productions (2011)
- « Films fantastiques, la nouvelle vague française »
 Documentaire de François Freynet
 Production : Sombrero productions (2006)
 Diffusion : CineCinema (mars 2007)

- « Viande d'origine française : autopsie du cinéma d'horreur français »
 Documentaire de Tristan Schulmann et Xavier Sayanoff
 Production : Empreinte Digitale (2009)
 Diffusion : Canal+ (novembre 2009)
 - « Paris-Hollywood-Paris, enquête sur les cinéastes français qui tournent aux USA »
 Documentaire de Frédéric Benudis et Rémy Disch
 Production : CineCinema (2006)
 Diffusion : Canal+ (2006) et CineCinema (novembre 2007)
 - « Entretien avec Norbert Moutier (N.G. Mount) »
 Film de Sylvain Perret
 Production : IKult TV (2009)
 - « Les vamps fantastiques »
 Documentaire de Jean-Pierre Bouyxou & Jean-Yves Bochet
 Production : Lieurac productions (2003)
 Diffusion : CineCinema (2003)
 - « Georges Franju, le visionnaire »
 Documentaire de André S. Labarthe
 Production : AMIP (Audiovisuel Multimedia International Production) (1997)
 Diffusion : ARTE
 Édition DVD : MK2 Édition
 - « Entretien avec Jacques Tourneur à Bergerac »
 Documentaire de Jacques Manlay et Jean Ricaud
 Production et diffusion : FR3 Bordeaux Aquitaine (1977)
 Édition DVD : *Écrits de Jacques Tourneur* (Éditions Rouge Profond, 2005)
- Bonus du DVD « Jacques Tourneur - La Féline + Vaudou + L'homme Léopard – Éditions Montparnasse, 2005) :
- « Tournures de Tourneur, à propos de L'Homme léopard », par Patrice Rollet
 - « Tourneur, Un cinéaste moderne », par Jean-Claude Biette
 - « Trois notes sur Jacques Tourneur », par Marina de Van

Principaux films fantastiques français

(longs métrages de la période sonore 1930-2010)

sortie	films	réalisateurs
1930	<i>L'Âge d'or</i>	Luis Buñuel
1930	<i>La Fin Du Monde</i>	Abel Gance
1930	<i>Le Roi des Aulnes</i>	Marie-Louise Iribé
1931	<i>Le Sang d'un poète</i>	Jean Cocteau
1931	<i>Une Nuit au paradis</i>	Carl Lamac et Pierre Billon
1936	<i>Le Golem</i>	Julien Duvivier
1938	<i>Les disparus de Saint-Agil</i>	Christian-Jaque
1939	<i>La charrette fantôme</i>	Julien Duvivier
1939	<i>Le monde tremblera (ou La révolte des vivants)</i>	Richard Pottier
1942	<i>Croisières sidérales</i>	André Zwobada
1942	<i>La nuit fantastique</i>	Marcel L'Herbier
1942	<i>Les visiteurs du soir</i>	Marcel Carné
1943	<i>Un seul amour</i>	Pierre Blanchar
1943	<i>Blondine</i>	Henri Mahé
1943	<i>Le baron fantôme</i>	Serge de Poligny
1943	<i>L'homme qui vendit son âme</i>	Jean-Paul Paulin
1943	<i>L'Eternel retour</i>	Jean Delannoy (avec Jean Cocteau)
1943	<i>La main du diable</i>	Maurice Tourneur
1945	<i>Blondine</i>	Henri Mahé
1945	<i>Sortilèges</i>	Christian-Jaque
1945	<i>La fiancée des ténèbres</i>	Serge de Poligny
1946	<i>La Belle et la bête</i>	Jean Cocteau
1946	<i>La tentation de Barbizon</i>	Jean Stelli
1946	<i>Coïncidences</i>	Serge Debecque
1946	<i>Sylvie et le fantôme</i>	Claude Autant-Lara
1947	<i>Les jeux sont faits</i>	Jean Delannoy
1948	<i>La septième porte</i>	André Zwobada
1949	<i>Histoires extraordinaires à faire peur ou à faire rire...</i>	Jean Faurez
1950	<i>Orphée</i>	Jean Cocteau
1950	<i>La Beauté du diable</i>	René Clair
1951	<i>Barbe Bleue</i>	Christian-Jaque
1951	<i>Le Passe muraille</i>	Jean Boyer
1951	<i>Juliette ou la clé des songes</i>	Marcel Carné
1952	<i>Les Belles de nuit</i>	René Clair

1953	<i>Le chevalier de la nuit</i>	Robert Darène
1953	<i>L'Etrange désir de M. Bard</i>	Gezavon Radvanyi
1954	<i>Huis Clos</i>	Jacqueline Audry
1955	<i>Marguerite de la nuit</i>	Claude Autant-Lara
1957	<i>Un Amour de poche</i>	Pierre Kast
1958	<i>Cerf-volant du bout du monde</i>	Roger Pigaut
1958	<i>Orfeu Negro</i>	Marcel Camus
1960	<i>Et mourir de plaisir</i>	Roger Vadim
1960	<i>Le Testament d'Orphée</i>	Jean Cocteau
1960	<i>Les Yeux sans visage</i>	Georges Franju
1961	<i>Les mains d'Orlac</i>	Edmond T. Gréville
1961	<i>Le Testament du Dr Cordelier</i>	Jean Renoir
1961	<i>La fille aux yeux d'or</i>	Jean-Gabriel Albicocco
1962	<i>La poupée</i>	Jacques Baratier
1962	<i>La chambre ardente</i>	Julien Duvivier
1964	<i>Le Vampire de Dusseldorf</i>	Robert Hossein
1963	<i>Judex</i>	Georges Franju
1964	<i>L'or et le plomb</i>	Alain Cuniot
1964	<i>Les Dieux en colère</i>	Mario Mercier
1964	<i>Un soir par hasard</i>	Yvan Govar
1964	<i>La Grande Frousse / La Cité de l'indicible peur</i>	Jean-Pierre Mocky
1965	<i>Alphaville</i>	Jean Luc Godard
1966	<i>Fahrenheit 451</i>	François Truffaut
1966	<i>Les Preuves</i>	Roland Sabatier
1966	<i>Les Créatures</i>	Agnès Varda
1966	<i>Le Horla</i>	Jean-Daniel Pollet
1967	<i>L'Invention de Morel</i>	Claude-Jean Bonardot
1967	<i>Le Grand Meaulnes</i>	Jean-Gabriel Albicocco
1967	<i>La Malédiction de Belphégor</i>	Georges Combret et Jean Maley
1967	<i>Le Viol du vampire</i>	Jean Rollin
1968	<i>Barbarella</i>	Roger Vadim
1968	<i>Histoires extraordinaires</i>	Federico Fellini, Louis Malle et Roger Vadim
1968	<i>Candy</i>	Christian Marquand
1968	<i>Je t'aime je t'aime</i>	Alain Resnais
1969	<i>Paris n'existe pas</i>	Robert Benayoun
1969	<i>La Vampire nue</i>	Jean Rollin
1969	<i>Hallucinations sadiques</i>	Jean-Pierre Bastid
1969	<i>Mister Freedom</i>	William Klein
1969	<i>Je. tu. Elles.</i>	Peter Foldes
1969	<i>Le Dernier homme</i>	Charles L. Bitsch
1970	<i>Morgane et ses nymphes</i>	Bruno Gantillon
1970	<i>Le Frisson des vampires</i>	Jean Rollin

