

La figure de l'adolescence dans le cinéma fantastique contemporain.

Il n'est guère étonnant que le fantastique soit un terrain propice à l'évocation des troubles de l'adolescence. L'apparition des premières caractéristiques de l'adolescence vient perturber l'insouciance de l'enfance (première règles chez la jeune femme, mue de la voix, changements physiques). Cette période de la vie est souvent mal vécue, pleine de doutes, de troubles, et parfois même de mal-être. D'enfant, l'adolescent devient adulte. Le corps change et le genre fantastique permet d'évoquer ces changements, de les exagérer (via des effets spéciaux), afin de mieux mettre en avant les difficultés à assumer cet âge qu'on dit « ingrat ». L'adolescence est aussi un moment de rébellion contre l'autorité, où le futur adulte cherche sa place. Les adolescents sont souvent les héros de ces films, où ils sauvent l'univers/le pays/la ville/le lycée malgré l'attitude stupide ou bornée des adultes incapables de les comprendre.

Si le cinéma fantastique attire un large public adolescent, c'est parce qu'il sait plus que tout autre genre illustrer leurs sentiments, évoquer leurs doutes et malaises. Mais une conséquence de ce succès est que ces films, par leur volonté de séduire le plus d'adolescents possibles, emploient souvent des stéréotypes idéalisés : le beau garçon sportif, la jolie *pom-pom girl*, ou le *geek* asocial.

Vers une définition du fantastique...

Avant de commencer cette étude de l'adolescent dans le cinéma fantastique, il convient de s'arrêter un moment sur la définition même du genre dit fantastique. La définition d'un genre, littéraire ou cinématographique, est souvent difficile et longue, aussi on ne donnera pas ici LA définition du genre, absolue et indiscutable (la durée d'un stage n'y suffirait pas) mais bien UNE définition du fantastique.

Le genre fantastique ne se définit pas par un lieu (comme le western par exemple) ou une période historique (comme le péplum). Le fantastique peut apparaître n'importe où et n'importe quand, lorsqu'un événement ou un élément anormal vient perturber la normalité. Cet élément n'est pas nécessairement d'ordre surnaturel, mais c'est souvent le cas. Cette définition implique que l'univers dans lequel se déroule l'intrigue soit compris par le spectateur et qu'il sache distinguer les règles qui le régissent. Ainsi par exemple *Le Seigneur des Anneaux* n'appartient pas au genre fantastique mais plus à celui du conte, du merveilleux, rebaptisé ces vingt dernières années par le terme anglo-saxon de *fantasy*. Il faut que cette intrusion anormale suscite chez le ou les personnages un sentiment de peur, élément primordial du genre fantastique. La peur : un terme à prendre au sens large, puisque cela va de l'inquiétude, du malaise, en passant par le sursaut, jusqu'à l'aliénation mentale et absolue. Et si cette peur se transmet au public, ce n'en est que mieux !

Il y a fantastique lorsqu'un élément anormal brise la normalité et qu'un personnage ressent plus ou moins la peur.

Une (très) brève histoire du cinéma fantastique.

Le cinéma naît fantastique : rapidement Georges Méliès utilise et adapte les trucages de l'illusionnisme, de la prestidigitation sur grand écran. Le cinéma adapte les classiques de la littérature fantastique anglo-saxonne : par exemple en 1908 avec *Dr Jekyll and Mister Hide* de William Selig. En 1922, *Nosferatu le Vampire* de Murnau, plagiant le *Dracula* de Bram Stoker, devient un classique du genre. Dans les années 30, la Universal débute une période dite « d'âge d'or » avec un cycle fantastique mettant en scène les grands monstres classiques : vampire, créature de Frankenstein, loup-garou, fantômes, créature du lac noir... La seconde guerre mondiale marque un coup d'arrêt à cet âge d'or : les monstres semblent d'un coup bien désuets face à l'horreur de la Guerre.

