



L'Inscription de l'Histoire et la vision du futur dans *The Time Machine* de H. G. Wells et son adaptation filmique par George Pal

Menegaldo Gilles

Pour citer cet article

Menegaldo Gilles, « L'Inscription de l'Histoire et la vision du futur dans *The Time Machine* de H. G. Wells et son adaptation filmique par George Pal », *Cycnos*, vol. 22.1 (La science-fiction dans l'histoire, l'histoire dans la science-fiction), 2005, mis en ligne en octobre 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/643>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/643>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/643.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

L'Inscription de l'Histoire et la vision du futur dans *The Time Machine* de H. G. Wells et son adaptation filmique par George Pal

Gilles Menegaldo

Gilles Menegaldo né en 1947, ancien élève de l'E.N.S Saint-Cloud. Professeur de littérature et cinéma à l'UFR Lettres et Langues de l'Université de Poitiers. Directeur du Département Arts du Spectacle de 1996 à 2001. Président de la SERCIA (Société européenne d'études et de recherches sur le cinéma anglo-saxon). Président (de 1992 à mars 2000) des Rencontres Internationales Henri Langlois et membre depuis 1991 du comité de sélection du festival. Publie régulièrement des articles concernant la littérature et le cinéma dans des revues universitaires et généralistes et des entretiens avec des écrivains. Coordination de huit numéros de la revue *La Licorne* consacrés au cinéma. Direction de colloques, dont quatre à Cerisy La Salle (le dernier consacré à la science-fiction). Direction d'ouvrages : *Frankenstein, Figures Mythiques*, (Autrement, 1999), *Quatre Etats du gangster hollywoodien* (Ellipses, 2002), *HP Lovecraft* (Dervy, 2002), *R. L. Stevenson et A. Conan Doyle, Aventures de la fiction*, (Terre de brume, 2003), *Un Tramway nommé Désir : Williams, Kazan* (Ellipses, 2003), *Dracula* (Ellipses, septembre 2005), *Jacques Tourneur* (CinémAction, à paraître en 2006). En préparation, livre sur Woody Allen (CERF), ouvrage sur Jerome Charyn.

Cet article propose une étude comparative du roman de H.G. Wells, *The Time Machine* et de son adaptation cinématographique par George Pal en 1960. Il s'agit de mettre en évidence les différentes transformations opérées par le film quant à la vision de l'Histoire et de l'évolution de l'humanité. Le cinéaste, tout en reconstituant soigneusement le cadre victorien, modifie le dispositif narratif du roman et l'adapte au contexte des années soixante et à un public hollywoodien amateur de films de genre. L'accent est mis sur les guerres successives, passées et futures, réelles et fictionnelles, qui mènent l'humanité à sa perte. Le film insiste sur la menace nucléaire, bien réelle au moment de sa sortie. Pal crée donc un univers composite constitué de signes culturels hétérogènes mais aisément identifiables par le spectateur. Il minimise la vision satirique (et pessimiste) du romancier et privilégie l'aventure, l'action et l'intrigue sentimentale (avec une touche d'ironie légère). La modernité du film réside, outre l'emploi d'effets spéciaux, dans la valorisation même de la notion de spectacle.

Les romans d'anticipation de H.G. Wells ont souvent suscité l'imaginaire des cinéastes. Parmi les œuvres les plus connues, figurent les différentes versions de *L'Homme invisible*, en particulier celle de James Whale (1933) terrain d'expérimentation pour les effets spéciaux au moment de l'âge d'or du cinéma fantastique, *Island of Lost Souls*, (Erle C. Kenton), adaptation de *L'île du Dr Moreau* mettant en scène un savant fou, suave et pervers, incarné par Charles Laughton qui joue à merveille des ambiguïtés sexuelles du roman. *Things to Come* (1936) de William Cameron Menzies est une œuvre dystopique, d'après un scénario écrit par Wells lui-même. Après la quasi-destruction de la civilisation, suite à une guerre mondiale, l'humanité renaît enfin en 1966 et bâtit un monde qu'elle croit parfait, fondé sur le progrès et la science. Une révolte mondiale contre ce même progrès remet tout en question en 2036, mais la fin du film est optimiste. *La Guerre des mondes* (1953) de Byron Haskin précède l'adaptation de *La Machine à explorer le temps*, premier roman de Wells publié en 1895. Ce film, réalisé en 1960 par George Pal cinéaste hongrois émigré à Hollywood, a

obtenu un grand succès public et critique, en particulier par son utilisation inventive et efficace des effets spéciaux les plus novateurs de son temps. Le roman de H.G. Wells présente une vision du futur proche et lointain et nous donne même une idée assez terrifiante et cauchemardesque de la mort du monde terrestre. Le film de George Pal s'inscrit dans une longue liste de films d'anticipation ayant recours à des effets spéciaux à des fins spectaculaires et il modifie assez sensiblement le discours du roman source, en fonction sans doute, de l'horizon d'attente du public hollywoodien de l'époque.