1970	<i>Frustration</i>	José Bénazéraf
1970	<i>Le Temps de mourir</i>	André Farwagi
1970	<i>Mais ne nous délivrez pas du Mal</i>	Joël Seria
1970	<i>L'Éden et après</i>	Alain Robbe-Grillet
1970	<i>Les cousines</i>	Louis Soulanes
1970	<i>Midi minuit</i>	Pierre Philippe
1970	<i>Les amours particulières</i>	Gérard Trembasiewicz
1970	<i>Le Sadique aux dents rouges</i>	Jean-Louis Van Belle
1970	<i>La rose écorchée</i>	Claude Mulot
1971	<i>Orloff et l'homme invisible (ou La vie amoureuse de l'homme invisible)</i>	Pierre Chevalier
1971	<i>Dracula contre le Dr Frankenstein</i>	Jesus Franco
1971	<i>Le seuil du vide</i>	Jean-François Davy
1971	<i>L'alliance</i>	Christian de Chalonge
1971	<i>Vierges et Vampires</i>	Jean Rollin
1971	<i>Peau d'Âne</i>	Jacques Demy
1971	<i>Le Voyageur des siècles</i>	Noël-Noël
1971	<i>L'Homme au cerveau greffé</i>	Jacques Doniol-Valcroze
1972	<i>Les Soleils de l'île de Pâques</i>	Pierre Kast
1972	<i>Home sweet home</i>	Liliane de Kermadec
1972	<i>Au rendez-vous de la mort joyeuse</i>	Juan-Luis Bunuel
1972	<i>Malaise</i>	Gérard Trembasiewicz
1972	<i>Le Petit Poucet</i>	Michel Boisrond
1972	<i>La Goulve</i>	Mario Mercier et Bepi Fontana
1973	<i>Les Démoniaques</i>	Jean Rollin
1973	<i>Traitement de choc</i>	Alain Jessua
1973	<i>L'Ampélopède</i>	Rachel Weinberg
1973	<i>La rose de fer</i>	Jean Rollin
1973	<i>Planète sauvage</i>	René Laloux
1973	<i>L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune</i>	Jacques Demy
1973	<i>Dites-le avec des fleurs</i>	Pierre Grimblat
1973	<i>Themroc</i>	Claude Faraldo
1973	<i>J'irai comme un cheval fou</i>	Fernando Arrabal
1974	<i>France société anonyme</i>	Alain Corneau
1974	<i>Glissements progressifs du plaisir</i>	Alain Robbe-Grillet
1974	<i>La Grande Trouille (Tendre Dracula)</i>	Pierre Grunstein
1974	<i>Les possédés du diable</i>	Jesus Franco
1974	<i>Les Démons</i>	Jesus Franco
1974	<i>Nuits rouges</i>	Georges Franju
1974	<i>Les filles de Malemort</i>	Daniel Daërt
1974	<i>La merveilleuse visite</i>	Marcel Carné
1974	<i>La femme aux bottes rouges</i>	Juan-Luis Bunuel

1974	<i>Sweet movie</i>	Dusan Makavejev
1975	<i>Léonor</i>	Juan-Luis Bunuel
1975	<i>La Papesse</i>	Mario Mercier
1975	<i>Lèvres de sang</i>	Jean Rollin
1975	<i>Black moon</i>	Louis Malle
1975	<i>La Bête</i>	Walerian Borowczyk
1975	<i>Draguse ou le manoir infernal</i>	Patrice Rhomm
1976	<i>Demain les mômes</i>	Jean Pourtalé
1976	<i>Le Locataire</i>	Roman Polanski
1976	<i>Duelle</i>	Jacques Rivette
1976	<i>Les week-ends maléfiques du Comte Zaroff</i>	Michel Lemoine
1976	<i>Spermula</i>	Charles Matton
1976	<i>Le couple témoin</i>	William Klein
1976	<i>Dracula père et fils</i>	Edouard Molinaro
1977	<i>L'usine du vampire</i>	Denis Levy
1977	<i>Alice ou la dernière fugue</i>	Claude Chabrol
1977	<i>Le portait de Dorian Gray</i>	Pierre Boutron
1977	<i>Cineglyphes</i>	Guy Fihman
1977	<i>Une si gentille petite fille</i>	Eddy Matalon
1977	<i>La fille à la fourrure</i>	Claude Pierson
1977	<i>La Marquise Von Porno</i>	Claude Pierson (Caroline Joyce)
1977	<i>Je suis né à Venise</i>	Maurice Béjart
1977	<i>Providence</i>	Alain Resnais
1978	<i>Disco</i>	Roland Sabatier
1978	<i>Esquisses</i>	Roland Sabatier
1978	<i>Dora et la Lanterne magique</i>	Pascal Kané
1979	<i>L'éventreur de Notre-Dame</i>	Jesus Franco
1978	<i>Les Raisins de la mort</i>	Jean Rollin
1979	<i>Fascination</i>	Jean Rollin
1980	<i>Le Roi et l'oiseau</i>	Paul Grimaud
1980	<i>La Nuit des traquées</i>	Jean Rollin
1980	<i>Parano</i>	Bernard Dubois
1980	<i>La Nuit de la mort</i>	Raphael Delpard
1981	<i>La Mort en direct</i>	Bertrand Tavernier
1981	<i>Malevil</i>	Christian de Chalonge
1981	<i>Metroshima</i>	Tom Drahos
1981	<i>La soupe aux choux</i>	Jean Girault
1981	<i>Le Lac des morts vivants</i>	Jean Rollin
1981	<i>L'abîme des morts vivants</i>	Jesus Franco
1981	<i>Docteur Jekyll et les femmes</i>	Walerian Borowczyk
1981	<i>Litan</i>	Jean-Pierre Mocky
1982	<i>Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz</i>	Catherine Binet

