

Transcr(é)ation



Adapter Dead Zone et croire à l'image Adapting The Dead Zone and Believing in the Picture

Marie-Reine Mouton

Volume 4, numéro 1, 2024

David Cronenberg, Adaptateur
David Cronenberg, Adaptator

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110839ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17198>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Quand il choisit, en 1983, d'adapter le roman *The Dead Zone* (1979) de Stephen King, David Cronenberg ne se doute pas qu'il va peiner à aboutir à un scénario qui soit satisfaisant. Il lui faut alors faire appel à plusieurs scénaristes : c'est Jeffrey Boam qui retient son attention. Privé de la première phase du travail d'adaptation – l'écriture du scénario –, il ne reste à David Cronenberg qu'à croire à l'image pour parvenir à révéler sur écran son adaptation du roman de King. Cet article entend revenir sur les conditions de création du film *Dead Zone* en réfléchissant le geste d'adaptation selon deux modalités : l'écriture du scénario et sa mise en images.

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mouton, M.-R. (2024). Adapter Dead Zone et croire à l'image. *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–18. <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17198>

© Marie-Reine Mouton, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Adapter *Dead Zone* et croire à l'image

MARIE-REINE MOUTON

Affiliation

RÉSUMÉ

*Quand il choisit, en 1983, d'adapter le roman *The Dead Zone* (1979) de Stephen King, David Cronenberg ne se doute pas qu'il va peiner à aboutir à un scénario qui soit satisfaisant. Il lui faut alors faire appel à plusieurs scénaristes : c'est Jeffrey Boam qui retient son attention. Privé de la première phase du travail d'adaptation – l'écriture du scénario –, il ne reste à David Cronenberg qu'à croire à l'image pour parvenir à révéler sur écran son adaptation du roman de King. Cet article entend revenir sur les conditions de création du film *Dead Zone* en réfléchissant le geste d'adaptation selon deux modalités : l'écriture du scénario et sa mise en images.*

Mots clés : *David Cronenberg · écriture · adaptation · Stephen King · *The Dead Zone**

Introduction

En 1983, paraît le neuvième long métrage de David Cronenberg, *The Dead Zone*¹. Cette adaptation du roman éponyme² de Stephen King (1979) met en scène la vie mouvementée de Johnny Smith (Christopher Walken), jeune enseignant de lettres, qui, à la suite d'un accident de voiture, se trouve plongé dans le coma pendant près de cinq ans. À son réveil, il se découvre un don inattendu : s'il touche la main d'un tiers, il peut *voir* son passé ou son avenir. Dans un premier temps, ce don lui permet de venir en aide à ses semblables : ainsi avertit-il une infirmière de l'incendie qui ravage sa maison, et affirme-t-il à son médecin que sa mère, qu'il croyait décédée, est en réalité toujours vivante. Il parvient même à sauver la vie d'un de ses élèves quand il comprend que ce dernier va mourir d'un accident de hockey sur glace : Johnny avertit le père de l'enfant et la séance de hockey est annulée. Le héros comprend alors que son don lui permet de découvrir le passé et l'avenir, et qu'il peut influencer, par ses choix, le futur afin qu'il ne se réalise pas. Les événements de la vie de Johnny s'accroissent quand il serre la main du futur président des États-Unis, Greg Stillson (Martin Sheen), et qu'il découvre en lui un dictateur en puissance capable d'utiliser l'arme nucléaire selon son bon vouloir. Johnny Smith s'interroge alors : est-il permis de tuer quand il s'agit de sauver des griffes d'un tyran une bonne partie de l'humanité ? Un seul homme peut-il influencer le cours de l'Histoire par le sacrifice de sa propre vie ? Et qu'a-t-il désormais à perdre, puisque Sarah (Brooke Adams), la femme qu'il aime depuis toujours, a épousé un autre homme pendant qu'il était dans le coma ?

Plusieurs niveaux de lecture s'entrelacent au sein de *Dead Zone*, qu'il s'agisse du roman ou du film. Cronenberg conserve, dans le geste d'adaptation, les deux genres originels qui président à l'œuvre de King : *Dead Zone* relève à la fois du fantastique et du mélodrame. Le don de Johnny, bien qu'il soit clairement lié aux suites de son coma, ne trouve aucune explication. Le docteur Sam Weizak (Herbert Lom), en charge de la convalescence du protagoniste, échoue à établir scientifiquement les raisons du don de clairvoyance qui affecte Johnny, et rejoint ainsi la nombreuse équipe de scientifiques qui errent dans les œuvres fantastiques à la recherche d'explications rationnelles sans jamais les trouver (ainsi de l'équipe de neuropsychologues de *L'Exorciste* [Friedkin, 1973], de l'océanographe Matt Hooper dans *Les Dents de la mer* [Spielberg, 1975], du psychologue Phil Sneiderman dans *L'Emprise* [Furie, 1982], de la spécialiste en événements dits paranormaux

¹ Cronenberg, David, *Dead Zone* [*The Dead Zone*], États-Unis : Dino De Laurentiis Compagny, 1983.

² King, Stephen, *Dead Zone* [*The Dead Zone*], initialement paru à New York, chez Viking, en 1979.

dans *La Maison des ombres* [Murphy, 2011]³). Forts de leur expérience et de leurs théories scientifiques proches d'un certain cartésianisme, ces personnages se font bien souvent le socle de l'événement fantastique en avouant l'échec auquel ils se heurtent. En ne trouvant aucune explication médicale à l'état de Johnny, le docteur Weizak inscrit malgré lui l'œuvre de King, puis celle de Cronenberg, dans la lignée des récits irrationnels.