Le dispositif narratif du film est différent de celui du roman. Celui-ci commence *in medias res* et le récit est d'abord pris en charge par un narrateur anonyme qui rend compte, dans un récit cadre, d'une soirée de discussion dont il a été témoin, entre le voyageur également anonyme et ses invités qui ne sont pas nommés sauf Filby présenté non comme l'ami proche du film, mais comme un « raisonneur à la chevelure rousse »¹. Les autres sont définis par leur fonction : le psychologue, le médecin, le « maire de Province » (« Provincial Mayor ») ou leur âge, « un très jeune homme ». C'est au cours de cette première soirée qu'un test est pratiqué avec succès sur le modèle expérimental (en réduction) de la machine. La seconde soirée a lieu le jeudi suivant et les invités ont changé sauf pour ce qui concerne le narrateur, le psychologue et le docteur. Trois nouveaux invités sont présents : Blank, directeur d'un journal, un autre journaliste et enfin un homme « tranquille, timide et barbu » qui ne dit mot. Filby ne figure pas dans ce groupe où le rôle privilégié semble tenu par le narrateur anonyme. Celui-ci qui semble proche du voyageur (c'est l'invité le plus régulier), ne se contente pas de raconter mais il rédige le récit, ce qui l'identifie à une figure de l'écrivain exprimant avec modestie les limites de son talent : « En l'écrivant, je ne sens que trop vivement l'insuffisance de la plume et du papier et surtout ma propre insuffisance pour l'exprimer avec toute sa valeur » (59). Le narrateur insiste en effet sur l'impact visuel suscité par l'expressivité du voyageur et la qualité de sa voix. Le narrateur fait aussi référence à la position des auditeurs, « plongés dans l'ombre » alors que le « cercle brillant de la petite lampe » éclaire le visage du conteur sur lequel les regards vont rester rivés tout au long du récit. Nous avons ici un dispositif spectaculaire, à la fois visuel et sonore, qui va être repris mais déplacé dans le film sur la relation entre le voyageur et l'écran sur lequel se projettent les images du monde futur. Les images du générique servent de cadre au récit filmique et mettent en évidence la thématique centrale du temps. Le film s'ouvre sur un plan qui montre d'abord un cadran solaire au centre du cadre, puis un sablier qui traverse l'écran de gauche à droite. Viennent ensuite du fond du cadre, ou surgissant du bord inférieur ou latéral des horloges d'époque, de taille et de style variés qui affichent une heure différente et évoluent dans un espace noir et vide, tournoyant sur elles-mêmes manière déjà de signifier la relation entre temps et objet/machine, espace et mouvement. La bande sonore est uniquement composée des tic tacs produits par ces objets, à l'exception de quelques discrètes notes de piano. La dernière horloge qui surgit des profondeurs du cadre est celle de Big Ben, signifiant explicite du contexte anglais. Le monument incliné de manière insolite est illuminé par un violent éclair ponctué de coups de cymbale alors que le titre du film s'inscrit en lettres noires sur fond rouge. La musique est dramatisée par un crescendo de cuivres alors que le ciel change de couleur, que le soleil traverse l'écran, envahi en alternance de feuilles mortes et de flocons de neige, prélude au premier plan sur la ville de Londres enneigée qui ouvre le récit en 1899, à l'aube du vingtième siècle.

Contrairement au texte qui reste elliptique, le film annonce d'emblée le motif du voyage temporel signifié par les horloges en mouvement dans l'espace, la course accélérée du soleil, et les changements rapides de saison. Ces images sont accompagnées par un thème musical plus lyrique à base de cordes (violons et violoncelles) qui sera plus tard de manière récurrente

1 Toutes les références au texte sont à l'édition suivante : H.G. Wells, *La machine à explorer le temps*, folio bilingue, Paris : Gallimard, 1992. Le numéro de page est indiqué entre parenthèses après la citation.