1982	<i>La Morte vivante</i>	Jean Rollin
1982	<i>Les maîtres du temps</i>	René Laloux
1982	<i>Paradis pour tous</i>	Alain Jessua
1982	<i>L'ange</i>	Patrick Bokanowski
1983	<i>La belle captive</i>	Alain Robbe-Grillet
1983	<i>Le Voyageur Imprudent</i>	Pierre Tchernia
1983	<i>Le dernier combat</i>	Luc Besson
1983	<i>Ogroff (Mad mutilator)</i>	Norbert Moutier (N.G. Mount)
1983	<i>Le démon dans l'île</i>	Francis Leroi
1983	<i>Il était une fois le diable</i>	Bernard Launois
1983	<i>Lock</i>	Maxime Debest
1983	<i>La Ville des pirates</i>	Raoul Ruiz
1983	<i>Clash</i>	Raphael Delpard
1983	<i>Si j'avais 1000 ans</i>	Monique Enckell
1984	<i>Le passage</i>	René Manzor
1984	<i>Viva la vie !</i>	Claude Lelouch
1984	<i>Vivre pour Survivre (White Fire)</i>	Jean Marie Pallardy
1984	<i>Frankenstein 90</i>	Alain Jessua
1985	<i>Gwen, le livre de sable</i>	Jean-François Laguionie
1985	<i>Parking</i>	Jacques Demy
1985	<i>L'Arbre sous la mer</i>	Philippe Muyl
1985	<i>Hemophilia</i>	Norbert Moutier (N.G. Mount)
1985	<i>Diesel</i>	Robert Kramer
1985	<i>Grenouilles</i>	Adolfo Arrieta
1985	<i>La Consultation</i>	Radovan Tadic
1986	<i>On a volé Charlie Spencer !</i>	Francis Huster
1986	<i>Kamikaze</i>	Didier Grousset
1986	<i>Le couteau sous la gorge</i>	Claude Mulot
1986	<i>Mort un dimanche de pluie</i>	Joel Santoni
1986	<i>Un Dieu rebelle</i>	Peter Fleischmann
1987	<i>La septième dimension</i>	Laurent Dussaux, Olivier Bourbeillon, Manuel Boursinhac, Benoît Ferreux, Sté- phan Holmes, Peter Winfield
1987	<i>La revanche des mortes vivantes</i>	Pierre B. Reinhard
1987	<i>Sexandroïde</i>	Michel Ricaud
1987	<i>Terminus</i>	Pierre-William Glenn
1988	<i>Gandahar</i>	René Laloux
1988	<i>Les mémés cannibales</i>	Emmanuel Kervyn
1988	<i>Les prédateurs de la nuit</i>	Jesus Franco
1989	<i>Bunker palace hôtel</i>	Enki Bilal
1989	<i>Baxter</i>	Jérôme Boivin
1990	<i>Tom et Lola</i>	Bertrand Arthuys
1990	<i>3615 code Père Noël</i>	René Manzor
1990	<i>Baby Blood</i>	Alain Robak

1990	<i>Mister Frost</i>	Philippe Setbon
1990	<i>Adrenaline</i>	Yann Piquer, Jean-Marie Maddeddu, Anita Assal, John Hudson, Barthélémy Bompard, Alain Robak et Philippe Dorison
1991	<i>Le secret de Sarah Tombelaine</i>	Daniel Lacambre
1991	<i>Gawin</i>	Arnaud Selignac
1991	<i>Simple mortel</i>	Pierre Jolivet
1991	<i>Ma vie est un enfer</i>	Josiane Balasko
1991	<i>Un vampire au paradis</i>	Abdelkrim Bahloul
1991	<i>Farendj</i>	Sabine Prenczina
1991	<i>Le Trésor des Iles Chiennes</i>	Francois-Jacques Ossang
1991	<i>Alien Platoon</i>	Norbert Moutier (N.G. Mount)
1992	<i>Siméon</i>	Euzhan Palcy
1992	<i>Céline</i>	Jean-Claude Brisseau
1992	<i>L'œil qui ment</i>	Raoul Ruiz
1992	<i>Delicatessen</i>	Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet
1993	<i>Night of Vampyrmania</i>	Richard J. Thomson
1994	<i>Giorgino</i>	Laurent Boutonnat
1994	<i>Dinosaur from the deep</i>	Norbert Moutier (N.G. Mount)
1994	<i>Le Syndrome d'Edgar Poe</i>	Norbert Moutier (N.G. Mount)
1994	<i>Le Parfum de Mathilde</i>	Jean Rollin
1994	<i>Attack of Serial Killers from Outer Space</i>	Richard J. Thomson
1994	<i>La Machine</i>	François Dupeyron
1994	<i>La Cité des enfants perdus</i>	Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet
1994	<i>Les Rêves de Topor</i>	Gerhard Thel
1994	<i>Parano</i>	Yann Piquer, Manuel Fleche, Alain Robak, Anita Assal et John Hudson
1995	<i>Trepanator</i>	Norbert Moutier (N.G. Mount)
1995	<i>Roboflash Warrior</i>	Richard J. Thomson
1995	<i>Taxandria</i>	Raoul Servais
1996	<i>Time Demon</i>	Richard J. Thomson
1996	<i>Les Mille merveilles de l'univers</i>	Jean-Michel Roux
1996	<i>Tykho Moon</i>	Enki Bilal
1997	<i>Les Deux Orphelines vampires</i>	Jean Rollin
1997	<i>Les Couleurs du diable</i>	Alain Jessua
1997	<i>Un amour de sorcière</i>	René Manzor
1997	<i>Le cinquième élément</i>	Luc Besson
1997	<i>Regarde la mer</i>	François Ozon
1998	<i>Sitcom</i>	François Ozon
1998	<i>Les Amants criminels</i>	François Ozon
1998	<i>Requiem</i>	Alain Tanner
1998	<i>Serial Lover</i>	James Huth
1999	<i>Superlove</i>	Jean-Claude Janer