D'autre part, à un autre niveau de lecture, *Dead Zone* est un mélodrame, une histoire d'amour contrariée entre un homme et une femme que le cours de la vie a séparés. La perte de la femme dont il est épris plonge Johnny dans une vie vide de sens. Cet élément devient, dans un premier temps, pierre d'achoppement pour Cronenberg ; l'écriture d'un scénario mélodramatique ne lui sourit pas :

L'essence de *Dead Zone*, c'est une histoire d'amour perdu. [...] Quand je dis que je voulais en venir à bout, peut-être était-il difficile pour moi de m'autoriser à être si mélodramatique. [...] Il est certain que Stephen King n'a pas peur d'être mélodramatique. C'est un chercheur de larmes. Et il est possible que j'aie eu besoin de quelqu'un pour faire ce projet et le mettre sur pied parce que je ne pouvais pas le faire moi-même⁴.

Le geste d'adaptation d'un roman au cinéma pose deux difficultés majeures à résoudre : s'il est entendu qu'il s'agit de transposer des mots en images, le passage obligatoire par le scénario exige qu'aux mots de King se substituent d'autres mots, ceux qui figureront dans le scénario du film. Adapter un film relève donc non d'un geste, mais de deux : celui de l'écrivain et celui du metteur en scène, lesquels peuvent aussi bien être une seule et même personne. Cependant, dans le cas de *Dead Zone*, Cronenberg ne parvint pas à réécrire le sous-texte mélodramatique, soit parce qu'il n'est pas familier du genre, soit parce que cette histoire d'amour perdu peut être perçue comme l'élément fantastique du film : l'image de Sarah, comme celle d'un fantôme, ne cesse de faire retour dans la vie de Johnny et de le hanter, évoquant un passé vers lequel il n'est nul retour possible. Pour sortir de cette impasse liée à l'écriture, Cronenberg se tourne vers différents

³ Friedkin, William, *L'Exorciste* [*The Exorcist*], États-Unis : Warner Bros, 1973 ; Spielberg, Steven, *Les Dents de la mer* [*Jaws*], États-Unis : Universal Pictures, 1975 ; Furie, Sidney J., *L'Emprise* [*The Entity*], États-Unis : American Cinema International, 1982 ; Murphy, Nick, *La Maison des ombres* [*The Awakening*], Royaume-Uni : BBC Films, StudioCanal UK, 2011.

⁴ « The essence of *The Dead Zone* is a lost love story. [...] When I say I wanted to come to grips with that, maybe it's difficult for me to allow myself to be that melodramatic. [...] Certainly Stephen King is never afraid to do that. It's a tear-jerker. And it's possible that I needed someone else to have done it and then build on that because I just can't bring myself to do it » (Cronenberg, David, in Cronenberg David, & Rodley, Chris, *Cronenberg on Cronenberg* [1992], London : Faber and Faber, 1997, p. 116, notre traduction).

scénaristes, et son choix finit par s'arrêter sur Jeffrey Boam. Délesté de la première phase nécessaire à l'adaptation, le réalisateur n'a plus qu'à se consacrer au second geste : celui d'offrir à l'histoire de King une vie en images.

En effet, comme le remarque Alain Morency, l'adaptation provoque la rencontre (pour ne pas dire la confrontation) entre deux modes d'expression différents, celui du médium littéraire et celui du cinéma :

Si on y regarde de près, il semblerait bien que les matériaux signifiants, que la façon d'exprimer et de signifier ne soient pas tout à fait semblables dans les deux langages. La littérature s'appuie sur un seul système signifiant, la langue. Cette dernière regroupe les unités de base de premier niveau, discrètes, identifiables, repérables, en un niveau supérieur qui, lui, est porteur de sens. Cette deuxième articulation comprend des unités telles que morphème, mot, syntagme. [...] Or, ce qu'il faut noter, en vue d'une comparaison avec le cinéma, c'est le caractère arbitraire, différencié, systématique de la langue. Le mot y est relais de signification, sa nature conceptuelle et « inventée » lui permet de signifier des réalités multiples, tant abstraites que concrètes.

Au cinéma, les choses se passent autrement. Si des unités de base y sont présentes – celles qui correspondraient au premier niveau de la langue –, elles ne sont guère évidentes ni aisément repérables au cinéma. Tous les éléments signifiants de base de la bande image sont fondus, amalgamés, emportés dans un continuum d'images-sons. [...] L'image est polysémique, ses signifiants sont multiples (ex : cadrage + mouvement de caméra + éclairage + geste + parole...)⁵.

Chacun des deux médiums use de ses propres moyens. La littérature recourt à l'imagination du lecteur ou de la lectrice, tandis que le cinéma requiert l'adhésion du public. Dans son livre consacré à Cronenberg, Serge Grünberg s'interroge sur ce qui fait l'efficacité de la mise en scène du film *Dead Zone*. Il conclut par ce constat : « C'est tout simplement que nous *croyons* aux images⁶ »,

⁵ Morency, Alain, « L'adaptation de la littérature au cinéma », *Sémiotique 2 : théories et champs d'applications* (dir. Ghyslaine Guertin ; Nadia Khouri), revue *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°2, Longueuil : éditeur collègue Édouard-Montpetit, printemps 1991, pp. 103-104.

⁶ Grünberg, Serge, *David Cronenberg*, Paris : L'Étoile/Les Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1992, p. 53 (l'auteur souligne).

reprenant ici indirectement la formule bazinienne : il y a « les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité⁷. »

Or c'est à cette croyance en l'image qu'adhère pleinement Johnny Smith, le héros de *Dead Zone*. Comme le public auquel il offre son point de vue, il ne cesse de croire que les images mentales qu'il découvre en touchant la main de ses pairs vont se réaliser ou se sont un jour réalisées. Ce que Cronenberg met ici en abyme, c'est le fantasme même de l'adaptateur : toucher du doigt le derme de la page et en créer une image à laquelle lui-même puisse croire. Cet écrit a pour ambition de revenir sur les conditions d'écriture du scénario du film et de penser le geste d'adaptation de *Dead Zone* à travers le prisme de l'expression « croire à l'image ».