associé au voyage et à la découverte. La présence de deux motifs musicaux dès l'ouverture suggère aussi une tension entre récit d'aventures et intrigue romanesque. Le début diégétique condense en une seule séquence deux scènes du roman, celle où le voyageur explique son projet et celle où il revient de son premier voyage temporel. Dans le film, le voyageur apparaît très vite et la scène qui inaugure le roman fait l'objet d'un flash back énoncé par le protagoniste lui-même. Contrairement au roman, les invités restent les mêmes pour les deux scènes. Ils sont tous nommés, mais leur fonction n'est pas précisée sauf pour Hyllier le médecin arrogant et militariste. Ils représentent, de manière stéréotypée, la bourgeoisie victorienne rationaliste, conformiste et bien pensante et les valeurs matérialistes auxquelles le voyageur souhaite échapper. Enfin le narrateur anonyme, figure de l'écrivain, disparaît et c'est le voyageur lui-même qui endosse l'identité de l'auteur, George Wells, manière sans doute pour le film de s'approprier l'aura du célèbre écrivain, promu inventeur de sa machine. Le dispositif narratif du film se démarque de celui du texte et favorise l'identification du spectateur à un personnage, soit le héros/narrateur/écrivain, soit le personnage plus ordinaire incarné par David Filby, l'ami intime et moralisant qui occupe un rôle très privilégié. C'est le premier personnage que l'on voit à l'écran et qui arrive, en retard, après tout le monde, suscitant l'agacement de ses compagnons, déjà installés à table dans l'attente de leur hôte. C'est aussi celui qui reste, après le départ des autres invités, pour tenter de dissuader le voyageur de tenter l'expérience du voyage dans le temps. C'est aussi le seul personnage (parmi les invités) évoqué lors des diverses haltes du voyageur qui rencontre son film James, soldat pendant la grande guerre, puis devenu vieillard lors de la guerre nucléaire de 1966. C'est de nouveau Filby qui reste le dernier pour recevoir le témoignage d'amitié du voyageur, et revient pour assister, sans le voir (il ne fait qu'entendre derrière une porte fermée) au second départ de son ami.

Le film met aussi d'emblée en évidence la notion de spectacle, en particulier à l'occasion de la scène du test avec le modèle réduit. Les invités sont construits en figures spectatoriennes par la caméra qui met en relation par le montage leur regard et le phénomène (par exemple un raccord regard sur le lustre qui tremble). La machine miniature est d'abord filmée plein cadre en légère plongée. Après un cut sur le visage de Filby en plan serré, la caméra amorce un panoramique circulaire droite gauche qui part de Filby et filme les différents visages ébahis des témoins contemplant l'expérience pour se terminer sur le visage impassible de l'inventeur. Ce rapport de fascination à un spectacle va ensuite concerner l'inventeur lui-même, spectateur des images d'un monde futur.

Représentations de la guerre

En ce qui concerne la vision de l'histoire future, il est intéressant de voir l'écart qui existe entre le récit de Wells et l'adaptation de Pal. Dans le roman, Wells ne présente que des voyages dans le futur, mais certaines versions antérieures prévoyaient au moins un épisode dans le passé, situé au 17^{ème} siècle où le voyageur se trouvait pourchassé comme sorcier. D'autre part, le narrateur-héros du roman arrive d'emblée, après un essai « technique », dans un futur très éloigné (la date indiquée sur le cadran est 800 701), celui des Eloi et des Morlocks, dans un monde qui semble d'abord paradisiaque (nouvelle utopie) mais se révèle vite un cauchemar marqué par une double forme de régression. Pour le film, Pal et son scénariste David Duncan exploitent la différence temporelle entre le contexte de publication du roman, (fin du dix-neuvième siècle) et la réalisation du film, ce qui leur permet en situant la diégèse en fin 1899, à l'aube du vingtième siècle, de présenter comme prospectifs des événements historiques qui sont évidemment rétrospectifs.

Le thème de la guerre, à peine évoqué chez Wells, est démultiplié et dramatisé dans le film par des références à des conflits bien connus mais aussi à des guerres du futur. Dès le début, il est fait référence à la guerre des Boers. L'ami médecin demande à l'inventeur de participer à

l'effort de guerre en proposant un brevet, et donc d'être utile à la société. Plus tard resté seul, l'inventeur lit un journal qui évoque de nouveau cette guerre pendant que retentit une musique militaire. Un gros plan sur un encadré mentionne les mots suivants : « Nouvelle victoire des Boers, nous battons en retraite ». Loin de convaincre le personnage d'aider le gouvernement, c'est cette présence obsédante de la guerre qui l'incite à fuir le présent par le voyage dans le temps, ce qui dénote une vision évidemment trop optimiste qui sera mise en défaut par la suite. La mise en scène insiste sur cette motivation. L'inventeur jette le journal d'un geste rageur et se prépare à écrire une note avant d'être interrompu par la voix hors champ de Filby, son ami le plus fidèle que l'on découvre, à la faveur d'un contrechamp, émergeant d'un fauteuil profond qui le cachait au regard. Le dialogue confirme la détestation du personnage envers la guerre (une « boucherie ») et l'époque qui fabrique des armes pour « dépeupler la terre ».