1999	<i>Swamp !</i>	Eric Bu
1998	<i>Maleficia</i>	Antoine Pellissier
1998	<i>Terror of Prehistoric Bloody Creatures from Space</i>	Richard J. Thomson
1999	<i>Babel</i>	Gérard Pullicino
1999	<i>La neuvième porte</i>	Roman Polanski
1999	<i>Les migrations de Vladimir</i>	Milka Assaf
2000	<i>L'Extra-terrestre</i>	Didier Bourdon
2000	<i>Les morsures de l'aube</i>	Antoine de Caunes
2000	<i>Promenons nous dans les bois</i>	Lionel Delplanque
2000	<i>Harry, un ami qui vous veut du bien</i>	Dominik Moll
2000	<i>Peut-être</i>	Cédric Klapisch
2000	<i>Orgie en noir</i>	Ovidie
2000	<i>Furia</i>	Alexandre Aja
2001	<i>Vidocq</i>	Pitof
2001	<i>La bête du Gévaudan</i>	Patrick Volson
2001	<i>Sous le sable</i>	François Ozon
2001	<i>Trouble every day</i>	Claire Denis
2001	<i>La comédie de l'innocence</i>	Raoul Ruiz
2001	<i>Belphegor, le fantôme du Louvre</i>	Jean-Paul Salomé
2001	<i>Le Rat</i>	Christophe Ali et Nicolas Bonilauri
2001	<i>Requiem</i>	Hervé Renoh
2001	<i>Un jeu d'enfants</i>	Laurent Tuel
2001	<i>Le Petit Poucet</i>	Olivier Dahan
2001	<i>Le Pacte des loups</i>	Christophe Gans
2002	<i>La Fiancée de Dracula</i>	Jean Rollin
2002	<i>Dans ma peau</i>	Marina de Van
2002	<i>Brocéliande</i>	Doug Headline
2002	<i>Dédales</i>	René Manzor
2002	<i>Bloody Mallory</i>	Julien Magnat
2002	<i>Le Pharmacien de garde</i>	Jean Veber
2002	<i>The Ground beneath her feet</i>	Raoul Ruiz
2002	<i>Enquête sur le monde invisible</i>	Jean-Michel Roux
2002	<i>Dead End</i>	Jean-Baptiste Andrea et Fabrice Canepa
2003	<i>Aquarium</i>	Frédéric Grousset
2003	<i>Maléfique</i>	Eric Valette
2003	<i>Sur le seuil</i>	Eric Teissier
2003	<i>Le pharmacien de garde</i>	Jean Veber
2003	<i>Haute tension</i>	Alexandre Aja
2003	<i>Histoire de Marie et Julien</i>	Jacques Rivette
2003	<i>Swimming Pool</i>	François Ozon
2003	<i>Qui a tué Bamby ?</i>	Gilles Marchand
2003	<i>Les Enfants de la pluie</i>	Philippe Leclerc

2003	<i>Les jours où je n'existe pas</i>	Jean-Charles Fitoussi
2004	<i>Saint Ange</i>	Pascal Laugier
2004	<i>Atomik circus</i>	Didier et Thierry Poiraud
2004	<i>Immortel (Ad vitam)</i>	Enki Bilal
2004	<i>Le Coma des mortels (et Hors-champs)</i>	Philippe Sisbane
2004	<i>Les revenants</i>	Robin Campillo
2004	<i>Blueberry, l'expérience secrète</i>	Jan Koumen
2005	<i>Lemming</i>	Dominik Moll
2005	<i>Sheitan</i>	Kim Chapiron
2005	<i>À travers la forêt</i>	Jean-Paul Civeyrac
2005	<i>Jean-Philippe</i>	Laurent Tuel
2007	<i>L'Ange du marais</i>	Thierry Paya
2005	<i>L'avion</i>	Cédric Kahn
2005	<i>Trouble</i>	Harry Cleven
2005	<i>Calvaire</i>	Fabrice du Welz
2005	<i>Exes</i>	Martin Cognito
2005	<i>La Petite fille aux os brisés</i>	Catherine Aïra
2005	<i>Innocence</i>	Lucille Hadzihalilovic
2006	<i>Les Petits hommes vieux</i>	Yann Chayia
2006	<i>Arthur et les Minimoys</i>	Luc Besson
2006	<i>Si j'étais toi</i>	Vincent Perez
2006	<i>Poltergay</i>	Eric Lavaine
2006	<i>Silent hill</i>	Christophe Gans
2006	<i>La science des rêves</i>	Michel Gondry
2006	<i>Ils</i>	David Moreau et Xavier Palud
2006	<i>Flandres</i>	Bruno Dumont
2006	<i>Le Livre des morts de Belleville</i>	Jean-Jacques Joudiau
2006	<i>Renaissance</i>	Christian Volckman
2007	<i>Les Deux Mondes</i>	Daniel Cohen
2007	<i>Ecoute le temps</i>	Alanté Kavaité
2007	<i>Steak</i>	Quentin Dupieux
2007	<i>Éden log</i>	Franck Vestiel
2007	<i>Nuage</i>	Sébastien Betbeder
2007	<i>À l'intérieur</i>	Alexandre Bustillo et Julien Maury
2007	<i>Sa Majesté Minor</i>	Jean-Jacques Annaud
2007	<i>César</i>	Lucie Caries
2007	<i>Nos amis les Terriens</i>	Bernard Werber
2007	<i>La nuit des horloges</i>	Jean Rollin
2007	<i>Résonances</i>	Philippe Robert
2007	<i>Exclosion</i>	Grégory Audermatte
2007	<i>Peur(s) du noir</i>	Blutch, Charles Burns, Marie Caillou, Pierre di Sciullo, Lorenzo Mattotti, Ri- chard MacGuire
2008	<i>Dying God</i>	Fabrice Lambot