Du roman au scénario

Quand il découvre le roman de King, Cronenberg est d'emblée séduit par l'histoire et les différents thèmes auxquels il est profondément attaché :

Vous faites un film pour découvrir ce qui a fait que vous avez voulu réaliser ce film. C'est ainsi que cela marche, avec moi. Le plus souvent, je ne sais pas. Je sais seulement que je le découvrirai tout au long du voyage, jusqu'à la fin du film. Avec le recul, je pourrais dire que *Dead Zone* a quelques différences avec mes autres œuvres : il met en scène des personnages issus de petites contrées rurales, non de grandes villes ; ils sont simples et gentils si on les voit comme des personnages archétypaux ; ils s'appellent Johnny Smith ; l'histoire se passe dans une région de Nouvelle-Angleterre ; cela implique une dimension un peu politique. Je suis en général intéressé par tous ces trucs. La sexualité n'émerge pas dans *Dead Zone* de la même manière que dans mes autres films, mais elle est assurément présente. C'est une chose très réprimée, restreinte et source de frustration. Sur un plan personnel, le film me ressemble, mais sur un plan filmique, je suppose que non⁸.

⁷ Bazin, André, « L'évolution du langage cinématographique » [1950-1955], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Le Cerf, coll. « 7^e art », 1985, p. 64.

⁸ « You make a movie to find out what it is that made you want to make the movie. That's how it works for me. I very often don't know. I just know that on the journey to the end of the movie I will discover it. In retrospect, I could say *The Dead Zone* has got some differences: these are very small-town rural characters, as opposed to urban; they're simple and archetypally nice; they're called Johnny Smith; it's New England countryside; it does involve some politics. All stuff that I'm generally interested in. Sexuality doesn't surface in *The Dead Zone* in the same way it does in my other films, but it's certainly there. It's a very repressed, restrained and frustrated thing. Personally the movie's just like me, but filmically I suppose not » (1992, p. 111, notre traduction).

À cet égard, il est d'ailleurs intéressant de noter la différence d'approche de la frustration sexuelle de King à Cronenberg. Au début des œuvres respectives, juste avant l'accident de voiture de Johnny, ce dernier raccompagne Sarah chez elle à l'issue d'une sortie à la fête foraine. Dans le roman de King, Johnny remarque que Sarah ne se sent pas très bien et insiste pour rester à ses côtés ; elle décline poliment sa proposition, soit parce qu'elle se sent réellement mal, soit parce qu'elle ne souhaite pas encore concrétiser son amour pour Johnny. Dans le film de Cronenberg, au contraire, c'est Johnny qui refuse de céder aux avances de Sarah, lui disant que « certaines choses valent la peine d'attendre⁹. » Au désir de Johnny et à la pudeur de Sarah se substituent donc, dans le film, le désir de Sarah et la pudeur de Johnny qui, en guise d'explication, demande Sarah en mariage : « Je vais t'épouser, tu sais ?¹⁰ » Ainsi, chez Cronenberg, le refus de l'acte sexuel est très nettement lié à la perspective du mariage. Sarah, l'épouse annoncée, ne peut être touchée. Par ailleurs, la « responsabilité » de l'accident de Johnny n'échoie plus au même coupable. Dans le roman, c'est Sarah qui, en refusant que Johnny passe la nuit chez elle, le voue malgré elle à la mort : Johnny rentre chez lui en taxi et a un grave accident sur la route. Dans le film, c'est Johnny qui fait le choix de rentrer seul en voiture. L'accident, comme le note William Beard, relève alors de la responsabilité de Johnny et intervient comme un châtiment pour son attitude puritaine :

Johnny est responsable. Il a insisté pour rentrer en voiture chez lui dans de dangereuses conditions – pourquoi ? Nous pourrions presque dire que c'est pour échapper aux avances sexuelles de Sarah, des avances délicates et amoureuses d'une femme dont il est profondément amoureux et qu'il espère épouser. Nous pourrions considérer que c'est une « punition » beaucoup trop sévère et inappropriée pour un « crime » si doux – une posture de timidité, un manque de courage dû à la nervosité tout au plus¹¹.

La faute passe donc des épaules de la femme à celles de l'homme. Johnny se retrouve seul responsable de ses actes et de sa destinée. Le parcours initiatique de reconstruction qu'il entreprend à l'issue de son coma ne vise qu'à établir cette responsabilité de ses actes : il décide seul d'aider la police dans l'enquête qui vise

⁹ « Some things are worth waiting for » (Cronenberg, *Dead Zone*, 06'30'', notre traduction).

¹⁰ « I'm going to marry you, you know? » (06'58'', notre traduction)

¹¹ « Johnny is responsible. He has insisted on driving home in dangerous conditions – why? One can almost say, to escape Sarah's sexual proposition, a delicate and loving proposition from a woman with whom he is deeply in love and hopes to marry. It might be said that it is a much too drastic and (fictionally) inappropriate "punishment" for so mild a "crime" – an act of shyness, really, at most a nervous failure of courage » (*The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg*, Buffalo, London : University of Toronto Press, 2006, p. 170 notre traduction).

le prédateur sexuel de Castle Rock, et il décrète, seul aussi, qu'il tuera Greg Stillson, le futur président des États-Unis. Délestée de la faute dont elle est, dans le roman, initialement coupable, Sarah peut désormais épouser sans scrupule David Rigby, s'offrir à son mari et devenir mère. La transposition de la faute de la femme à l'homme est l'un des premiers gestes d'adaptation qui apparaisse à l'écran et qui oriente d'emblée le regard de Johnny vers son destin. Au moment où il est sur le point de quitter Sarah, Johnny détourne brièvement le regard de la femme qu'il aime et fixe son attention en direction de la route, de son destin inéluctable et des cinq ans de coma qui l'attendent. Cronenberg opte donc pour le point de vue de Johnny, tandis que King, premier scénariste du film, avait prévu de faire des deux tueurs, Frank Dodd et Stillson, les personnages principaux de son œuvre. Le réalisateur se remémore cette phase de préparation comme une longue errance d'écriture ponctuée de nombreux essais tous plus insatisfaisants les uns que les autres :