Dans les années 50, la télévision américaine s'est répandue dans les salons. Les chaînes ont besoin d'alimenter leurs grilles de programmes et vont piocher dans le vieux réservoir de la Universal. Toute une génération d'adolescents (notamment les futurs réalisateurs Spielberg, Lucas, Lynch, Burton, De Palma...) découvre ainsi les classiques de l'âge d'or. Dans le même temps, la Hammer, société de production anglaise, entame un nouveau cycle consacré aux grands monstres, cycle devenu un classique du genre. Les films sont en couleurs, et le sang ressortant d'autant plus, ils donnent le sentiments d'être plus violents. La Hammer ajoute une pointe d'érotisme (décolletés, robes mousseline). Les acteurs Christopher Lee et Peter Cushing deviennent des stars internationales. En France, la situation est bien différente. La télévision est beaucoup moins répandue et n'a pas préparé le public français au genre fantastique. Les films Universal sont inconnus. Au sortir de la guerre, peu de français ont envie de se tourner vers le fantastique et la peur. Une diffusion chaotique et la censure finissent de jeter le discrédit sur le genre. La fin des années 60 et les années 70 marquent le début de la déchéance artistique et économique de la Hammer.

Au même moment, de nouveaux réalisateurs élevés par les classiques de la Universal émergent :
1968 **La nuit des morts-vivants** (*Night of the Living Dead*) de George Romero. Apparition d'un nouveau monstre : le zombie, succès phénoménal pour un petit film.

1973 **L'Exorciste** (*The Exorcist*) de William Friedkin. Un des films les plus rentables, marketing bien rôdé.

1974 **Massacre à la tronçonneuse** (*The Texas Chain Saw Massacre*) de Tobe Hooper. Longtemps censuré en France.

1975 **Les Dents de la Mer** (*Jaws*) de Steven Spielberg.

1976 **Carrie au bal du diable** (*Carrie*) de Brian De Palma.

1977 **Suspiria** de Dario Argento.

Un cinéma fantastique plus violent, plus sexué, plus en phase avec son époque fait son apparition. Les années 80 et 90 sont marquées par le développement des effets spéciaux qui permettent aux réalisateurs de représenter toutes leurs idées sur grand écran avec un réalisme accru (au détriment malheureusement des idées).

La transformation du corps.

- Extrait : **Teen Wolf** de Rod Daniel [28:20 à 31:50]

Teen Wolf est ce que l'on pourrait appeler une comédie horrifique. Le principe est simple : utiliser une figure classique du cinéma fantastique (le loup-garou) en l'intégrant dans un teen-movie classique. Michael J. Fox, qui deviendra célèbre par la suite pour son rôle dans la trilogie **Retour vers le futur**, y interprète le rôle principal, un jeune garçon atteint de lycanthropie.

Juste avant ce passage : Scott vient de vivre sa première expérience sexuelle (un baiser dans un placard à balai pendant une fête étudiante) ; expérience un peu frustrante puisque la demoiselle lui a signifié qu'il était trop... brusque (pour un loup-garou, remarquez, on s'y attendait un poil !).

Scott rentre chez lui. Il se sent mal et file dans la salle de bain. Son père ne semble pas plus inquiet que cela, accaparé par la télévision. Une fois dans la salle d'eau, la transformation physique de Scott commence : sueurs, crocs, griffes, arcades sourcilières proéminente, poils sur les mains, oreilles, museau, pilosité faciale... Difficile de faire plus clair en terme de métaphore sur la puberté !

On notera les nombreuses vues en plongée dans le cadre d'une salle de bain parfaitement délimitée, comme pour écraser le personnage et le montrer enfermé. La deuxième moitié de la séquence permet de dédramatiser en apportant un peu d'humour : le père veut à tout prix savoir ce qui arrive à son fils, qui veut cacher son état (allusion à la masturbation). Dans un renversement de situation final, on découvre que le père est atteint du même mal : il est lui aussi un loup-garou, ce qui explique l'état de Scott. Le film aborde alors indirectement la notion d'héritage tout à la fois génétique (le physique, la transformation) et culturel (le mode de vie, l'adaptation à notre société).

- Extraits : *Spider-Man* de Sam Raimi.