2008	<i>Dante 01</i>	Marc Caro
2008	<i>Martyrs</i>	Pascal Laugier
2008	<i>La maison Nucingen</i>	Raoul Ruiz
2008	<i>Le Réveil des Golems</i>	Armand Geiger
2008	<i>Inju, la bête dans l'ombre</i>	Barbet Schroeder
2008	<i>Les dents de la nuit</i>	Vincent Lobelle et Stephen Cafiero
2008	<i>Sodium Babies</i>	Benoit Decaillon
2008	<i>La Possibilité d'une île</i>	Michel Houellebecq
2008	<i>Vinyan</i>	Fabrice du Welz
2008	<i>Ossessione</i>	Guillaume Beylard
2008	<i>Mutants</i>	David Morley
2008	<i>Les enfants de Timpelbach</i>	Nicolas Barry
2008	<i>Frontières</i>	Xavier Gens
2008	<i>Ruiflec le village des ombres</i>	Fouad Benhammou
2009	<i>Lucifer et moi</i>	Jean-Jacques Grand-Jouan
2009	<i>Bloody Flowers</i>	Richard J. Thomson
2009	<i>Villemolle 81</i>	Winchluss
2009	<i>Amer</i>	Hélène Cattet et Bruno Forzani
2009	<i>L'autre</i>	Patrick Mario
2009	<i>Ricky</i>	François Ozon
2009	<i>Villemolle 81</i>	Vincent Paronnaud
2009	<i>Humains</i>	Jacques-Olivier Molon et Pierre-Olivier Thévenin
2009	<i>La femme invisible</i>	Agathe Teyssier
2009	<i>Vertige</i>	Abel Ferry
2007	<i>Cinéman</i>	Yann Moix
2009	<i>Lady blood</i>	Jean-Marc Vincent
2009	<i>Ouvert 24/7</i>	Thierry Paya
2009	<i>Il gatto dal viso d'uomo</i>	Marc Dray
2009	<i>Blackaria</i>	François Gaillard et Christophe Robin
2009	<i>Arthur et la vengeance de Maltazard</i>	Luc Besson
2010	<i>Djinns</i>	Sandra et Hugues Martin
2010	<i>Akodos</i>	Mathias Chelebourg
2010	<i>La Horde</i>	Yannick Dahan et Benjamin Rocher
2010	<i>La Meute</i>	Franck Richard
2010	<i>La Traque</i>	Antoine Blossier
2010	<i>Enter the Void</i>	Gaspar Noé
2010	<i>Climax</i>	Frederic Grousset
2010	<i>Mortem</i>	Eric Atlan
2010	<i>Rubber</i>	Quentin Dupieux
2010	<i>Captifs</i>	Yann Gozlan
2010	<i>La Trilogie des limbes</i>	Eric Bu
2010	<i>Charmante Mira</i>	Franck Victor
2010	<i>Le Masque de la Méduse</i>	Jean Rollin

2010	<i>Dans ton sommeil</i>	Éric et Caroline du Potet
2010	<i>Mirages</i>	Talal Selhami
2011	<i>Quatre Oranges Alignées</i>	Alexandra et Natacha Rougier
2011	<i>L'ombre des autres</i>	Bruno Aveillan
2011	<i>Le Grimoire d'Arkandias</i>	Jean-Marie Poiré
2011	<i>Livide</i>	Julien Maury et Alexandre Bustillo
2011	<i>Last Caress</i>	François Gaillard et Christophe Robin
2011	<i>Derrière les murs</i>	Julien Lacombe et Pascal Sid
2011	<i>L'Île</i>	Olivier Boillot
2011	<i>Propriété interdite</i>	Hélène Angel
2011	<i>Hors Satan</i>	Bruno Dumont
2011	<i>Myrihandes, la légende des âmes-soeurs</i>	Guilhem Meric
2011	<i>Beau rivage</i>	Julien Donada
2011	<i>Le Moine</i>	Dominik Moll

Réalisateurs ayant tourné plus d'un film dans le genre fantastique

Jean Rolin	16	Juan-Luis Buñuel	2
N. Moutier (N.G. Mount)	6	Christian de Chalonge	2
Richard J. Thomson	6	Jean Delannoy	2
François Ozon	6	Raphael Delpard	2
Raoul Ruiz	5	Bruno Dumont	2
Luc Besson	4	Quentin Dupieux	2
Jean Cocteau	4	Christophe Gans	2
Alain Jessua	4	F. Gaillard et C. Robin	2
René Manzor	4	Frédéric Grousset	2
Enki Bilal	3	Jean-Pierre Jeunet	2
Marcel Carné	3	Pierre Kast	2
Marc Caro	3	William Klein	2
Christian-Jaque	3	Pascal Laugier	2
Jacques Demy	3	Jean-Pierre Mocky	2
Julien Duvivier	3	Claude Mulot	2
Georges Franju	3	Thierry Paya	2
René Laloux	3	Claude Pierson	2
Mario Mercier	3	Roman Polanski	2
Dominik Moll	3	Serge de Poligny	2
Alain Robbe-Grillet	3	Alain Resnais	2
Roland Sabatier	3	Jacques Rivette	2
Alexandre Aja	2	Jean-Michel Roux	2
Claude Autant-Lara	2	Laurent Tuel	2
Walerian Borowczyk	2	Roger Vadim	2
Eric Bu	2	Fabrice du Welz	2
A. Bustillo et J. Maury	2	André Zwobada	2

Constitution du corpus filmique : méthodologie

Cette liste de longs métrages sonores a été établie dans le cadre d'un travail collectif mené entre 2006 et 2011 par les auteurs ayant contribué à cet ouvrage. Les critères retenus sont les instruments de mesure que mobilisent usuellement les individus ordinaires et les collectifs pour identifier l'appartenance au genre. Il s'agissait d'enregistrer ces critères fonctionnels déjà définis en amont par les connaisseurs, sans avoir à les reformuler *a posteriori*. Une sociologie de l'expertise qui nous a amenés à mobiliser 5 grandes catégories de sources permettant de mener à bien cet inventaire:

