

L'avis du chien

Blade Runner 2049 de Denis Villeneuve

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 185, décembre 2017, janvier 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87218ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fontaine Rousseau, A. (2017). Compte rendu de [L'avis du chien / *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve]. *24 images*, (185), 54–55.

Blade Runner 2049 de Denis Villeneuve

L'AVIS DU CHIEN

par Alexandre Fontaine Rousseau

Dans un entretien qu'il nous accordait en 2016, publié dans le n° 176 de *24 images*, le cinéaste anglais Ben Wheatley affirmait que « *Blade Runner* [...] est peut-être le dernier film de science-fiction à nous avoir présenté une nouvelle vision du futur. » Ce constat pourrait évidemment faire l'objet d'un légitime débat, mais il en dit long sur la profonde influence qu'a eue le long métrage de 1982 sur une certaine esthétique contemporaine de l'avenir. *Blade Runner 2049*, pour sa part, est tout sauf un film « visionnaire ». Denis Villeneuve y envisage l'avenir les deux yeux rivés sur un rétroviseur, rénovant à peine l'univers du classique de Ridley Scott. Comme si le mouvement du présent n'avait en rien affecté sa vision de l'avenir. Comme si le futur avait cessé d'évoluer. L'ensemble paraît figé. Paralysée par cette pieuse révérence, cette prétendue fidélité à l'œuvre originale condamne le film à n'être qu'une pâle copie de celle-ci.

Les défauts les plus flagrants du film découlent de cette aveuglante dévotion, de cette incapacité à concevoir cet univers autrement que comme une extension de celui qu'exposait son prédécesseur. À commencer par ce sexisme latent que plusieurs ont reproché au film et qui n'est pas tant le fruit d'un choix posé que la conséquence d'un questionnement que Villeneuve se refuse systématiquement, d'un rapport fétichiste au film-source qui en vient à supplanter toute autre forme de réflexion possible. *Blade Runner 2049* ne se pose pas de questions quant à notre propre avenir ; il se limite à cet avenir, tracé il y a 35 ans, qui lui suffit amplement pour définir les contours du sien. Les femmes seront donc des prostituées et des hologrammes ou encore des assassins implacables – parce qu'on ne voyait que ça, après tout, en 1982. À cette différence près qu'on ne les voyait pas autant, dans le premier film, et qu'elles sont désormais partout, tapissant l'écran d'une manière qui relève presque de l'obsession.

Le personnage le plus intrigant et, par conséquent, le plus décevant est à cet égard Joi (Ana de Armas). Compagne holographique de K (Ryan Gosling), cette présence virtuelle programmée pour correspondre aux rêves et aux désirs de son propriétaire devrait servir à explorer la notion de libre arbitre. En effet, le film sous-entend à quelques reprises que Joi dévie de son programme en posant certains gestes et en prenant certaines décisions. Mais ces déviations correspondent toujours, d'une manière ou d'une autre, à sa fonction première : celle de plaire à K, de répondre à ses besoins affectifs et d'accroître « l'authenticité » de leur relation. Sa sincérité paraît toujours compromise, discutable. Tandis que les états d'âme de K sont toujours légitimés par la mise en scène, Joi demeure une surface sur laquelle sont projetés certains fantasmes. Cette ambiguïté quant à la véracité des « émotions » qu'elle ressent mine la complexité du personnage et vient partiellement désamorcer la beauté de l'une des



scènes les plus inspirées du film, au cours de laquelle Joi « prend corps » en empruntant à une prostituée le sien. Par-delà cette volonté d'être incarnée, Joi reste une image.

Le premier *Blade Runner* racontait l'histoire d'un humain acceptant qu'il puisse aimer un androïde, qui devenait de ce fait l'égal de l'humain. La question était réglée de cette façon : les répliquants prouvaient leur humanité en ressentant des émotions et les humains, en éprouvant des sentiments pour des répliquants, la leur reconnaissaient. Cette fameuse question qui subsistait, quant à savoir si Deckard (Harrison Ford) lui-même était ou non un répliquant, servait essentiellement à souligner cette filiation : l'humain, comme le répliquant, doutait de sa propre nature. Que Deckard soit ou non un répliquant n'y changeait rien : comme l'humain, il aimait et doutait. Le reste importait peu. Or, tel un élève qui n'aurait rien compris à l'objet d'étude, *Blade Runner 2049* ne s'intéresse qu'à ce genre de questions. Joi peut-elle être sincère ? K est-il « différent » ? Et Deckard, finalement, était-il ou non un répliquant ? Au fond, *Blade Runner* se demandait ce qui de l'humanité définissait le répliquant – parce qu'il reconnaissait, justement, l'humanité du répliquant. Villeneuve ne cherche qu'à la remettre en question, systématiquement, comme si elle restait encore à prouver. Son film, pour cette raison précise, ne peut qu'être l'ombre du précédent.

