



Hills, Matt. 2011. *Blade Runner*. Coll. « Cultographies ». Londres; New York : Wallflower Press.

Andréane Morin-Simard  
Université de Montréal

*English version follows*

Il y a maintenant plus de trente ans que *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) est sorti en salle. Élevé au statut de film culte après une distribution comme film de minuit, il continue de circuler dans la culture et a fait l'objet de nombreux articles et ouvrages de nature universitaire (voir entre autres Kerman 1991 et Brooker 2005). Si quelques auteurs (Sammon 2007; Redmond 2008) se sont brièvement penchés sur le culte de *Blade Runner*, ce court ouvrage (112 pages) de Matt Hills est le premier à s'y consacrer entièrement. Publié en 2011, il fait partie de la collection « Cultographies » de la maison d'édition britannique Wallflower Press, dont le mandat est d'introduire à l'importance culturelle d'une série de films cultes<sup>1</sup>. Matt Hills, l'auteur de *Fan Cultures* (2002) et de *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century* (2010), analyse les discours culturels, critiques et académiques entourant les multiples versions du film de Scott, afin de définir théoriquement et historiquement le culte de « LA 2019 » (Hills 2011, p. 2).

Hills propose de réconcilier deux approches qui divisent généralement les chercheurs s'intéressant aux films cultes. Une approche centrée sur le texte, développée par Umberto Eco, souligne la densité intertextuelle du film culte. Une approche centrée sur la réception, inspirée des travaux de Pierre Bourdieu, met l'accent sur le capital culturel attribué à un objet par les discours et activités extratextuelles des fans. Selon l'auteur, l'analyse du culte de *Blade Runner* doit se faire dans l'optique de la rencontre entre les propriétés textuelles relatives au genre et à la conception artistique du film, et l'attribution d'un « subcultural capital » (2011, p. 65) supportant les discours sur l'authenticité.

---

<sup>1</sup> Les films qui font l'objet de monographies dans cette collection incluent *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Evil Dead* (Sam Raimi, 1981) et *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001). Pour plus d'information, voir le site Internet officiel de la collection : <[www.cultographies.com](http://www.cultographies.com)>.

Le premier des quatre chapitres a deux objectifs : définir, dans un premier temps, l'objet du culte, et dans un second temps, la relation qui s'établit entre cet objet et son fan. Hills entre rapidement dans des détails précis de *Blade Runner* qui ont fait l'objet des discussions des fans sans les contextualiser, et suppose d'entrée de jeu une connaissance approfondie de l'objet d'étude de la part de son lecteur. Il met l'accent sur la multiplicité textuelle qui complique la question : « which is the 'real' *Blade Runner*? » (2011, p. 5). Pas moins de sept versions ont été répertoriées. S'ajoutent à cela le roman de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968), dont le film est inspiré, une adaptation en bande-dessinée par Marvel Comics (1982), et trois romans de K. W. Jeter (1995, 1996 et 2000) qui extrapolent sur l'univers diégétique du film. D'abord conçu comme un film autonome, *Blade Runner* est devenu une franchise à plateformes multiples, un modèle pour certains films cultes postmodernes construits selon le principe du « transmedia storytelling » (Jenkins 2006)<sup>2</sup>. Bien que la compréhension du film ne nécessite pas une connaissance des autres produits, les adeptes du culte peuvent en faire une lecture intertextuelle dans le but de découvrir toujours plus d'informations sur l'univers de *Blade Runner*. Le concept d'*heuristic hope* de Matei Calinescu (1993) est favorisé au détriment de celui de *branching* proposé par Will Brooker (2009) afin de définir ce processus ludique de relecture créative : « [...] 'heuristic hope' more strongly emphasises ongoing openness of interpretation. It stresses the creative pursuit of new textual details and discoveries, as opposed to an apparent switching between alternate diegetic routes » (Hills 2011, p. 12).