Du perdant ringard au super-héros. En trois scènes, Sam Raimi va nous montrer la transformation à la fois physique mais aussi psychologique du jeune Peter Parker alias *Spider-Man*.

La scène de bus qui ouvre le film permet de camper rapidement les personnages et les enjeux du film [3:39 à 4:45]. Le premier personnage qui apparaît est Mary-Jane (MJ), la fille dont Peter est amoureux (« *Celle que j'aimais avant même d'apprécier les filles* ») et qui ne s'intéresse pas du tout à lui (elle sort avec un sportif). Sam Raimi utilise la voix off pour passer en revue quelques personnages de ce bus scolaire et insister sur la solitude de Peter : personne ne veut de lui, pas même le goinfre ou l'intello. Il est mis à l'écart. Le seul adulte de la scène qui devrait normalement être garant d'une certaine justice participe lui aussi aux brimades : il laisse Peter courir derrière le bus. Comme pour annoncer ce qui arrivera par la suite (nos deux tourtereaux finiront ensemble), c'est MJ qui demande au chauffeur de stopper le bus pour que Peter puisse monter. Le lien entre les deux personnages est d'ailleurs aussi verbal puisqu'ils utilisent tous les deux exactement la même expression (« *Stop the bus !* »). Lorsque Peter monte enfin à bord, personne ne veut le laisser s'installer à côté de lui, on l'insulte, on lui lance des papiers. Bref, Peter n'est pas du tout à l'aise avec les autres. Dernier pied de nez que Raimi fait à son personnage : lorsqu'il aperçoit MJ, il trébuche suite à un croche-pied et s'affale au sol (notons que la caméra suit le personnage au sol). Quelques instants plus tard, nous retrouvons Peter au réveil. Mais c'est un Peter très différent : il a été piqué par une araignée radioactive qui lui a transmis des pouvoirs surhumains.

En deux scènes, Sam Raimi va transformer son personnage (et la chenille va devenir papillon) :

1/Scène du réveil [17:35 à 18:34] : Peter se réveille d'un cauchemar en sursaut (gros plan et image de travers qui se stabilise après une rotation). Le plan suivant nous montre une chambre d'adolescent typique (caméra toujours à hauteur de Peter). Lorsque Peter se regarde dans le miroir, il se rend compte que ses lunettes ne lui servent plus : sa vue s'est améliorée. Comme pour mieux coller à son personnage, Sam Raimi nous met carrément dans sa peau à travers une vue subjective (flou des lunettes). On notera l'impossibilité technique de la scène du miroir (normalement, on devrait voir l'équipe de tournage dans le reflet).

La morphologie de Peter a changé : il est musclé. Apercevant MJ par la fenêtre, on comprend alors que Peter est maintenant plus à même de conquérir le cœur de la belle (encore une fois, Sam Raimi nous met à sa place, avec une caméra juste sur l'épaule de Peter). D'autant plus qu'une autre partie de son anatomie semble avoir bien grandi (découverte de la sexualité confirmée par le plan suivant sur MJ).

2/Scène de la cafeteria [21:06 à 26:47] : celle-ci va terminer la transformation et nous montrer les nouveaux pouvoirs de Peter.

Transformation sexuelle : Peter devient séduisant grâce à la fois à son nouveau look (plus de lunettes, vêtements plus à la mode) et ses nouveaux talents qui lui permettent d'épater MJ. Cependant, sa timidité et son manque de confiance n'ont pas disparu et il paraît incapable de séduire la belle. Juste après ces moments de joie intense puis de frustration, Peter découvre qu'un fluide arachnéen lui sort des poignets. La métaphore de l'éjaculation est discrète mais bien là.

Transformation sociale : Peter, bien malgré lui, provoque le petit ami de MJ, Flash. La confrontation entre les deux adolescents met en avant deux éléments : la nouvelle surpuissance physique de Peter (son fameux « sens araignée » grâce à des effets spéciaux, et sa souplesse) et son nouveau statut de « monstre » (il n'inspire plus de la pitié, mais de la peur ou du moins un malaise).