Le script de Stephen King était terrible. Ce n'était pas seulement mauvais en tant que script, c'était de ces scripts que ses fans auraient déchirés et qu'ils m'auraient jeté dessus si je l'avais fait ; ils m'auraient considéré comme le destructeur du travail de King. C'était essentiellement un script de *slasher* vraiment laid et désagréable. Le tueur de Castle Rock devenait l'élément meneur à la moitié du film, et c'était : « Montrons toutes ses victimes ! » Ça commençait avec Greg Stillson torturant un gosse dans une arrière-salle, et on n'en arrivait jamais au passé de Johnny. Je ne voulais pas ouvrir le film avec un enfant torturé, surtout parce que, à ce moment du film, on ne savait pas qui était Stillson, ce qu'il faisait et pourquoi il le faisait. Chacun des cinq scripts que j'ai lus contenait des trucs de ce genre. Je ne voulais pas écrire moi-même le script, mais d'entre tous, mon préféré et dont le ton approchait le plus celui du livre, c'était celui de Jeffrey Boam¹².

Ce que Cronenberg reprochait donc à l'adaptation proposée par King de son propre roman, c'était une place trop importante accordée aux personnages de

¹² « Stephen King's own script was terrible. It was not only bad as a script, it was the kind of script that his fans would have torn me apart for doing; they would have seen me as the one who destroyed his work. It was basically a really ugly, unpleasant slasher script. The Castle Rock killer in the middle of the movie becomes the lead, and it was "Let's show lots of his victims." It began with Greg Stillson torturing some kid in a backroom, and it never went into Johnny's past. I didn't want to open the film with a kid being tortured, especially since, at that point, you don't know who Stillson is, what he's doing and why. Each of the five scripts I was handed had stuff like that. I still didn't want to write it myself, but of all the scripts, the guy whose writing I like the most, whose tone most approached what I'd seen in the book, was Jeffrey Boam » (1992, p. 113, notre traduction).

Stillson et de Dodd, que Cronenberg considérait comme secondaires. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'édition que nous avons du roman¹³ présente, en quatrième de couverture, un résumé centré sur le personnage de Stillson, le nouveau candidat à la Maison Blanche, et annonce la manière dont un certain John Smith va interférer dans son parcours grâce à ses dons de prémonition. Ce que désire Cronenberg, de son côté, c'est mettre en scène les aventures du second qui, entre autres, doit se confronter à un dictateur en puissance : dans la petite histoire du médium s'imbrique la grande Histoire des États-Unis dont Johnny peut influencer le cours.

Initialement, le roman se concentrait donc sur Stillson et Johnny, les chapitres alternant entre l'évolution de chacun des deux personnages jusqu'à leur rencontre. Cependant, à partir du moment de leur confrontation, le récit se recentre sur le point de vue de Johnny et abandonne celui de Stillson : celui-ci devient définitivement la cible à abattre et l'antagoniste principal de Johnny. Le scénario choisi par Cronenberg (celui de Jeffrey Boam) élude le parcours de Stillson. Il mentionne rapidement son nom quand un journaliste, à l'hôpital, demande à Johnny de prédire le nom du futur président des États-Unis, mais il n'a alors jamais entendu parler de Stillson. Une fois que Johnny a élucidé l'affaire des meurtres en série de Castle Rock, le docteur Weizak le rejoint dans sa nouvelle demeure où il donne des cours particuliers. Au moment où Weizak sort de sa voiture, il contemple la pose d'une affiche de Stillson sur un panneau publicitaire placé juste en face de la maison de Johnny. L'image de Stillson apparaît alors fragmentée, seule la partie droite de son visage se révèle, la gauche n'ayant pas encore été montée par les techniciens en charge de l'affichage. Dans le roman, Stillson est donc un personnage d'encre et de papier. Son « image » reste cantonnée aux mots de King. Dans l'adaptation, Stillson est d'abord un nom lancé sans que l'on y accorde la moindre intention ; il devient ensuite un visage coupé en deux ; puis sa face apparaît dans son entièreté quand Johnny regarde par la fenêtre le paysage enneigé qui s'étend aux pieds de sa maison ; il finit par prendre corps au moment de sa rencontre avec Johnny chez un parent d'élève. Pourtant, lors de leur première entrevue, Johnny ne réalise pas qu'il a affaire à un dictateur, puisque Stillson ne lui serre pas la main : il lui glisse simplement le badge de sa campagne électorale sur laquelle figure son effigie peinte avec un casque. Johnny se confronte donc d'abord aux images de Stillson. Ce dernier est à la fois une image et, comme le commun des mortels qui environnent Johnny, un réservoir d'images passées et futures susceptibles de dévoiler son vrai visage.

¹³ King, Stephen, *Dead Zone* [*The Dead Zone*, 1979], trad. Richard Matas, Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1983.

L'image, attestation de la réalité

Toute la force de *Dead Zone* repose sur l'imbrication de deux régimes d'images différents : il y a les images « réelles » auxquelles tous les personnages sont confrontés, et les images « mentales » qui ne sont du ressort que de Johnny. Dans le roman, les images des événements qu'il perçoit ne sont pas nécessairement décrites. Ainsi, lorsqu'il découvre que la maison d'une infirmière est en flammes au moment où il lui touche la main, ladite maison n'est pas décrite en train de brûler, et l'auteur ne s'attache qu'à la réaction des personnages :

Il lui tenait toujours la main, la regardait fixement comme en proie à une hallucination. Elle commença à avoir peur. Elle avait entendu les étranges rumeurs le concernant. Elle n'y avait attaché, jusqu'à aujourd'hui, aucune importance. [...] Il se ressaisit, relâcha la main de la petite femme. « Appelez les pompiers, dit-il. Vous avez laissé le gaz allumé... vos rideaux ont pris feu... » (King, 1979, p. 164)