Comme il est d'usage dans la collection « Cultographies », le chapitre d'introduction comporte une section sur l'évolution de la relation de l'auteur avec *Blade Runner* et ses différentes versions. L'intérêt de ce récit autobiographique réside dans la problématisation des réponses variables de la part des spectateurs devant l'objet du culte. Il permet à Hills de poser la question de l'appartenance du texte en distinguant les fans de la première génération (ceux qui étaient là dès le début, en 1982) et les fans de générations suivantes, qui ont « vécu » le culte à une étape subséquente de la vie culturelle de *Blade Runner*.

---

<sup>2</sup> « A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each new medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement parc attraction. Each franchise entry needs to be self-contained so you don't need to have seen the film to enjoy the game, and vice versa » (Jenkins 2006, p. 95).

Le chapitre deux examine les propriétés textuelles de *Blade Runner* qui incitent à l'activité culturelle des fans : sa densité intertextuelle et l'esthétique hyperdétaillée de son univers. D'abord, le paradigme d'Umberto Eco, qui distingue les films cultes « accidentels » (composés d'une multiplication de clichés) et les méta-cultes postmodernes (qui intègrent délibérément des renvois à d'autres films), permet de rendre compte de la variabilité des lectures, puisque chaque spectateur repère diverses connexions intertextuelles selon ses propres compétences génériques<sup>3</sup>. Si Hoberman et Rosenbaum, dans *Midnight Movies* (1991), ont classé *Blade Runner* dans la première catégorie, Hills soutient qu'il appartient à la fois à la catégorie des cultes accidentels, avec son mélange de genres (horreur, science-fiction et film noir), et à la catégorie des méta-cultes postmodernes : [...] « simultaneously appearing at the very moment in film history where Eco sees 'unconscious' cult as giving way to Spielberg/Lucas 'metacult'. And, of course, as the 'academic cult movie par excellence', it has repeatedly been claimed as a veritable poster-boy for theories of the postmodern » (2011, p. 37). Ensuite, dans la seconde partie de ce chapitre, Hills examine en quoi les accessoires et l'architecture du Los Angeles futuriste de Ridley Scott ont contribué à faire de *Blade Runner* un film culte. D'une part, l'activité des fans (relectures, pèlerinages, collection d'objets) est incitée par la mise en scène de l'intermittence, concept adapté de Roland Barthes (1973) : la surcharge de détails visuels dans la composition des plans rend impossible la capture de l'univers entier en un seul visionnement, et pousse le spectateur à vouloir en voir toujours plus<sup>4</sup>. D'autre part, en intégrant à sa mise en scène des éléments inspirés du travail d'architectes et de designers comme Frank Lloyd Wright, Edward Hopper et William Hoggart, *Blade Runner* transgresse la frontière entre le genre populaire et l'art, s'engageant de façon réflexive dans un débat sur la valeur culturelle du cinéma de genre.

---

<sup>3</sup> Pour une autre perspective sur la variabilité de lectures en fonction des compétences des spectateurs, voir Joly-Corcoran 2007. Considérant l'étendue des interprétations possibles du film *The Matrix* (Andy et Lana Wachowski, 1999) selon les différentes connexions intertextuelles qu'un spectateur pourrait y repérer, Joly-Corcoran en trace le « cercle herméneutique » pour illustrer « le plein potentiel *herméneutico-ludique* du film » (2007, p. 114, italiques dans le texte original).

<sup>4</sup> Barthes encourageait déjà la relecture des textes dans *S/Z* : « [...] la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne (« ceci se passe *avant* ou *après* cela ») et retrouve un temps mythique (sans *avant* ni *après*); [...] elle n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent) » (1970, p. 22).