Le premier arrêt du voyageur est un arrêt technique, après une courte « glissade » temporelle destinée à vérifier l'efficacité de la machine. En effet, l'invention a la forme d'un traîneau, ou plutôt d'une luge, avec un entourage de barreaux de cuivre. Une large parabole tournant dans les deux sens² sert de moyen de propulsion et l'énergie utilisée est le cristal. Lors de ce déplacement, le décor ne change pas, mais l'écoulement du temps est indiqué par les aiguilles de l'horloge marquant 8 h 09 et non plus 6 h 31 et par la bougie qui se réduit de moitié. Par contre la montre restée dans la machine indique un laps de temps de quelques secondes. Alors que la machine repart, la chandelle, filmée en accéléré (procédé simple mais efficace), se consume très rapidement et les aiguilles du réveil tournent à toute vitesse. Le voyageur contemple sur la verrière du laboratoire qui fait office d'écran secondaire, les évolutions en accéléré des passants et utilise comme point de repère un mannequin féminin, ce qui donne lieu à des métamorphoses vestimentaires successives évoquant les évolutions de la mode (le passage du long au court, la disparition du corset, plus tard la naissance du bikini), autre signe culturel intéressant et source d'humour. Le film alterne des plans de ciels enflammés par le soleil couchant et des plans nocturnes éclairés par la lune avec des plans rapprochés sur le visage émerveillé, extatique du personnage, contemplant ces images, assis dans un fauteuil confortable (de couleur rouge !) comme un spectateur de cinéma. A l'inverse, Wells insistait plutôt sur le profond malaise physique ressenti par le voyageur : « Je crains de ne pouvoir exprimer les singulières sensations d'un voyage à travers le Temps. Elles sont excessivement déplaisantes. [...] J'éprouvais aussi l'horrible pressentiment d'un écrasement inévitable et imminent. » (65)

Le second arrêt est plus significatif puisqu'il s'agit de la guerre de 1914, ou plus exactement, le cadran de la machine indique 1917. La maison du voyageur est toujours là, mais elle semble abandonnée depuis longtemps. Les meubles sont recouverts de draps blancs et les pièces sont envahies par la poussière et les toiles d'araignée. La porte d'entrée est obstruée par des planches clouées. Les horloges sont arrêtées et marquent une heure différente. La modernité de l'époque est signifiée par l'automobile qui remplace les fiacres de 1899, mais l'Histoire s'inscrit seulement (il n'y a pas de représentation visuelle ou sonore du conflit) avec l'uniforme d'officier de James Filby qui annonce au voyageur la mort de son ami, tué au front en 1916. Le voyageur totalement déphasé prend d'abord cet uniforme pour un costume de carnaval avant d'être démenti et son comportement paraît d'autant plus étrange aux yeux de Filby qu'il semble ignorer l'existence de la guerre dont nous ne saurons rien de plus.

L'arrêt suivant coïncide encore avec une période de guerre, 1940 et la deuxième guerre mondiale. Cette fois la machine elle-même est secouée violemment, affectée par des turbulences liées à la guerre aérienne, moment qui correspond à une période précise du conflit (on sait que Londres a connu des bombardements massifs en 1940). On voit sur l'écran de la

2 Dans le sens des aiguilles d'une montre pour le futur, en sens inverse pour le passé.

verrière des dirigeables (très stylisés), un plan général sous forme d'un diorama de Londres sous le Blitz (maquette miniature) montrant la ville plongée dans le noir, des explosions, des incendies, un plan d'avion en flammes saisi en plein vol, tout ceci obtenu à l'aide d'effets spéciaux assez artisanaux. La maison de l'inventeur, frappée par une bombe, disparaît. Alors que la machine repart pour échapper encore à la guerre, les images qui défilent à grande vitesse montrent la reconstruction en accéléré de la ville.