Là où King opte donc pour un régime de focalisation externe (l'on reste « enfermé » dans la chambre de Johnny et l'on est plus ou moins témoin du point de vue de l'infirmière), Cronenberg, obsédé par les images, choisit un régime de focalisation interne (lié à Johnny), qui se rapproche d'ailleurs d'un point de vue omniscient, dans la mesure où son pouvoir lui confère une toute-puissance du regard et, par extension, du savoir. Le réalisateur filme cette séquence à l'aide d'un montage alterné qui unit, dans une même temporalité, deux espaces : celui de la chambre de Johnny et celui de la chambre enflammée de la fille de l'infirmière, Amy. Plus encore, les images mentales de Johnny lui permettent de sortir de sa chambre pour investir celle d'Amy : il devient alors le témoin direct de l'incendie, prend la place de la victime, et assiste à la catastrophe depuis le lit de la fillette. Là encore se crée une ambiguïté par l'association des points de vue de Johnny et d'Amy :

[L]orsque Johnny voit la chambre de la petite Amy brûler, il se retrouve, d'un coup, propulsé à l'intérieur du lit de la fillette, au milieu des flammes. Ce brouillage de la perception, symptomatique de l'œuvre cronenbergienne, participe ici à rendre indistincts deux êtres de sexe et d'âge différents. En se confondant avec Amy au point d'épouser son point de vue, Johnny a la possibilité, même si ce n'est qu'un bref instant, d'être quelqu'un d'autre¹⁴.

¹⁴ Demangeot, Fabien, *La Transgression selon David Cronenberg*, Levallois-Perret : PlaylistSociety, coll. « Essai/cinéma », 2021, pp. 102-103.

Il en est de même quand Johnny élucide le mystère du tueur de Castle Rock en touchant la main de la dernière victime décédée, Alma Frechette (Roberta Weiss). Dans le livre, les images du meurtre sont décrites du point de vue du tueur dont Johnny épouse le regard :

Visions, sensations, impressions l'envahirent, goût acide de l'excitation. La fille était au supplice et essayait de crier. *Il* lui fermait la bouche d'une de ses mains gantées. Horrible excitation. Jamais ils ne me prendront, *je* suis l'homme invisible [...]. *Il* commença à trembler, cheveux rabattus sur le visage. Son visage encadré par un capuchon, tandis que ses mains se referment sur le petit cou au moment de l'orgasme et serrent... serrent... (King, 1979, pp. 172-173, nous soulignons)

Cette association des points de vue crée l'ambiguïté morale de Johnny : il prend malgré lui la place du violeur et ressent ses sensations, aussi ignobles soient-elles. L'alternance entre les pronoms « il » et « je » ne laisse aucun doute sur l'envoûtement de Johnny par la psyché de l'assassin : il devient lui-même tueur. Pour résoudre les meurtres, le médium n'a d'autre choix que de se mettre dans la peau de l'enquêteur. Ce faisant, c'est aussi dans celle du meurtrier qu'il se place, par la reconstitution de la scène du crime nécessaire aux enquêtes criminelles.

Chez Cronenberg, au contraire, Johnny épouse le point de vue d'Alma Frechette, la victime, ce qui lui permet d'entrevoir le visage du tueur, qui n'est autre que l'agent de police Frank Dodd. Dans cette séquence, Johnny rejoint une autre temporalité que celle dans laquelle il se tient originellement : situé sous le kiosque dans lequel le corps d'Alma a été retrouvé dans le temps présent de l'enquête, il y découvre les images de ce qui s'est déroulé avant le moment du meurtre. Il est à la fois dans le point de vue du témoin (ou du complice ?) et dans celui de la victime. Dans le film, « [l]e je, le il, sont remplacés par la présentation focalisée des choses mêmes. [...] Dans un cas, raconter avec des mots inventés pour "représenter" le réel et, dans l'autre, raconter avec des images qui se confondent avec le réel à ce point qu'elles n'ont l'air que de le présenter » (Morency, 1991, p. 118).

Ce que nous révèlent ces deux séquences, dans le cadre d'une étude comparée, c'est que King fait de Johnny à la fois un meurtrier et un sauveur. Une profonde ambivalence s'ancre dans les traits du protagoniste et crée une sensation de malaise non seulement pour le lecteur et la lectrice, mais aussi pour les autres personnages. Ainsi, dès le début du livre, au moment où Sarah rejoint Johnny, ce dernier l'accueille avec un masque d'Halloween pour lui faire peur. Sarah s'interroge alors : « Johnny ? Docteur Jekyll ou bien Mr. Hyde ? [...] Hyde ?

Jekyll ? Qui est qui ? » (King, 1979, p. 31) Dans l'œuvre de Cronenberg, au contraire, il n'est nulle ambiguïté possible : Johnny est la victime, non seulement des faits dramatiques de sa vie (accident, perte de Sarah), du don qui est le sien et qui l'affecte chaque jour davantage, mais il est aussi victime comme Amy et Alma à cause du mariage entre leurs points de vue. Dans le film, Johnny est l'archétype du héros mélancolique soumis aux aléas de son destin auquel il n'a d'autres choix que de faire face s'il veut éviter les catastrophes qui menacent ceux qu'il aime.

Si le Johnny de Cronenberg n'est jamais représenté comme un bourreau, un tueur ou comme un personnage moralement ambigu, c'est précisément grâce à l'actualisation à l'écran des images mentales qui sont les siennes et qui nous sont données à voir. Et c'est encore ici que se révèle pleinement le geste d'adaptation du roman au cinéma : le mot crée une distance que le cinéma abolit par son réseau d'éléments signifiants. À ce sujet, Morency constate :

L'image et le son ne sont guère abstraits : ils semblent plutôt se fondre avec la réalité qu'ils représentent. Avec l'image, peu de distance entre les signes (cette image précisément) et la chose représentée. Alors qu'en littérature (écrite) les mots, les signes ne s'effacent jamais tout à fait, au cinéma signifiant et signifié ont l'air de se confondre (1991, p. 105).