L'approche centrée sur la réception, basée sur les travaux de Pierre Bourdieu (1984) sur le capital culturel, est l'objet du troisième chapitre. Hills y analyse les constructions discursives entourant l'authenticité du culte de *Blade Runner* dans une perspective chronologique. L'auteur y aborde la distinction idéologique que font les adeptes entre le culte authentique, soit la découverte aventurière et « masculine » d'un film obscur par une communauté restreinte de spectateurs, et le culte inauthentique du film « mainstream », accessible au grand public pour une consommation domestique plus « féminine »<sup>5</sup>. La distribution de *Blade Runner* comme film de minuit, à la suite d'un échec au box-office, a contribué à valoriser le film aux yeux d'une poignée de fans aventureux. Hills emploie l'expression « subcultural capital », proposée par Sarah Thornton (1995) dans le cadre d'un ouvrage sur la culture des clubs et des raves britanniques, pour illustrer l'aura d'authenticité qui se crée autour du niveau accru de connaissance que possèdent les fans au sujet de l'objet du culte. L'auteur montre comment cette conception de l'authenticité est remise en question par la distribution massive de *Blade Runner* en VHS/DVD et par le *counter-poaching* (2011, p. 74), une reprise des discours des fans par les producteurs pour les intégrer aux suppléments, permettant à tous les consommateurs (fans comme non-fans) d'avoir un accès privilégié à l'information extratextuelle. Finalement, une analyse des critiques du Final Cut dans les magazines spécialisés de DVD et de science-fiction souligne une récupération de la distinction culturelle. Le discours critique met l'accent sur une lecture attentive et détaillée des modifications presque imperceptibles apportées à l'univers de *Blade Runner* lors de sa numérisation. Cette lecture s'articule autour de deux oppositions, entre les fans et le grand public, d'une part, et entre *Blade Runner* et *Star Wars* (George Lucas, 1977), d'autre part : « [...] this sub-niche [...] discursively restores *Blade Runner's* "authentic" cult status by contrasting it to the 'inauthentic' cult of 'Mr. Lucas'; by emphasizing tasteful, non 'flashy' work on *Blade Runner's* digital restoration; and by validating the 'art' of *Blade Runner* » (Hills 2011, p. 88).

Le chapitre qui clôt l'ouvrage s'affranchit d'une perspective chronologique et linéaire en considérant les différents types de culte qui peuvent cohabiter dans une même génération de fans, ce que Hills appelle « cult retrofitting » (2011, p. 92) en référence au principe de design industriel de l'univers du film de Scott. Une première section compare le culte résiduel – c'est le cas des fans de Philip K. Dick, qui transposent le culte du roman dans

---

<sup>5</sup> Cette question est traitée plus en profondeur dans Hills 2002 et Hollows 2003. Une distinction semblable marque aussi les discours dans le cadre de la collection de disques vinyles (voir Straw 1997 et Wojcik 2001).

leur relation au film dans un rapport de hiérarchie intertextuelle – et le culte émergent – c’est le cas des fans de Ridley Scott, qui s’attachent au nouvel objet seulement et qui voient *Blade Runner* comme un objet autonome. Cette comparaison est replacée dans un débat plus large sur la valeur culturelle de la littérature de science-fiction et sur le concept d’auteur au cinéma : « *Blade Runner* is linked to discourses of art *and* design, to be sure, but nonetheless remains a victim of ‘media SF’ versus ‘literary SF’ cultural hierarchies, making it unsurprising that *Blade Runner* fans are less confident in their fandom than Philip K. Dick aficionados » (Hills 2011, p. 99). Poursuivant sur une question qui a fait l’objet de l’article de l’auteur dans *The Blade Runner Experience* (2005), la seconde partie du dernier chapitre traite du culte académique de *Blade Runner* comme exemplaire de la théorie postmoderne de Jean Baudrillard, tel qu’il a été traité à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Selon Hills, bien que les fans et les académiciens cherchent à se dissocier les uns des autres, leurs discours montrent le désir, chacun avec des arguments différents, de contribuer à l’élévation de la valeur culturelle du film :

[...] ‘academic cult’ also operates, and has operated, outside cult discourse. ‘High theory’ such as postmodernism (perhaps Deleuzian readings more recently) constitutes a *cultural transposition of cult discourses*, potentially performing the same kinds of subcultural distinctions (see Sheen 1991), and seeking to similarly valorize popular-cultural texts. Postmodern readings of *Blade Runner* can be thought of as unintended cultifications, contributing to the film’s cult(ural) profile despite not drawing directly on cult discourses (2011, p. 107).