Le troisième arrêt (18 août 1966) va au delà du contexte de production du film, mais il évoque de nouveau une guerre qui semble encore plus universelle. Le voyageur se trouve dans un parc situé à l'emplacement de sa maison détruite. Une foule qui semble affolée court dans les rues alors que retentissent des sirènes d'alerte. Les vêtements évoquent clairement les années soixante (celles du film) ainsi que les voitures. Les sirènes retentissent comme pour évoquer la réalité historique de la seconde guerre mondiale, mais il s'agit cette fois d'un autre péril, la guerre nucléaire comme en témoignent les policiers vêtus de tenues métallisées anti-radiations qui orientent la foule vers les abris (aspect à la fois rétrospectif pour le spectateur de l'époque et prospectif). Le dialogue avec le fils de Filby vieilli, et maintenant propriétaire d'un grand magasin (référence à l'économie capitaliste triomphante) est tout aussi suggestif d'une hantise de l'époque : James Filby, vêtu aussi d'une combinaison et portant un casque, évoque les « champignons » qui vont se multiplier et les satellites atomiques, avant de s'enfuir, ignorant les tentatives d'explication du voyageur. George Pal est ici clairement influencé dans sa vision apocalyptique d'un futur très proche (1966, soit six ans après la sortie du film) par l'angoisse liée à l'atome, née des traumatismes de la deuxième guerre mondiale (Hiroshima, Nagasaki) et des expérimentations qui ont suivi.

Le cinéma hollywoodien (mais aussi britannique comme dans *Les Damnés* de Joseph Losey), se fait l'écho de cette peur collective tout au long des années cinquante et soixante avec des films de mutation biologique comme *Them* de Gordon Douglas par exemple ou *Invasion of the Bodysnatchers* de Don Siegel. Pal donne une vision évidemment schématique mais assez spectaculaire d'un cauchemar collectif : « satellites atomiques » qui explosent, immeubles qui s'effondrent filmés en une série de plans brefs montés en série. Pal suggère aussi contre toute logique mais de manière signifiante, que la nature ne reste pas indifférente face à ce déchaînement destructeur. Elle punit ici l'*hubris* des humains par l'entremise d'éruptions volcaniques, ce qui est peu vraisemblable compte tenu de la géologie de Londres. On voit ainsi se substituer aux images de chaos urbain, alors que seul n'est épargné que le petit carré de gazon qui abrite le voyageur, des images de volcans (images d'archives qui évitent des reconstitutions coûteuses), des plans serrés sur la lave en fusion (une simple mixture rouge et gluante filmée en studio sur un plateau miniature) qui engloutit des voitures dans une lumière rougeâtre de fin du monde.

L'étape suivante correspond à l'épisode central du roman, le futur très éloigné (802 701 l'an) des Eloi et des Morlocks. On retrouve dans le film l'anecdote du récit de Wells, le conflit entre les deux races présentant chacune une forme de dégénérescence, mais il manque l'essentiel de la réflexion philosophique et politique de l'écrivain et, de plus, Pal déforme substantiellement le sens de l'œuvre littéraire, et en particulier sa vision pessimiste du destin de l'humanité aux antipodes du mythe du progrès propre à l'idéologie victorienne.

Référence culturelles composites à l'Histoire récente ou ancienne dans le monde des Eloi et des Morlocks

L'architecture³ urbaine est très éclectique et évoque des formes familières au spectateur de 1960. Les pavillons en forme de dôme et les tours évoquent certaines constructions « futuristes » de parcs d'attraction des années soixante, tels Disneyland. Les bâtiments répondent à une certaine conception d'époque de la relation entre forme architecturale et fonctionnalité quotidienne. De ce fait, le dôme qui abrite la bibliothèque⁴ et le musée comporte un escalier aux larges marches caractéristiques des musées européens ou américains de l'époque. On reconnaît prioritairement dans ce musée des statues égyptiennes (ce qui renforce ce contexte culturel déjà présent dans le sphinx qui surmonte les cavernes des Morlocks et évoque un autre référent cinématographique cette fois, le Moloch du *Métropolis* (1926) de Fritz Lang où le temps des horloges rythme la cadence de travail. L'habitat souterrain des Morlocks dégénérés et simiesques abrite des machines (très stylisées et peu réalistes !) qui évoquent par leur forme rudimentaire une fabrique de la fin du 19^{ème} siècle et non pas une usine futuriste. Le lieu où le voyageur découvre avec effroi (on voit sa réaction en gros plan avant le contrechamp sur le spectacle macabre des reliefs d'un repas cannibale) ce que deviennent les Eloi, évoque par son abondance d'ossements et de crânes filmés en plan rapproché et les quelques objets ou ustensiles résiduels (une assiette grossière) un site de fouilles archéologiques. Le cinéaste nous renvoie ainsi dans le passé lointain, archaïque de l'humanité plus que dans un futur et pour signifier la régression atavique, il a recours aux conventions du film d'horreur et d'invasion (c'est aussi le moment des productions Hammer et de films de Roger Corman).