La confusion s'opère en conséquence dans l'œil du public. S'il est entendu que le dispositif spectatorial est susceptible de renforcer l'identification du spectateur *via* l'adhésion aux images qu'il contemple¹⁵, cette adhésion n'est pas amoindrie quand le public en salle découvre les images mentales du point de vue de Johnny. Leur actualisation à l'écran leur offre toute légitimité : ces images constituent – selon une tradition biblique bien connue liée au regard de Saint Thomas – la preuve irréfutable de l'honnêteté de Johnny. Nous croyons à la véracité de ses propos parce que, comme lui, nous voyons les images. Elles attestent des événements qui se sont déroulés autrefois (mort d'Alma, survie de la mère de Weizak), qui ont lieu dans une temporalité diégétiquement présente (incendie de la maison d'Amy) ou qui prendront place dans l'avenir (mort

¹⁵ Lire à ce sujet Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris : Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », série « Esthétique », 1977. Christian Metz compare l'écran de cinéma au miroir dans lequel l'image du public « se réfléchit », « [m]ais en un point essentiel il diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir se projeter, il est une chose, une seule qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur. Sur un certain emplacement, le miroir devient brusquement glace sans tain » (1977, p. 66). Ce serait cette absence brusque de reflet qui permettrait de s'identifier aux personnages et d'adhérer aux images : privé de son propre reflet, le public ne lui reste qu'à se projeter en d'autres images qui comblent le vide possible du miroir.

annoncée mais empêchée du petit Chris, ascension à la Maison Blanche de Stillson)¹⁶. Cette adhésion complaisante du public, Grünberg en prend note :

Mais que savons-nous des visions de Johnny ? Qu'est-ce qui nous fait penser qu'elles sont vraies ? C'est tout simplement que nous *croyons* aux images et que nous sommes, depuis bien longtemps, contaminés par le virus « hollywoodien » (la lutte du Bien contre le Mal qui excuse et justifie les pires réponses) (1992, p. 53).

Il faut aussi préciser que ces fameuses images n'ont cessé, depuis le début du film, d'être authentifiées par l'avènement des faits qui leur étaient liés. Ainsi, quand l'infirmière quitte en courant la chambre de Johnny pour appeler les pompiers et les envoyer chez elle, le plan suivant la présente, aux pieds de sa maison en flammes, récupérant sa petite fille qui vient d'en être extraite, vivante. Les images « mentales » trouvent donc leur résolution dans les images « réelles », auxquelles les autres personnages ont accès. Et sans doute n'est-ce pas un hasard si l'échec de Stillson repose sur une photographie compromettante qui fait la une des journaux : Stillson se protégeant des balles tirées par un certain John Smith en brandissant un jeune enfant devant lui. Ce qui empêche définitivement Stillson d'anéantir l'humanité n'est pas son meurtre organisé par Johnny (meurtre qui échoue pour la simple raison que Johnny n'est pas un tueur), mais une image, *son* image tout à fait aux antipodes de celles de sa campagne publicitaire qui le montrent en chef victorieux. C'est cette image furtive, capturée dans un moment de crise par un journaliste, qui finit par ouvrir les yeux des milliers d'Américains pourtant prêts à voter pour lui. Il fallait, pour mettre ce dictateur à venir hors d'état de nuire, que Johnny provoque une dernière image. Et c'est cette dernière image de Stillson qui anéantit toutes les précédentes – qui figuraient sur les panneaux, les badges de sa campagne, les retransmissions de ses *meetings*. L'image politique de Stillson, fragmentée et en pleine composition (à l'instar de l'affiche publicitaire qui ne représentait que la moitié de son visage), se redécompose, s'évanouit dans la photographie de l'homme qui se sert d'un enfant comme bouclier.

¹⁶ Il est intéressant, à ce sujet, de constater que toutes les séquences qui relèvent du *flash-back*, c'est-à-dire d'une temporalité passée, si elles peuvent ressurgir au présent, ont un caractère totalement révolu (il n'est pas possible d'annihiler le passé). Celles qui relèvent du *flash-forward*, donc d'une temporalité à venir, peuvent en revanche encore être modifiées dans leur cours par Johnny. La toute-puissance du regard de Johnny se révèle aussi dans cette capacité à annuler les *flash-forward*, à les remplacer par d'autres *flash-forward* qui s'accordent davantage à ses désirs de vie et de paix.



Le visage fragmenté de Stillson (56'15'') ; le bouclier humain (1h43'44'')

Alors la part sombre de Stillson (l'autre côté de son visage, son Mr Hyde) se révèle au grand jour grâce à Johnny qui, dans ses prédictions les plus nettes, n'avait pourtant pas envisagé que son assassinat par balles se transformerait en un anéantissement par l'image. Car, dans le film, les images tuent, au propre comme au figuré : Stillson finit par se donner la mort en contemplant la une du journal qui lui a fait perdre les élections ; Johnny s'affaiblit au fur et à mesure que les images l'assaillent. En cela, le parcours respectif des deux personnages se rejoint, et se crée alors une relation de dualité au prisme du dédoublement et de la mort à venir :

[C]haque séquence prophétique s'avère non seulement une image de mort annoncée, mais aussi, pour le héros, la perte de son énergie vitale, la promesse de sa mort prochaine, comme si, après le tunnel de cinq ans dans le coma (*zone morte*), il possédait une réserve d'images précisément mesurée, dont la dépense abusive lui serait fatale (Grünberg, 1992, p. 36).