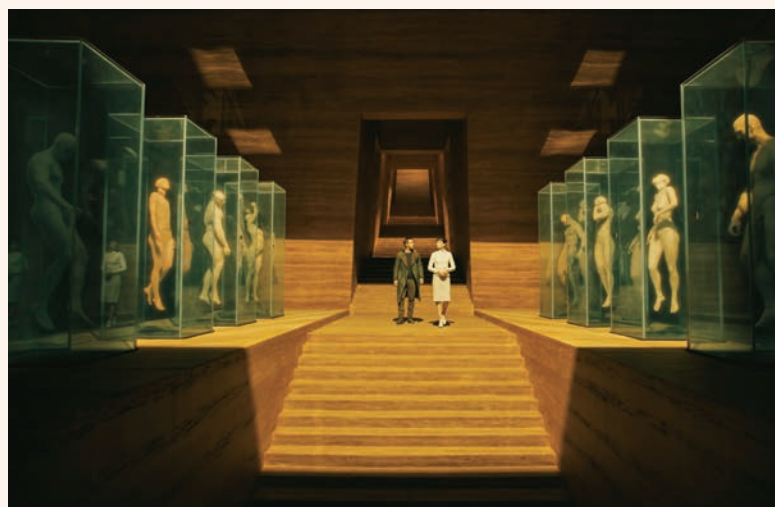
La déception est d'autant plus grande que Villeneuve semble débiter ailleurs, dans un vaste champ de la Californie servant à la production de nourriture synthétique. Évoquant le Western autant que la science-fiction, ce prologue prometteur sert malheureusement d'amorce à une intrigue qui nous lance trop explicitement « sur la piste » du film précédent : le scénario s'installe sur des rails menant directement à la figure disparue de Deckard, l'enjeu narratif lui-même étant par conséquent de « remonter la source » jusqu'au film de 1982. Ce procédé, employé notamment par *The Force Awakens*, paraissait plus naturel dans le contexte ouvertement mythologique de *Star Wars*. Ici, il semble forcé – comme si la notion même de suite condamnait désormais une telle œuvre à répéter plutôt qu'à ramifier, à se placer entièrement au service d'une logique nostalgique qui en étouffe le potentiel créatif. À devenir, autrement dit, un film-réplicant.

Il y a bien, au cœur d'une scène se déroulant dans les ruines de Las Vegas, l'amorce d'une réflexion sur cette culture du double. K affronte Deckard devant un hologramme d'Elvis Presley, vestige d'un spectacle visant à ressusciter la vedette disparue ; comme si le double, l'instant d'une scène, cherchait à s'affranchir de son modèle. Mais la métaphore, comme toutes les pointes d'inspiration qui traversent le film, se dissipe dans cette mise en scène faussement contemplative qu'affectionne Villeneuve. Confondant lenteur et profondeur, le cinéaste signe une œuvre élégamment vide dont les images multiplient les surfaces sans véritablement leur conférer de sens. Même cette idée pourtant passionnante de souvenir construit, d'architecture de la mémoire n'est au final qu'un bête dispositif servant à faire progresser une enquête dont la dimension existentielle est à peine effleurée ou, pire encore, maladroitement exploitée.

Fabriquant avec l'aide de Roger Deakins des images d'une impeccable précision, Villeneuve n'arrive jamais à les « habiter » ; son obsession de la perfection contribue plutôt à cette impression que l'ensemble est désincarné. Comme une machine sans âme, d'une pureté stérile. L'humanité n'est plus qu'une donnée strictement théorique, un concept que l'on évoque sans jamais arriver à lui donner vie. Elle semble vouloir surgir, durant un instant, de cette relation qui se développe finalement à l'écran entre Ford et Gosling. Mais la conclusion étouffe jusqu'à cette étincelle, sous le fallacieux prétexte qu'un lien filial bêtement « biologique » la supplante. Tant et si bien que tout discours sur la notion de post-humanité est évacué au profit d'un déterminisme tristement conventionnel.

C'est comme si'il fallait *prouver* hors de tout doute l'humanité « potentielle » des répliquants par le biais d'une justification technique et narrative vaguement absurde. Comme si'il fallait inventer des répliquants plus « vrais » que d'autres pour prouver au spectateur qu'ils peuvent l'être. Or, les larmes pleurées par Roy Batty (Rutger Hauer) à la fin du film de Scott étaient déjà aussi réelles, aussi touchantes que celles d'un homme ; et le désarroi de Rachel (Sean Young) lorsqu'elle apprenait qu'elle n'était pas humaine avait déjà suffi à nous convaincre qu'elle l'était, en vérité, bien plus que cet accouchement auquel on nous force ici à croire.

Alors que le propos même de *Blade Runner* reposait sur cette épuration qu'il cultivait, cette suite multiplie au contraire les monologues ampoulés en cherchant à tout expliquer – y compris le film précédent, qui n'en demandait pas tant. La meilleure réplique du film est d'ailleurs la plus simple. Lorsque K demande à Deckard si son chien est réel, celui-ci lui répond tout simplement : « *I don't know. Why don't you ask him.* » Par-delà la blague, la ligne exprime parfaitement tout ce qui distingue *Blade Runner 2049* du premier film sur le plan philosophique. Comme si Ford lui-même, incarnant physiquement l'original au sein de cette suite, était pour sa part resté fidèle à ses principes : un chien est un chien s'il croit qu'il l'est.



La conscience confirme l'existence. L'avis du chien, autrement dit, vaut bien le nôtre. 24

États-Unis, Grande-Bretagne, Canada, 2017. Dir.: Denis Villeneuve. Scé.: Hampton Fancher, Michael Green, d'après l'œuvre de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Ph.: Roger A. Deakins. Mont.: Joe Walker. Mus.: Benjamin Wallfisch, Hans Zimmer. Int.: Ryan Gosling, Harrison Ford, Robin Wright, Ana de Armas, Jared Leto, Dave Bautista, Sylvia Hoeks, Hiam Abbass, Carla Juri, 164 minutes. Dist.: Warner.