L’approche de Hills, adaptée à la multiplicité textuelle de *Blade Runner*, lui permet de ne négliger aucun aspect du culte qui s’est formé autour de ce film et est certes pertinente pour étudier tout autre objet culturel d’un point de vue extratextuel. Son étude constitue une excellente introduction aux enjeux qui ont entouré l’interprétation et la réception du film, mais il n’offre pas de perspective nouvelle sur les propriétés textuelles qui font de *Blade Runner* un film culte. Il ne s’agit pas d’une ré-interprétation de l’objet, mais d’une analyse des discours qui ont proliféré autour de lui pour l’élever au statut de film culte. Il annonce dès le départ qu’il n’entend pas revenir sur de l’information disponible ailleurs : « this should not be considered as a one-stop introduction to *Blade Runner*’s world. Rather, it is designed as a contribution to one strand of debate : how and why has *Blade Runner* become a cult movie? » (2011, p. 2). Le travail de Hills fait certainement preuve d’une recherche exhaustive et

d'une connaissance accrue du film de Scott et de ses multiples versions, mais il semble tenir pour acquis que son lecteur possède les mêmes connaissances, s'adressant davantage aux lecteurs familiers avec *Blade Runner* et le champ des *Fan Studies*. La distinction entre les fans et les non-fans qui caractérise le discours cultiste est ainsi reproduite dans le rapport que son propos entretient avec le lecteur.

Le style pédagogique de l'écriture, avec ses synthèses ponctuelles et ses rappels fréquents des questions importantes, en rend néanmoins la lecture aisée. Recommandé à tous ceux qui s'intéressent à l'univers de LA 2019, cet ouvrage réactualise le débat à son sujet à un moment particulièrement opportun, considérant que Ridley Scott a annoncé en 2011 qu'une suite de *Blade Runner* était en cours de production.

### ***Bibliographie Bibliographie***

- Barthes, Roland. *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres : Routledge; Keegan Paul, 1984.
- Brooker, Will (dir.). *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science-Fiction Classic*. Londres : Wallflower Press, 2005.
- Brooker, Will. « All our Variant Futures: The Many Narratives of *Blade Runner* ». *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, vol. 7, n° 2, 2009: p. 79-81.
- Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven; Londres : Yale University Press, 1993.
- Dick, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York : Doubleday, 1968.
- Goodwin, Archie, Al Williamson, et Ralph Reese. *A Marvel Comics Super Special: Blade Runner*. New York : Marvel Comics, 1982.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. Londres; New York : Routledge, 2002.
- Hills, Matt. « Academic Textual Poachers: *Blade Runner* as Cult Canonical Movie ». Dans Will Brooker (dir.), *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science-Fiction Classic*, Londres : Wallflower Press, 2005: p. 124-141.
- Hills, Matt. *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century*. Londres; New York : I. B. Tauris, 2010.
- Hoberman, J., et Jonathan Rosenbaum. *Midnight Movies*. New York : Da Capo Press, 1991.

- Hollows, Joanne. « The Masculinity of Cult ». Dans Mark Jancovich, Antonio Lázaro Reboll, Julian Stringer et Andy Willis (dir.), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*, Manchester : Manchester University Press, 2003: p. 35-53.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press, 2006.
- Jeter, K.W. *Blade Runner 2: The Edge of Human*. Londres : Orion, 1995.
- Jeter, K.W. *Blade Runner 3: Replicant Night*. Londres : Orion, 1996.
- Jeter, K.W. *Blade Runner 4: Eye and Talon*. Londres : Victor Gollancz, 2000.
- Joly-Corcoran, Marc. « L'institution du film de fiction et le sacré éliadien : Analyse de *The Matrix* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007.
- Kerman, Judith (dir.). *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Madison : University of Wisconsin Press, 1991.
- Redmond, Sean. *Studying Blade Runner*. Leighton Buzzard : Auteur Press, 2008.
- Sammon, Paul. *Future Noir: The Making of Blade Runner*. Londres : Gollancz, 2007.
- Straw, Will. « Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture ». Dans Sheila Whiteley (dir.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Londres; New York : Routledge, 1997: p. 3-16.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge : Polity Press, 1995.
- Wojcik, Pamela Robertson. « The Girl and the Phonograph; or the Vamp and the Machine Revisited ». Dans P. R. Wojcik et Arthur Knight (dir.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham : Duke University Press, 2001: p. 433-454.