Johnny devient spectateur de cinéma malgré lui : des images animées viennent à lui indépendamment de sa volonté, y compris quand il ne parvient pas, en transe, à lâcher la main de son interlocuteur et receleur de vues passées ou futures. Mais force est de constater que l'organe de la vue n'est pas seul en jeu : il y a, dans *Dead Zone*, une réflexion sur le corps comme élément porteur des images et médiateur de ces images. Le toucher fait office de moyen de connexion entre le commun des mortels qui ne prend pas conscience des images qu'il détient et Johnny, seul capable de lire ces images et de les faire advenir à l'actuel. Fabien Demangeot voit, dans le rapport au corps du cinéma de Cronenberg, un moyen de communication entre le corps et l'esprit chez un cinéaste pourtant réputé pour les films *gore* qu'il réalise : « Son travail est [...] moins un cinéma corporel qu'un cinéma spirituel, qui utilise le corps pour mieux explorer la complexité de l'esprit humain » (2021, p. 126). Le corps d'Autrui, réceptacle de représentations d'événements vécus ou à venir, devient lieu de mémoire et écran de projection de ces représentations. La chair se fait toile, la main zone de partage :

Johnny se retrouve « *voyant* » sans le vouloir, il découvre un corps nouveau, une main qui, au lieu de traduire tactilement le monde, est comme un télescope braqué sur le destin des autres. Il découvre, *en revenant d'entre les morts*, qu'il s'est métamorphosé en une sorte de caméra infrarouge (au sens où elle perçoit un spectre lumineux différent) qui transmet à un cerveau impuissant et récalcitrant, des visions du passé, de l'avenir, du probable ou peut-être même des visions de ce qui ne sera jamais (Grünberg, 1992, pp. 89-90).

La main de Johnny, canal d'images en diffusion permanente, est associée par Grünberg à celle de Cronenberg et, par extension, à celle de l'artiste, du réalisateur (1992, p. 77). Au-delà, donc, d'une mise en abyme du dispositif spectatorial, c'est aussi une mise en abyme des conditions de tournage et de production des images qu'engendre le film. Si Johnny croit aux images qu'il voit, si nous y croyons en tant que spectateurs et spectatrices, c'est aussi parce que Cronenberg lui-même y croit et comprend en quoi *Dead Zone*, le roman, bien qu'attaché au médium scriptural, est en réalité un vaste recel d'images qui se révèlent au fil des visions de Johnny. Le livre (l'objet) se fait chair, et le derme de la page de King contient en sa surface une réflexion certaine sur des mots qui ne demandent qu'à se projeter en images mentales pour le lecteur et la lectrice.

Cette relation de réciprocité du verbe à la chair trouve son pendant dans le générique d'ouverture de *Dead Zone* : tandis que des images de maisons isolées s'enchaînent par des fondus enchaînés¹⁷, des traces noires esseulées apparaissent et finissent par former le titre du film. Ici, c'est l'image, la trace noire, la chair, qui se fait verbe et finit par aboutir à un signifiant. De la chair au verbe et du verbe à la chair, il n'y a qu'un pas que l'on nomme « adaptation ». Ces douze taches noires décomposent, par la même occasion, les images des maisons et sont autant de « zones mortes » (*dead zones*) qui contaminent l'image cinématographique, de la même manière que Johnny se retrouvera contaminé par ce don (qu'il considère être une malédiction). Ces taches forment un puzzle que Cronenberg recompose pour nous dès le générique du film, tout comme son héros Johnny devra le faire face aux images et leur offrir un sens.

Croire à l'image et à la poésie

Comme nous le voyions précédemment, Johnny se révèle à la fois comme réalisateur et spectateur des images qu'il découvre. Mais il est aussi auteur – celui

¹⁷ Sur les maisons du générique de *Dead Zone*, lire Demangeot, Fabien, 2021, p. 102. L'auteur y voit le motif de l'incapacité de Johnny à fonder un foyer : elles signifient à la fois le rêve de Johnny et son impossible réalisation.

de son histoire (quand il décide de ne pas entrer chez Sarah, ce qui lui fermera désormais toutes les portes à venir) et celui de l'Histoire de son pays. La montée en puissance de Stillson ne lui convenant pas, il lui faut la réécrire (comme un scénariste réécrit l'histoire initiale d'un roman pour l'adapter aux besoins d'un autre médium). En cela, Johnny adaptateur se reflète en Cronenberg adaptateur, bien que le réalisateur ne soit pas le scénariste du film, ce qui lui fera dire avec humour : « Vu que ce n'est pas moi qui ai écrit le scripte, ça me dérangerait que les gens pensent que c'est ma meilleure œuvre ¹⁸. » Et c'est ici que se révèle le fantasme du metteur en scène envers son personnage, tout-puissant, quand Cronenberg ne l'est précisément pas. Il ne s'agirait pas de penser que ce dernier serait incapable de réécrire un scénario à partir d'un roman : les autres adaptations de sa filmographie prouvent son habileté en cet art. Aussi *Dead Zone*, dont l'adaptation du roman au scénario fut une véritable pierre d'achoppement, constitue ici un cas particulier qui ne retire rien à l'efficacité de Cronenberg en tant que réalisateur et scénariste. Cette difficulté le contraint à trouver en Boam un auteur capable de réécriture d'événements déjà couchés sur le papier afin de les révéler en images. Ce travail d'équipe inhérent au cinéma est aussi, selon Morency, une autre différence à noter entre le médium cinématographique et le geste littéraire :

L'œuvre littéraire, à l'image de son système signifiant, ne requiert qu'un simple matériel dans son écriture. Le film, en contrepartie, s'élabore et se réalise à des niveaux multiples. Auteur, scénariste, caméraman, techniciens, appareillage lourd et complexe s'y côtoient avec des signifiants qui ont chacun leur spécialiste dans la fabrication de l'image. Un travail d'équipe où on ne sait plus toujours où commence le travail de l'un et où débute celui de l'autre (1991, pp. 106-107).

Est-ce à dire que Cronenberg ne serait pas le réel adaptateur du *Dead Zone* de King sous prétexte qu'il n'a pas rédigé le scénario ? Non, bien sûr. Non seulement il est responsable, en tant que metteur en scène, de toute la phase de tournage et de la capture des images, mais il est celui qui choisit le scénario : sa rencontre avec Boam est aussi celle de deux regards qui réussissent à s'accorder du papier à l'écran. Et c'est aussi en ce point que nous ignorons quelle est la part de chacun dans le travail de l'adaptation : dans ses entretiens, Cronenberg ne s'attarde pas sur les détails de l'élaboration du scénario et de ses discussions avec Boam. Se mirent-ils d'accord d'emblée sur les aspects de l'œuvre ? Nous l'ignorons. Le film *Dead Zone* est marqué de multiples empreintes dont nous ne reconnaissons plus toujours l'auteur d'origine. C'est là l'une des caractéristiques

¹⁸ « What'll bug me is if people think it's my best work, because I didn't write an original script » (1992, p. 113, notre traduction).

du cinéma : vouer au hors-cadre, à l'invisible, à la méconnaissance, une part des conditions de création et le rôle précis que chacun des professionnels a réellement joué lors de la production de l'œuvre.