D'autres choix sont tout aussi référentiels. Les vêtements assez simples des Eloi, êtres blonds et frêles, sylvains et champêtres, évoquent les tuniques et les toges de la Rome antique et la coiffure des hommes est également proche du modèle romain. D'autre part, les repas pris en commun autour de vastes tables suggèrent aussi l'antiquité grecque ou latine même si la nourriture se limite à des fruits surdimensionnés, signes d'une nature exubérante et généreuse qui de prime abord laisse penser au voyageur qu'il a trouvé un monde idéal. Ce cadre est complété par des objets, jarres et amphores, qui évoquent encore la culture méditerranéenne et sa représentation hollywoodienne. La référence qui vient à l'esprit est cette fois le péplum, assez florissant à cette époque. Une scène est éclairante à cet égard, celle où les Eloi, prisonniers des Morlocks marchent en file indienne, stimulés par les fouets de leurs gardiens, à l'évidence une réminiscence de scènes de péplums figurant des esclaves. Un dernier détail historico-culturel est glosé dans le discours même du film à propos des sirènes qui retentissent et incitent les Eloi, hypnotisés par le son lancinant, réagissant comme des automates, à franchir les portes du sphinx et à descendre en masse dans les souterrains. Alors que les sirènes s'arrêtent et que les portes se referment, un des Eloi rescapés répond au voyageur que tout va bien et emploie la formule « it's all clear », formule utilisée justement à la fin d'une alerte aérienne pendant le Blitz. Le voyageur s'étonne de la pérennité de cette formule à une époque où les machines volantes et les bombes ont disparu. L'idée est qu'il s'agit d'une sorte de réflexe pavlovien collectif, hérité de temps anciens. Le réflexe (et la formule) perdurent sans cause apparente, d'où l'ironie sous-jacente : la formule « there is nothing wrong, it's all clear », tout en évoquant pour le spectateur un passé traumatique, est aussi une manière de suggérer l'inconscience des Eloi qui ne vivent que dans l'instant.

3 Voir sur cette question, mais aussi sur la question de la réflexivité l'excellent article de Jonathan Bignell, « Another Time, another Space : Modernity, Subjectivity, and The Time Machine », in *Alien identities: Explaining Differences in Film and Fiction*, London : Pluto Press, 1999.

4 Les livres se réduisent tous en poussière, ce qui provoque le désespoir et la colère du voyageur qui repartira, à la fin du film, muni de trois livres dont on nous laisse ignorer le titre.

Ainsi l'environnement futuriste recréé par Pal n'est pas homogène mais composite, mélange d'utopie (paradis terrestre pacifié, peuplé d'êtres beaux et harmonieux, abondance et splendeur de la nature) et de dystopie (cauchemar d'une humanité industrielle mais dégénérée et cannibale ou d'une humanité faible, passive et décérébrée) et renvoie plus au passé qu'à l'avenir. Il se nourrit de signifiants culturels, plus ou moins associés à une période historique donnée et qui correspondent à l'horizon d'attente du spectateur habitué des productions hollywoodiennes. Ce futur virtuel se différencie du monde présent dans lequel vit le spectateur, mais celui-ci dispose de points de comparaison, d'un système de signes familiers, d'échos et de résonances fortement inspirés par le patrimoine cinématographique et, en particulier, les films de genre.

La distorsion de la vision de l'Histoire et La fin des temps

Pal modifie d'abord les circonstances de l'évolution des deux races. Chez Wells, c'est le système de classes rigide, la différenciation entre travailleurs exploités et privilégiés oisifs, la mécanisation outrancière qui génèrent des effets pervers et conduisent à la division de l'humanité en deux⁵ branches distinctes et une double forme de déshumanisation. Le film renonce à ce discours critique et fournit une autre explication, liée à la menace nucléaire et la pollution. Dans une scène totalement inventée, le voyageur guidé par Weena, découvre des anneaux métalliques qui parlent (une variété futuriste de magnétophone) quand on les fait tourner sur eux mêmes. Le premier anneau fait entendre une voix masculine qui évoque la fin d'une guerre de 326 ans entre l'Orient et l'Occident qui laisse un monde exsangue, vidé de population et totalement pollué par des germes mortels et où l'air est devenu irrespirable. Le deuxième anneau évoque, par la voix du dernier homme capable de mémoire, le choix ultime des humains qui conduit à la situation présente. Certains, ceux qui vont devenir les Morlocks, cherchent refuge dans les grandes cavernes pour tenter de vivre sous terre, d'autres décident de rester en surface, à la lumière du soleil, et contre toute attente survivent pour devenir les Eloi dans un environnement naturel régénéré, mais constituant un monde privé de mémoire et de culture. Les deux voix, unique trace sonore de l'histoire révolue, se déforment assez brutalement et cessent, alors que l'anneau s'immobilise, métaphorisant la mort d'une certaine forme de l'humain.