1. Les discours d'érudition : traces d'un emploi fonctionnel du genre dans les critiques de films, commentaires savants, tables rondes, interview de cinéastes et collaborateurs de création
2. Les instruments d'érudition : traces d'une mention du genre dans les fiches encyclopédiques du type « fiches du cinéma », « dictionnaires » du genre, « saisons » cinématographiques, manuels d'histoire du cinéma, etc.
3. Les catégories d'observation : relevé des expressions utilisées comme catégories et sous catégories d'observation pour désigner le genre par les cinéphiles sur les forums, blogs, sites collaboratifs du type Allocine, plates-formes de téléchargement, de visionnage en ligne, ou échange de films en pair à pair, etc.
4. Les outils de qualification : collecte des mentions du genre dans les fiches descriptives des films enregistrés dans les bases de données du type Registre public de la cinématographie (126.000 œuvres immatriculées), Archives Françaises du Film (100.000 films), Bibliothèque du film, IMDB (900.000 films), Base de données française du cinéma sur Internet (400.000 films), Allocine (150.000 films), Ciné-Fiches (44.000 films), Ciné-Ressources (200.000 ressources issues des catalogues des bibliothèques et archives de cinéma en France), bases de données spécialisées comme Horreur.net (13.000 films)
5. Les instruments de diffusion : mention du genre lors de la description des films dans les programmes TV, catalogues des distributeurs et centrales de distribution, catalogues et programmes officiels des festivals, catalogues de films commercialisés et disponibles en vidéo et en VOD

Le critère de nationalité retenu est celui défini par le Centre National de la Cinématographie depuis la réforme de l'agrément des films de long métrage en 1999²⁰⁹. Depuis cette date, l'obtention de l'agrément,

²⁰⁹ Adopter le critère administratif légal en vigueur dans un pays et juridiquement et reconnu au niveau européen nous évite ainsi d'avoir recours à des géographies mouvantes et toujours subjectives. A l'occasion de la parution d'un ouvrage sur le cinéma suisse (Hervé Dumont, Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, tome I et II, Lausanne, Hauterive, Cinémathèque suisse, Gilles Attinger, 2007), Maria Tortajada expose les

donnant droit aux aides automatiques gérées par le CNC, est assujettie au respect de critères examinés par la Commission d'agrément des films de longs métrages : nationalité européenne des collaborateurs du film (réalisateur, techniciens premiers et seconds rôles), financement majoritairement européen, fixés par un barème de 18 points. 14 points sont requis pour que le film soit agréé. Un second barème de 100 points détermine ensuite, en fonction des dépenses effectuées en France et de la langue de tournage du film, l'importance des subventions dont le producteur du film pourra bénéficier. Les films réalisés intégralement ou principalement en langue française bénéficient à ce titre de 20 points supplémentaires, et ont accès aux aides sélectives comme l'avance sur recettes, les aides aux développements ou les aides à l'écriture, réservées aux seuls films de langue française. La qualification de « film d'expression originale française » est quant à elle attribuée par le Conseil supérieur de l'audiovisuel, dans la cadre du contrôle du respect des obligations légales et réglementaires des chaînes de télévision (quotas de diffusion d'œuvres francophones, contribution annuelle des diffuseurs à la production cinématographique, etc.)²¹⁰ Il convient de rappeler que des films comme *Trouble everyday* de Claire Denis, tournés dans une autre langue que le français, n'ont pas bénéficié de cette qualification d'« œuvre d'expression originale française ». Ce critère linguistique, destiné à promouvoir la production et la diffusion d'œuvres tournées en langue française, est totalement indépendant de la nationalité de l'œuvre²¹¹.

critères retenus pour définir ce qu'est un film de nationalité suisse : 1) une production majoritairement suisse ; 2) un réalisateur suisse ou qui vit depuis longtemps en Suisse ; 3) un film tourné au moins partiellement en Suisse ; trois paramètres qui, mêmes réunis, souffrent d'une certaine porosité et seraient peu opératoires dans le cas du cinéma français. Maria Tortajada, « Du 'national' appliqué au cinéma », 1895, pp. 9-27.

²¹⁰ Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application des articles 27, 33 et 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision.

²¹¹ La question de la qualification du film d'Alain Corneau *Stupeurs et tremblements* (2003) reconnu comme un film agréé d'initiative française ayant suscité un certain nombre de commentaires en raison d'une utilisation majoritaire de la langue japonaise, le CNC avait apporté quelques précisions dont nous avons repris l'essentiel dans cette note méthodologique.

Le cinéma de genre fantastique en France (1930-2010)

	Production annuelle		Réalisatrices	Films collectifs	Soutien sélectif du CNC films bénéficiaires de l'Avance sur recettes avant réalisation et après réalisation (*)
	films d'initiative française	films qualifiés de fantastiques			
1930-1939	1511	9	1 Marie-Louise Iribé	1	
1940-1949	770	19	0		
1950-1959	1194	13	1 Jacqueline Audry		
1960-1969	1317	33	0	2	<ul style="list-style-type: none"> ■ La Poupée (J. Baratier) ■ Judex (G. Franju) ■ Le Grand Meaulnes (G. Albicocco)
1970-1979	1379	72	1 Rachel Weinberg	1	<ul style="list-style-type: none"> ■ Peau d'âne (J. Demy) ■ Providence (A. Resnais) ■ L'Éden et après (A. Robbe-Grillet) ■ Demain les mêmes (J. Pourtalé) ■ Duelle (J. Rivette) ■ Le Couple témoin (W. Klein) ■ Dora et la lanterne magique (P. Kané) ■ Parano (B. Dubois) ■ La Planète sauvage (R. Laloux) ■ La Merveilleuse visite (M. Carné)
1980-1989	1343	52	2 Monique Enckell, Catherine Binet	1	<ul style="list-style-type: none"> ■ Malevil (Ch. de Chalonge) ■ Le Dernier combat (L. Besson) ■ La Belle captive (A. Robbe-Grillet) ■ Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz (C. Binet) ■ Si j'avais mille ans (M. Enckell) ■ Gwen (J.-F. Laguionie) ■ L'Arbre sous la mer (P. Muyt) ■ Mort un dimanche de pluie (J. Santoni) ■ Gandahar (R. Laloux) ■ Terminus (P.-W. Glenn) ■ Bunker Palace Hôtel (E. Bilal) ■ Baxter (J. Boivin)
1990-1999	1141	41	3 Sabine Precenzina, Josiane Balasko, Anita Assal	4	<ul style="list-style-type: none"> ■ Tykho Moon (E. Bilal) ■ Tom et Lola (B. Arthuys) ■ Le Secret de Sarah Tombelaine (D. Lacambre) ■ Gawin (A. Sélignac) ■ Siméon (E. Paley) ■ La Machine (F. Dupeyron) ■ La Cité des enfants perdus (Caro-Jeunet) ■ Les Amants criminels (F. Ozon) ■ Superlove (J.-C. Janer) ■ Les Migrations de Vladimir (M. Assaf)
2000-2009	1744	109	11 Claire Denis, Ovidie, Marina de Van, Catherine Aira, Lucille Hadzihalilovic, Lucie Caries, Hélène Cattet, Marie Caillou, Sandra Martin, Agathe Teyssier, Alanté Kavaité	10	<ul style="list-style-type: none"> ■ Les Revenants (R. Campillo) ■ Dans ma peau (M. de Van) ■ Histoire de Marie et Julien (J. Rivette) ■ Qui a tué Bambi ? (G. Marchand) ■ Les Enfants de la pluie (P. Leclerc) ■ La Femme invisible (Agathe Teyssier)* ■ L'Avion (C. Kahn) ■ Djinnus (H. et S. Martin) ■ Peur(s) du noir (collectif) ■ Dédales (R. Manzor)* ■ Le Moine (D. Moll)
2010-2011	—	26	2 Hélène Angel, Alexandra et Natacha Rougier	7	<ul style="list-style-type: none"> ■ <i>Propriété interdite</i> (H. Angel)
TOTAL	10399	374	21	26	47