Cependant, si l'adaptation de Cronenberg porte explicitement sur le roman éponyme de King, force est de constater qu'une autre œuvre, un poème, hante la diégèse filmique. Il s'agit du *Corbeau* (1845) d'Edgar Allan Poe, dont les vers sont lus à deux reprises : Johnny apparaît juste après le générique en train de lire les vers de Poe ; ces mêmes vers sont ensuite lus par Chris, l'élève particulier de Johnny, lors d'un cours de littérature. Il n'est pas difficile de voir, au miroir du *Corbeau*, le reflet de la situation amoureuse de Johnny : Sarah, comme Leonore, ne reviendra *jamais plus*. En ce sens, Johnny partage la condition du narrateur de Poe, soumis à l'inéluctabilité de son destin. Le *never more* de Poe se révèle en images dans la perte de Sarah, l'impossibilité de la revoir après la seule scène d'amour que Johnny partagera jamais avec elle, et l'incapacité de revenir à une vie normale après son accident et le coma qui s'ensuit. Mais, à certains égards, Johnny partage aussi avec le corbeau le fait d'être un « prophète, être de malheur¹⁹ » dont la présence n'annonce pas de bons augures. En effet, il ne fait que prédire catastrophes et accidents : « L'esprit du personnage est perpétuellement assailli par des visions morbides, que l'on songe aux enfants noyés sous la glace de la patinoire ou à l'incendie de la maison de la petite Amy » (Demangeot, 2021, pp. 101-102). Enfin, comment ne pas songer, en contemplant le corps mourant de Johnny sur le plancher de la salle communale à la fin du film, aux derniers vers récités par le narrateur éploré de Poe : « Et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever – jamais plus !²⁰ »

Pourtant, *Le Corbeau* est un poème et, en ce qui concerne la poésie, constate Morency, « [p]as ou peu question d'adaptation là non plus, puisque, tout comme l'essai, on n'y retrouve ni action dramatique ni récit » (1991, p. 111). La poésie serait, par conséquent, inadaptable. Sans doute ce point de vue est-il légèrement réducteur, ce qu'admet Morency en étudiant les « équivalences » esthétiques qu'entretiennent poésie et cinéma : la poésie n'est pas soumise qu'à la fatalité de la rime ; elle aussi peut raconter ; comme le roman, elle a matière à « représenter » (*Idem.*). Dans le film de Cronenberg, cette résurgence de l'œuvre de Poe constitue

¹⁹ Poe, Edgar Allan, *Le Corbeau [The Raven, 1845]*, trad. Charles Baudelaire, Cannes : Alliage, 2017, p. 34 : « "Prophet" said I, "thing of evil!" »

²⁰ « And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore ! » (1845, p. 40, notre traduction).

ladite rime : ses vers, qu'ils soient récités (quand Johnny ou Chris les lisent) ou imagés (la mort de Johnny), forment une sorte de leitmotiv qui hante la diégèse.

Ces citations expriment, avant l'accident de Johnny, son don de clairvoyance latent : la lecture qu'il offre à ses élèves du *Corbeau* annonce le départ de Sarah et sa propre mort à venir. Johnny est à la fois le corbeau et le narrateur du poème : il prédit l'événement fatal – la mort que tous les êtres vivants auront un jour en partage – avant de mourir lui-même. En demandant au petit Chris de lire les vers à son tour, il ne fait que lui enseigner la leçon des hommes : vivre, Chris, c'est être condamné à mort, y compris quand les événements nous accordent un sursis. Tous les décès que prédisait Johnny, au fond, ne pouvaient qu'advenir un jour. En ce sens, il est, à certains égards, un devin sans en être un. Il en est de même pour Poe, King et Cronenberg : la grande vérité qu'ils écrivent ou représentent, c'est celle de notre mort à venir, et ce *never more* inéluctable prend chair dans la matière picturale du cinéma.

Bibliographie

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1945-1958], Paris : Le Cerf, coll. « 7^e art », 1985.

Beard, William, *The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg*, Buffalo, London : University of Toronto Press, 2006.

Cronenberg, David, & Rodley, Chris, *Cronenberg on Cronenberg* [1992], London : Faber and Faber, 1997.

Demangeot, Fabien, *La Transgression selon David Cronenberg*, Levallois-Perret : PlaylistSociety, coll. « Essai/cinéma », 2021.

Grünberg, Serge, *David Cronenberg*, Paris : L'Étoile/Les Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1992.

King, Stephen, *Dead Zone* [*The Dead Zone*, 1979], trad. Richard Matas, Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1983.

Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris : Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », série « Esthétique », 1977.

Morency, Alain, « L'adaptation de la littérature au cinéma », *Sémiotique 2 : théories et champs d'applications*, (dir. Ghyslaine Guertin ; Nadia Khouri), revue *Horizons*

philosophiques, vol. 1, n°2, Longueuil : éditeur collègue Édouard-Montpetit, printemps 1991, pp. 103-123.

Poe, Edgar Allan, *Le Corbeau* [*The Raven*, 1845], trad. Charles Baudelaire, Cannes : Alliage, 2017.

Biobibliographie de l’auteure

Marie-Reine Mouton est doctorante en quatrième année d’études cinématographiques à l’Université de Poitiers et y a charge d’enseignement. Elle est rattachée au laboratoire FoReLLIS [EA15076]. Sa thèse, dirigée par Mathias Lavin et intitulée « Vertiges du double : le cinéma au prisme de l’anamorphose », se concentre sur la réappropriation par le Septième Art du terme « anamorphose » hérité de l’Histoire de l’art. Ses recherches portent également sur les représentations des vulnérabilités.