La représentation des deux races est sensiblement transformée dans le film, ce qui aboutit à un gauchissement de la vision pessimiste de l'écrivain (d'ailleurs relativisée dans certains de ses essais où il évoque aussi la possibilité d'un futur plus positif). Les Eloi sont modifiés dans le sens d'une humanisation. En effet, dans le livre, Wells insiste sur leur fragilité, leur petite taille, mais aussi leur caractère sub-humain, proche de l'animal (les mains sont assimilées à des tentacules). Ils parlent une langue inconnue qui ressemble à un gazouillis d'oiseau et dont la simplicité lexicale et syntaxique témoigne de la régression de la race : « leur langue était excessivement simple – presque exclusivement composée de substantifs concrets et de verbes. [...] Leurs phrases étaient habituellement très simples, composées de deux mots et je ne pouvais leur faire entendre – et comprendre moi-même – que les plus simples propositions » (129). Dans le film, les Eloi s'expriment en bon anglais et leur apparence physique (même si Pal retient leur petite taille) n'a rien qui évoque l'animal. La différenciation sexuelle est aussi affichée alors qu'elle est gommée chez Wells. Par contre le film met aussi en relief le motif de l'uniformisation par le vêtement, la coupe de cheveux, la démarche. Ce motif est encore plus affirmé dans la scène de l'alerte, au moment où les Morlocks prélèvent leur tribut de chair humaine, à l'instar du Moloch figuré par la statue. Les Eloi avancent d'une démarche mécanique, le regard vide, tels des zombies sous le regard effaré du voyageur.

5 Comme le dit Joseph Altairac dans son ouvrage, *H.G. Wells, Parcours d'une œuvre*, Paris : Encre, 1998, rien ne dit que Wells puisse croire à cette possible division, mais cela aide son propos satirique et sa mise en garde.

La représentation des Morlocks est assez complexe dans le livre. Wells a recours à toute une série d'images pour caractériser leur apparence physique, mais aussi leur organisation sociale qu'il assimile à celle des fourmis. Les Morlocks décrits comme des créatures à la peau blafarde, aux larges yeux gris rougeâtre réfléchissant la lumière, sont d'abord présentés comme des êtres simiesques, puis comparée à des « araignées humaines », ensuite à des « rats humains », plus tard à une « vermine ». En dépit de cette hybridité qui les situe à la frontière de l'humain, ils disposent d'un langage et de certaines compétences. Ils sont capables de démonter la machine du voyageur et d'en huiler le mécanisme. Leur réaction de peur panique face à la lumière et au feu les rend presque pathétiques. Le film creuse nettement l'écart entre les deux races en faisant des Morlocks des créatures particulièrement horribles, à la peau bleue, aux cheveux blonds et laineux, aux yeux rouges, au faciès simiesque et aux dents surdimensionnées (une apparence qui évoque aussi bien les hommes préhistoriques que certains monstres des films de science-fiction de l'époque). Leur violence brutale, leur sauvagerie est mise en relief ainsi que leur appétit cannibale mais par contre, ils sont totalement privés de langage, ce qui accentue leur altérité.

Cette transformation des deux races du futur permet un gauchissement sensible du récit, facilité aussi par l'histoire d'amour qui se développe entre le voyageur et l'une des femmes Eloi, Weena (Yvette Mimieux) qu'il a sauvée de la noyade. Cette Weena filmique, très belle et séduisante, a peu à voir avec la petite créature craintive et à peine sexualisée,⁶ décrite par Wells. Elle manifeste même, en dehors de la gratitude et de l'admiration qu'elle éprouve pour le voyageur, des sentiments humains qui correspondent à un stéréotype féminin. Lors d'une scène romantique (aux antipodes de Wells), alors que le voyageur lui propose de la ramener avec lui dans son époque, Weena s'inquiète de savoir si une fiancée attend le voyageur là d'où il vient et s'interroge même sur la mode, s'inquiétant de l'effet qu'elle pourrait produire si sa coupe de cheveux était modifiée. La relation avec Weena dans le roman reste assez superficielle « une diversion agréable », plus proche de la relation avec un jeune enfant ou un animal familier. Weena se distingue seulement des autres Eloi en ce qu'elle éprouve un sentiment de gratitude et d'affection. En outre son destin est différent de celui du personnage filmique. Elle disparaît au cours de la nuit passée dans la forêt, sans doute enlevée par les Morlocks et n'est jamais retrouvée. Le voyageur évoque à plusieurs reprises son « horrible destin », mais, revenu dans son temps, il relativise cette perte : « Sa perte me semblait une accablante calamité. En ce moment, dans cette pièce familière, ce que je ressens me paraît beaucoup plus le regret qui reste d'un rêve qu'une perte véritable » (239). Dans le film, la relation avec le voyageur évolue vers une histoire d'amour potentielle et un baiser est même esquissé. Weena, enlevée par les Morlocks est sauvée et c'est elle qui frappe de ses poings contre les portes qui viennent de se refermer sur le voyageur. Retrouver Weena est l'une des motivations essentielles du second voyage comme que le suppose Filby qui explique ainsi le déplacement de la machine : « Weena se tenait ici quand il l'a vue pour la dernière fois, le même espace, dans un temps différent. Il a alors traîné la machine jusqu'ici, éraflant le sol. Il arrivera à l'extérieur du sphinx et aidera les Eloi à construire un nouveau monde, un nouveau monde rien qu'à lui ».