### ***Notice biographique***

Andréane Morin-Simard est étudiante à la maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Ses intérêts de recherche portent sur la relation entre la musique populaire, le cinéma et le jeu vidéo, ainsi que sur l'intertextualité dans les médias audio-visuels. Elle est également membre de l'équipe de recherche Ludiciné de l'Université de Montréal.

**Hills, Matt. 2011. *Blade Runner*. Coll. « Cultographies ».  
Londres; New York : Wallflower Press.**

Andréane Morin-Simard  
Université de Montréal

It has been over thirty years since *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) was first released in theaters. Raised to cult film status after being distributed as a Midnight Movie, it continues to circulate in popular culture and has been the subject of numerous articles and books of academic nature (see, amongst others, Kerman 1991 and Brooker 2005). While some authors (Sammon 2007, Redmond 2008) have briefly addressed the cult of *Blade Runner*, this short book (112 pages) by Matt Hills is the first to be entirely devoted to the subject. Published in 2011, it is part of British publisher Wallflower Press's "Cultographies" collection, which aims to introduce the reader to the cultural significance of a series of cult films<sup>6</sup>. Matt Hills, author of *Fan Cultures* (2002) and *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century* (2010), analyzes the cult, critical and academic discourses surrounding the many versions of Scott's film, in order to theoretically and historically define the "LA 2019" (Hills 2011, p. 2) cult.

Hills proposes to reconcile two approaches which generally divide cult film studies. A text-based approach, developed by Umberto Eco, emphasizes the cult film's intertextual density. An audience-based approach, inspired by the works of Pierre Bourdieu, emphasizes the object's cultural capital built upon extra-textual discourses and fan activities. According to the author, an analysis of the cult of *Blade Runner* should focus on the encounter between the textual properties related to the film's genre and artistic design, and the attribution of a "subcultural capital" (2011, p. 65) supporting discourses of authenticity.

The first of the four chapters has two objectives: first, to define the object of worship and second, to define the relationship between said object and its fans. Hills rapidly engages with details of *Blade Runner* which have been the subject of fan discussions without contextualizing them, assuming from the outset detailed knowledge of the object of study on the part of the reader. He focuses on the textual multiplicity which complicates the question: "Which is

---

<sup>6</sup> Films which are the subject of monographs in this collection include *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Evil Dead* (Sam Raimi, 1981) and *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001). For more information, see the official website of the collection: <[www.cultographies.com](http://www.cultographies.com)>.



the ‘real’ Blade Runner?” (2011, p 5). No less than seven versions have been listed. Add to that the Philip K. Dick novel, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) which inspired the film; a comic book adaptation by Marvel Comics (1982) and three novels by K.W. Jeter (1995, 1996 and 2000) which extrapolate upon the film’s diegesis. Originally conceived as a standalone movie, *Blade Runner* became a multi-platform franchise, a model for postmodern cult films built on the principle of “transmedia storytelling” (Jenkins 2006).<sup>7</sup> Although understanding the film does not require knowledge of other products, fans can read them intertextually in order to discover ever more information about the world of *Blade Runner*. Matei Calinescu’s (1993) concept of heuristic hope is favored over that of branching, suggested by Will Brooker (2009), to define the ludic process of creative rereading: “[...] ‘heuristic hope’ more strongly emphasizes ongoing openness of interpretation. It stresses the creative pursuit of new textual details and discoveries, as opposed to an apparent switching between alternate diegetic routes” (Hills 2011, p. 12).