Sources : F. Gimello (2011), CNC, Archives Françaises du Film, RPCA, BIFI, IMDB, Allocine, BDFCL, Ciné-Fiches, Ciné-Ressources, Observatoire Européen de l'Audiovisuel, Encyclopédie du cinéma fantastique.

Les lieux de l'activité éditoriale (1950-2010)

	création	disparition
1950-1969	<i>Bizarre</i> (1953-1968)	
1960-1969	<i>Écran fantastique (L')</i> (depuis 1969)	<i>Midi-Minuit fantastique</i> (1962-1971)
1970-1980	<i>Mad Movies</i> (depuis 1972) <i>Monster Bis</i> (depuis 1979)	<i>Film Horreur</i> (1975-1976) <i>Horizons du fantastique</i> (1967-1975) <i>Pour ! Le cinéma fantastique</i> (1972-1973) <i>Rhesus 0</i> (1978-1980) <i>Skull (The)</i> (1970-1976)
1980-1989		<i>Bat (The)</i> (1981) <i>Black Dream</i> (1986-1990) <i>Darkness Fanzine 1</i> (1986-1991) <i>Kolossal</i> (1982-1986) <i>Peplum</i> (1978-1984) <i>Scream</i> (1989) <i>Scream again</i> (1989) <i>Star Ciné Vidéo</i> (1983-1984) <i>Starfix</i> (1983-1990) <i>Vendredi 13</i> (1988-1989)
1990-1999	<i>Bissophile (Le)</i> (depuis 1999) <i>Blast : le magazine du fantastique, de la science-fiction et du cinéma de Hong-Kong</i> (depuis 1998) <i>Eclipses</i> (depuis 1994) <i>Foxy Bronx</i> (depuis 1996) <i>Médusa</i> (depuis 1990) <i>Monstres de la Nuit (Les)</i> (depuis 1998) <i>Science-Fiction magazine: Toutes les dimensions de l'Imaginaire (SF-Mag)</i> (depuis 1996) <i>SFX</i> (depuis 1991) <i>Sœurs froides</i> (depuis 1994)	<i>Assault</i> (1995-2000) <i>Atomovision : le zine qui fait revivre le fantastique du passé</i> (1994-1997) <i>Les Dossiers du fantastique</i> (1993-1997) <i>Fantastigorama</i> (1995) <i>Horror Pictures</i> (1974-2000) <i>Prom Night</i> (1992-1997) <i>Ténèbres</i> (1979-1992)
2000-2009	<i>Cannibale Fanzine</i> (depuis 2009) <i>Cinétrange</i> (depuis 1997) <i>Diabolikzine</i> (depuis 2006) <i>Euro Bis</i> (depuis 2001) <i>Fantastique zone : le magazine du cinéma fantastique</i> (depuis 2001) <i>Hysterical</i> (depuis 2005) <i>Maniacs</i> (depuis 2004) <i>Metaluna</i> (depuis 2007) <i>Panic</i> (depuis 2005) <i>Peeping Tom</i> (depuis 2008) <i>Pepper Steak</i> (depuis 2008) <i>Rendez-vous avec la peur</i> (depuis 2004) <i>Sep7ième dimension</i> (2000-2004, et depuis 2008) <i>Torso</i> (depuis 2008) <i>Versus</i> (depuis 2002)	<i>Ciné-Zine-Zone</i> (1978-2003) <i>Cinérotica</i> (2008-2009) <i>Cinescope</i> (1997-2001) <i>Destroy Monsters</i> (1997-2002) <i>Fantastika</i> (1993-2002) <i>Inferno, le Fanzine du cinéma-bis</i> (1995-2005) <i>Nagual : les voies du fantastique</i> (1996-2000) <i>Panic</i> (2005-2006) <i>Split Screen</i> (2003-2008) <i>Simulacres</i> (1999-2003) <i>Suspiria</i> (2002-2004) <i>Toxic V.2</i> (2002-2005) <i>Vidéotopie</i> (1993-2001) <i>Unexplained</i> (2000-2005)
2010-...	<i>Bloody Kiss</i> (depuis 2010) <i>Darkness Fanzine 2</i> (depuis 2010) <i>Cin'Exploitation</i> (depuis 2010) <i>Déliurance</i> (depuis 2011) <i>Film(s) culte !</i> (depuis 2010) <i>Grausam Rouge</i> (depuis 2011) <i>Horizons fantastique : le mensuel de la SF et du fantastique</i> (depuis 2011) <i>Manivelle</i> (depuis 2010) <i>Miroir Noir</i> (depuis 2010)	

Sources : F. Gimello (2011), BNF (Dépôt légal et Bibliographie nationale française), CCF (Catalogue collectif de France), BIFI, Ciné Ressources, La critique de Cinéma en France (Ciment/Zimmer - Bordas),
Revue de Cinéma (<http://www.revues-de-cinema.net>),
Musée du fanzinat français de cinéma (<http://medusafanzine.blogspot.com/>),
le Fanzinophile (<http://lefanzinophile.blogspot.com/>)

LES CONTRIBUTEURS

Nadia AL SALTI est doctorante en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Paris III et ATER à l'Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel (Université de Lorraine). Sa thèse, sous la direction de Laurent Jullier, porte sur la transition entre le cinéma hollywoodien des années soixante et soixante-dix.