L'espoir du voyageur de reconstruire un monde utopique est également motivé dans le film par le changement d'attitude des Eloi présentés au début comme indifférents, totalement passifs et apathiques. Leur évolution est d'abord signifiée par un retour graduel de l'esprit de curiosité quand le voyageur descend dans le puits pour voir ce que sont devenus les Eloi hypnotisés par les sirènes. Plusieurs Eloi s'approchent de la margelle du puits et regardent vers le fond. Un plan subjectif en contre-plongée verticale (point de vue de George) révèle des

6 Dans le roman, les Eloi sont presque indifférenciés sexuellement : « tous avaient la même forme de costume, le même visage imberbe au teint délicat et les mêmes membres rebondis, comme de grandes fillettes » (97). Plus tard, le narrateur évoque l'étroite ressemblance des sexes.

têtes qui se penchent. Plus tard, le voyageur, aux prises avec les Morlocks finit par susciter la réaction des Eloi, d'abord paralysés par la terreur, mais attentifs au destin du visiteur venu d'un lointain passé. L'un des Eloi, plus hardi que les autres finit même par frapper à mort un Morlock. La mise en scène dramatise ce moment. Un premier plan montre le visage inquiet de l'Eloi observant le combat. Il est suivi par deux plans serrés, l'un sur le Morlock, l'autre le voyageur qu'il étrangle. Le montage alterne ensuite des plans de l'Eloi regardant son poing, puis le serrant, l'imaginant comme arme, et des plans du voyageur en mauvaise posture. Enfin, l'Eloi se décide à agir et saute sur le Morlock... D'autres suivent son exemple pour se frayer un chemin hors des cavernes. Revenu à la surface, le voyageur devient une sorte de guide charismatique pour les Eloi qui commencent à s'entr'aider pour effectuer un travail collectif : l'incendie des puits qui détruit la cité souterraine des Morlocks. Quand le voyageur se retrouve prisonnier à l'intérieur du sphinx, les Eloi réagissent et tentent d'ouvrir les portes, exprimant leur désespoir et un sens de la perte. Cette évolution psychologique est totalement absente du roman où seule Weena manifeste un semblant d'émotion.

Le film subvertit donc complètement le propos de Wells, en mettant l'accent sur l'action et l'aventure hollywoodienne et la relation sentimentale au détriment de la réflexion sociale et philosophique. En outre, le voyageur du film, contrairement à celui du roman ne continue pas son périple dans l'avenir. Après avoir été séparé de Weena, il ne fait qu'amorcer ce mouvement et revient, significativement, dans le passé victorien. Le spectateur est ainsi privé des très belles évocations finales du roman. Au terme d'une longue plongée dans le futur, le voyageur trouve une terre moribonde qui a cessé de tourner sur son axe et dont une face seulement est exposée de manière continue à un soleil bas, au disque rouge de plus en plus large et qui ne réchauffe plus la planète. Les lointains descendants des Morlocks sont des crabes géants et monstrueux qui terrifient le voyageur. La toute dernière étape est encore plus cauchemardesque. Le ciel est maintenant noir et le monde silencieux, froid et vide de toute trace de vie. Cependant, le voyageur finit par repérer sur le fond rougeâtre de la mer une créature « grosse comme un ballon de football, avec des tentacules traînant par derrière qui paraissait noire contre le bouillonnement rouge sang de la mer » (265), descendant encore plus lointain et plus dégénéré des Morlocks. Il était sans doute difficile pour un film hollywoodien (pourtant en pleine vogue science-fictionnelle) de montrer des images d'un monde finissant dans un cauchemar darwinien involutif, d'où les choix opérés par George Pal et son scénariste qui privilégient aussi le spectacle et la position spectatorielle, mettant ainsi en relief le dispositif cinématographique lui-même, autre modalité d'exploration spatiale et temporelle.