Fuyant le lycée, Peter va faire l'inventaire de ses nouveaux pouvoirs dans une ruelle. Il découvre sa nouvelle capacité à adhérer aux surfaces grâce à des « poils » particuliers. L'occasion pour lui d'escalader à mains nues un bâtiment. L'escalade, au-delà de la simple démonstration de ces nouvelles capacités, permet d'insister sur l'évolution du personnage. A noter, ce plan où le héros bondit par-dessus deux enfants jouant plus bas dans la rue.

Dans ces trois scènes, Sam Raimi joue à fond la carte de l'identification du spectateur à travers de nombreux plans proches du personnage (lors des sauts), à même hauteur (voir la chute dans le bus), et même des plans subjectifs (on voit ce que voit Peter).

A voir aussi... **Ginger Snaps**

Sexualité pudibonde et contournement des préjugés.

- Extrait : **Vendredi 13 : le tueur du vendredi** de Steve Miner.

La saga **Vendredi 13** (*Friday the 13th*) est l'une des plus longue série cinématographique avec 11 opus. D'une qualité globalement médiocre, elle a tout de même permis l'émergence d'un genre : le *slasher*. Dans un *slasher*, un tueur masqué assassine avec des armes souvent originales des adolescents. **Freddy** ou **Halloween** sont d'autres exemples de ce genre de films.

Juste avant le début de notre extrait, un couple d'adolescents s'est isolé des autres pour faire l'amour. Nous les avons juste vu au lit s'embrasser. Problème pour le réalisateur : impossible de montrer l'acte sexuel en lui-même. Aussi, celui-ci va substituer deux séquences qui vont remplacer le désir, l'excitation puis la jouissance.

Le désir se retrouve symbolisé par le passage de voyeurisme où le tueur observe une jeune femme peu vêtue. La scène où elle se penche habillée d'une simple culotte est fortement érotique.

Juste après, nous découvrons un adolescent handicapé qui va être sauvagement assassiné d'un coup de machette en plein visage : la violence graphique est la concrétisation visuelle de la jouissance sexuelle de notre couple.

Enfin nous retrouvons le couple juste après leurs ébats (gros plans sur les visages en sueur). Il faut maintenant « punir » le couple. Nous apercevons le tueur qui pénètre dans la maison. Nous ne verrons que ses pieds et ses mains. Détail : il saisit un masque de carnaval représentant un vieil indien et une lance. Le masque est la symbolique de la punition de l'adulte sur le jeune. Le reflet sur la lance ne laisse pas de doute quand à l'arme qui va être utilisée.

Nous retrouvons le couple après l'acte, s'enlaçant. Le tueur transperce le couple avec la lance, les embroche. La symbolique est bien entendu sexuelle et la scène fait référence à un classique du cinéma d'horreur italien (**La Baie Sanglante** de Mario Bava).

Les jeunes ont commis le pêché de chair en dehors des liens sacrés du mariage. Une force adulte et impersonnelle (le masque) va les punir. Le *slasher* met en scène un croque-mitaine destiné à imprégner l'esprit du public adolescent : faire l'amour avant le mariage, c'est mal !

Quelques scènes plus tard, une amie du couple découvre les lieux du meurtre. Le tueur s'est caché dans le lit (là où se tapit le Mal) et supprime cette jeune femme tentatrice (qui portait si bien la culotte dans l'extrait précédent).

- Extraits : **Buffy contre les vampires** : « *Que le spectacle commence* » (*Once More, with Feeling*)

Quittons le grand écran un instant pour nous intéresser au petit. Pendant 7 saisons de 1997 à 2003, le producteur et scénariste Joss Whedon propose aux adolescents de suivre les aventures de Buffy Summers (Sarah Michel Gellar), jeune étudiante qui découvre qu'elle est la dernière d'une longue lignée de chasseuse de vampires. Elle doit combattre les créatures de la nuit (vampires, loups-garous, etc.) tout en suivant, aux yeux des autres lycéens, une vie normale.