Michel ETCHEVERRY est agrégé d'anglais et enseigne à l'Université de Paris IV Sorbonne. Spécialiste du cinéma hollywoodien, il a codirigé avec Francis Bordat *Cent ans d'aller au cinéma: le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995* (PUR, 1995) et fait partie du comité de rédaction de la revue *Split Screen*. Il a participé à de multiples ouvrages collectifs et il est l'auteur de nombreux articles sur le cinéma de genre.

Claude FOREST, après avoir longtemps été exploitant d'une salle de cinéma est aujourd'hui maître de conférences HDR en économie de cinéma à l'Université Sorbonne nouvelle Paris III. Il a notamment publié *Les dernières séances : cent ans d'exploitation cinématographique en France* (CNRS éditions, 1995), *Économies contemporaines du cinéma en Europe* (CNRS éditions, 2001), et *L'argent du cinéma* (Belin-Sup, 2002).

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB est maître de conférences à l'Université de Lorraine. Ses travaux portent sur l'histoire économique et politique des dispositifs de soutien au cinéma français, et notamment sur le rapport des intellectuels et comités d'experts aux cinéphilies populaires. Il est l'auteur de *Objectif 49 et le Festival du Film Maudit (Biarritz, 1949)*, *Les normes culturelles du cinéma à l'épreuve du débat intellectuel de l'après guerre* (La Divergence, 2012) et a coordonné *Le Cinéma des années Reagan : un modèle Hollywoodien ? Sociologie des films à grand spectacle* (Nouveau Monde, 2007).

Gilles MENEGALDO est professeur de littérature américaine et de cinéma à l'Université de Poitiers, Président d'honneur de la SERCIA (Société d'études et de recherches sur le cinéma anglo-saxon). Ses domaines de recherche portent notamment sur la littérature et le cinéma fantastique et les genres cinématographiques hollywoodiens. Dernières publications : *Dracula, la noirceur et la grâce* (avec AM Paquet-Deyris, Atlande, 2006), *Jacques Tourneur* (CinémAction, 2006), *Les Nouvelles formes de Science-fiction* (avec R. Bozzetto, Bragelonne, 2006), *Cinéma et histoire* (avec Melvyn Stokes, éditions Michel Houdiard, 2008).

Philippe MET enseigne la littérature et le cinéma à l'Université de Pennsylvanie (USA). Auteur d'écrits portant sur la poésie moderne et contemporaine, la littérature fantastique, la bande dessinée et le cinéma (en particulier, le polar et les films d'horreur), il a également publié *Formules de la poésie*. Études sur Francis Ponge, Michel Leiris, René Char et André du Bouchet (Presses Universitaires de France,

1999), codirigé avec Jean-Michel Rabaté, un numéro spécial de L'Esprit créateur sur Mallarmé, coordonné un volume collectif consacré à André du Bouchet (André du Bouchet et ses Autres, Ed. Les Lettres Modernes, 2003), et contribué à l'édition des oeuvres complètes de Francis Ponge dans la Pléiade. Dernier ouvrage paru : *La lettre tue, spectres de l'écrit fantastique* (Presses Universitaires du Septentrion, 2009).

Jean-Marc MICCICHE est doctorant en études cinématographiques à l'Université de Lorraine. Spécialiste de la consommation des cultures populaires et de leur réception dans l'espace francophone, il travaille sur l'histoire de la réception du cinéma asiatique de genre en France et sur l'expertise des collectifs (critiques, cinéphiles, programmeurs, festivals...) dans les stratégies de légitimation de ces productions.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

- Un « film fantastique français » ? Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie
Frédéric Gimello-Mesplomb 9

I — RETRACER L'INVENTION D'UN GENRE : FRONTIÈRES DÉFINITIONNELLES ET ENJEUX SOCIO-ÉCONOMIQUES

Chapitre 1

- Fantastique et horreur à la française : du (re)nouveau ?
Philippe Met 25

Chapitre 2

- Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis
Gilles Menegaldo 47

Chapitre 3

- Le fantastique vu par la critique française de cinéma : aux sources de l'invention d'un genre
Nadia Al Salti 67

Chapitre 4

- Le cinéma fantastique français : faiblesse d'une production vs méfiance d'une demande
Claude Forest 87

Chapitre 5

- Avoriaz, Paris, Gérardmer : stratégies des festivals et légitimation du genre fantastique. Une analyse qualitative de la programmation
Jean-Marc Micciche 101

Chapitre 6

- La science-fiction française. Un cas d'étude
Michel Etcheverry 131

II — L'INVENTION D'UN GENRE VUE PAR LA CRITIQUE FRANÇAISE DE CINÉMA. QUELQUES TEXTES D'ORIENTATION

Texte 1

— *Le Fantastique* [le fantastique social]

Pierre Mac Orlan (*L'Art cinématographique*, vol. 1, 1926) (extraits)..... 147

Texte 2

— *L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français*

Charles Pornon (*La Nef de Paris*, 1959) (extraits)..... 153

Texte 3

— *Le Fantastique à l'assaut du cinéma français*

René Prédal (*Cinéma 75*, n° 195, février 1975) 165

Texte 4

— *Court métrage et science-fiction en France au début des années 80*

Jean-Pierre Fontana (*Écran Fantastique*, n°34, 1983)..... 173

Texte 5

— *Un cinéma fantastique français ?*

Christian Bosséno (*CinémAction*, n°74, 1995)..... 185

Bibliographie 191

Filmographie..... 197

Constitution du corpus filmique : méthodologie 209

Le cinéma de genre fantastique en France. Tableau synoptique récapitulatif..... 211

Les lieux de l'activité éditoriale 213

Les contributeurs de l'ouvrage 215