D'abord très parodique (notamment la saison 1), la série développe par la suite sa propre mythologie mélangeant fantastique, mélodrame (amour impossible), horreur et problématiques adolescentes. La série est essentiellement *girl power* : les personnages actifs et compétents sont en fin de compte presque tous des femmes pendant que les hommes sont maladroits ou mauvais. La lignée de chasseuses de vampires est uniquement constituée de femmes.

L'extrait utilisé ici est tiré d'un épisode remarquable de la 6^e saison puisqu'il s'agit d'une comédie musicale, genre très rarement représenté dans la série télé américaine. Toutes les chansons sont des

compositions originales et tous les acteurs se sont prêtés au jeu de l'interprétation (même les doubleurs français s'y sont mis, avec beaucoup de réussite).

Going through the Motions :

Cette première scène parodie les autres épisodes de la série qui débutent souvent par le sauvetage d'une victime innocente (ici un bel éphèbe) dans un cimetière. Comme beaucoup de Disney, l'épisode s'ouvre par une chanson où l'héroïne exprime ses doutes et ses peurs. Ici, pour rappel, Buffy confronté à un dilemme : non seulement elle vient de ressusciter mais en plus elle aime un vampire, ce qui est assez gênant pour une tueuse de vampire ! L'humour noir est souligné par les relations entre les paroles et l'action (« *Rien ne semble pénétrer mon cœur* » alors que Buffy plante un pieu dans le cœur d'un vampire, par exemple). Les dernières images sont étonnantes : là où une comédie musicale se termine par une flopée d'étoiles, nous avons ici de la cendre.

Under Your Spell :

Le passage le plus osé de la série, sans aucun doute. A tel point qu'on peut même s'étonner qu'il n'ait pas été censuré par la production. La chanson évoque la relation homosexuelle entre Willow et Tara. L'homosexualité est comparée à un envoûtement.

A noter qu'il y a une autre chanson dans cet épisode évoquant les difficultés de la vie quotidienne d'un couple hétérosexuel. On appréciera le dialogue final très drôle !

Addiction et autodestruction.

- Extrait : ***Christine*** de John Carpenter. **Sexualité frustrée et addiction [42:47 à 47:15]**

Scène de drive-in. La pluie sur les vitres permet d'insister sur le sentiment d'enfermement. Le couple s'embrasse pendant le film. Un plan sur le cendrier donne le sentiment que la voiture guette le couple qui s'enhardit. Finalement, Leigh ne veut pas aller plus loin et quitte la voiture, laissant Arnie seul et frustré (grimaces). Ellipse temporelle. Arnie rejoint la jeune femme qui lui avoue sa jalousie pour cette voiture qui accapare l'attention d'Arnie. La voiture est devenue une rivale. Le couple revient dans la voiture. Leigh frappe la banquette comme une rivale, déclenchant l'agacement d'Arnie. Celui-ci doit quitter le véhicule pour réparer un essuie-glace laissant la fille seule. L'autoradio se met alors en route tout seul, la lumière intérieure aussi, et la jeune femme s'étouffe avec un morceau de sandwich. La voiture refuse de s'ouvrir, les portières sont fermées de l'intérieur. Ni Arnie ni Leigh ne peuvent ouvrir. Il faut l'intervention d'une tierce personne pour le faire. Ce monsieur réalise un geste de premier secours (Heimlich) filmé comme une relation sexuelle, relation qu'Arnie ne peut avoir, totalement obnubilé par sa voiture.

A noter, beaucoup d'impossibilités pour Arnie d'agir : il ne peut coucher avec sa copine, ne peut rentrer dans Christine, ne peut pas la sauver, ne peut se faire comprendre...

A voir aussi... ***Le Retour des Morts-vivants 3***

L'opposition à l'autorité.

- Extrait : ***The Faculty*** de Robert Rodriguez [29:56 à 37:41]

Rien ne va plus au lycée : les profs sont progressivement remplacés par des sosies d'origine extra-terrestre. La scène démarre par deux des héros (Casey le geek et Delilah la bêcheuse) fouillant la salle des profs. L'image des profs est égratignée par une découverte : l'un d'eux a un problème d'alcool et de fidélité. Rapidement, les deux amis sont obligés de se cacher dans un placard : ils assistent à l'agression de l'infirmière par deux profs. Cet événement va alors permettre à Robert Rodriguez de confronter les personnages à plusieurs représentants de l'autorité (les profs, le proviseur, l'infirmière, la police, les parents). Mais bien entendu personne ne va croire nos héros.

Progressivement, on sent bien que tous ces adultes se laissent convaincre que Casey ment. Impossible pour l'adolescent d'exister, de dire la vérité, puisqu'on ne le croit pas. Pire, les adultes ne comprennent pas la situation et sont totalement inconscients du problème (remarque du père concernant l'équipe de foot). Ils finissent par mettre en doute l'état psychologique de leur enfant (« - *On veut t'aider !* » ; « - *Commencez par me croire !* »).

A noter, le logo du lycée [0:06:56] : une main tenant le monde (symbole de réussite qui prend ici une autre dimension).

- Extraits : **Piranha 3D** d'Alexandre Aja.

1/ Le consumérisme à son paroxysme : les consommateurs dévorés.

[47:30 à 49:15 puis 52:26 à 55:23]

Les adolescents y sont montrés comme bien portants, consommateurs (musique, bière, nourriture), provoquants (sexualité affichée avec les bikinis) et insouciant (ne suivant pas les ordres des autorités). Leur insouciance va causer leur perte : ils finissent dévorés par des piranhas. Ces piranhas sont présentés comme les consommateurs ultimes, en haut de la chaîne alimentaire. A la désorganisation totale des adolescents, le réalisateur oppose le sentiment que ces prédateurs sont bien organisés (séquences aquatiques où les piranhas se déplacent en bande).

Tout comme pour le *slasher*, le piranha devient le croque-mitaine ultime. Il s'attaque tout d'abord aux attributs sexuels de leur proie (les fesses d'une demoiselle). On assiste alors rapidement à un carnage : les ados s'agglutinent sur la plateforme principale. La banderole « *Dying to get wet* » (qu'on peut traduire par « *Prêt à mourir pour être trempé* ») prend alors une autre signification : avec le poids des adolescents, la plateforme salvatrice se transforme en véritable cauchemar. Tel un plat à point, les adolescents sont servis aux piranhas affamés.

2/ De l'enfant à l'adulte : couper le cordon.

[1:06:30 à 1:09:45 puis 1:11:47 à 1:12:15]

Dans un premier temps, Jake est un enfant ; la mère paraît forte et protectrice. A la fin de la scène, il s'oppose à elle en coupant visuellement le cordon pour aller sauver sa petite amie et pour mieux s'affirmer, grandir, mûrir. Paradoxalement cela reste une évolution psychologique assez bien pensante et morale aux yeux des adultes.

A voir aussi... **Freddy, les griffes de la nuit**

La culture adolescente sur grand écran.

- Extrait : **Scott Pilgrim vs The World** de Edgar Wright [29:17 à 35:24]

L'extrait commence par une chanson pop-rock au contenu sans équivoque qui semble éveiller la sexualité des personnages (Ramona envers Scott + initiation d'une relation homosexuelle). Apparaît alors Matthew Patel, l'un des ex-petits amis de Ramona, que Scott Pilgrim doit combattre.

Scott Pilgrim mélange plusieurs cultures adolescentes. Ces cultures trouvent un écho graphique à l'image : musique (lignes d'ondes, « 1, 2, 3 ! », la danse : référence à Michael Jackson), cinéma d'action ou *Bollywood* (explosion, ralenti, plans « poseurs », danse), manga et BD (posture des personnages, lignes de fuite, extrait de la BD d'origine), jeu vidéo (bruitages, incrustations : « *Reversal !* », le score, « *hit combo !* », vs, KO, coups, caméra latérale, *loot* : gain après la victoire ici représenté sous la forme de pièces de monnaie), la mode vestimentaire (le pirate), la culture Internet (utilisation du mail). **Scott Pilgrim** est un film très référencé, destiné au public adolescent qui maîtrise les codes graphiques utilisés.

A voir aussi... **L'autre monde**