As is customary in the Cultographies collection, the introductory chapter includes a section on the author’s evolving relationship with *Blade Runner* and its multiple versions. The interest of this autobiographical account lies in the issue of various audience responses to the cult object. It allows Hills to discuss the sense of belonging to the text, distinguishing first generation fans (those who were there from the beginning in 1982) from fans of subsequent generations who experienced the cult at other moments of *Blade Runner*’s cultural life.

Chapter two examines the textual properties of *Blade Runner* that encourage fans’ cult activities: its intertextual density and its hyperdetailist aesthetic. First, Umberto Eco’s paradigm, which distinguishes between “accidental” cults (consisting of a proliferation of clichés) and postmodern meta-cults (deliberately incorporating references to other films), can account for the variability of audience readings as each viewer identifies different intertextual connections according to his or her own generic skills<sup>8</sup>. While

---

<sup>7</sup> “A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each new medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. Each franchise entry needs to be self-contained so you don’t need to have seen the film to enjoy the game, and vice versa” (Jenkins 2006, p. 95).

<sup>8</sup> For another perspective on various audience readings, see Joly-Corcoran 2007. Considering the range of possible interpretations of *The Matrix* (Andy and Lana Wachowski, 1999) according to the various intertextual connections that a viewer could identify, Joly-Corcoran

Hoberman and Rosenbaum, in *Midnight Movies* (1991), have classified *Blade Runner* in the first category, Hills argues that it belongs to both the category of accidental cult with its mixture of genres (horror, sci-fi and film noir) and to the category of a postmodern meta-cult: “[...] simultaneously appearing at the very moment in film history where Eco sees ‘unconscious’ cult as giving way to Spielberg/Lucas ‘metacult’. And, of course, as the ‘academic cult movie par excellence’, it has repeatedly been claimed as a veritable poster-boy for theories of the postmodern” (2011, p. 37). Then, in the second part of this chapter, Hills considers how the accessories and architecture of Ridley Scott’s futuristic Los Angeles have contributed to turning *Blade Runner* into a cult film. On the one hand, fan activities (rereading, pilgrimages, collecting objects) are prompted by the film’s *mise-en-scène* of intermittence, a concept adapted from Roland Barthes (1973): the excess of visual detail makes it impossible to capture the entire universe in a single viewing, pushing the viewer to always want to see more<sup>9</sup>. On the other hand, by integrating to its *mise-en-scène* elements inspired by the works of architects and designers like Frank Lloyd Wright, Edward Hopper and William Hoggart, *Blade Runner* transgresses the boundaries between popular genre and high art, therefore reflexively engaging in a debate regarding the cultural significance of genre cinema

Based on Pierre Bourdieu’s work on cultural capital, the audience-based approach is the subject of the third chapter. Hills analyzes discourses surrounding the authenticity of the cult of *Blade Runner* from a historical perspective. The author discusses the ideological distinction made by cult followers between the authentic cult – i.e. the adventurous and “masculine” discovery of an obscure film by a small community of fans – and the inauthentic cult of the mainstream film, accessible to the general public for a more “feminine” domestic consumption<sup>10</sup>. The distribution of *Blade Runner* as a midnight movie following its failure at the box office has had the effect of enhancing the film’s value in the eyes of a handful of adventurous fans. Hills

---

traces the film’s hermeneutic circle in order to illustrate “the film’s full hermeneutic and ludic potential” (2007, p. 114, my translation).

<sup>9</sup> Barthes was already encouraging rereading of texts in *S/Z*: “[...] rereading is here suggested at the outset, for it alone saves the text from repetition (those who fail to reread are obliged to read the same story everywhere), multiplies it in its variety and its plurality: rereading draws the text out of its internal chronology (‘this happens *before* or *after* that’) and recaptures a mythic time (without *before* or *after*) [...] rereading is no longer consumption, but play (that play which is the return of the different)” (1974, p. 16).

<sup>10</sup> This issue is discussed in more detail in Hills 2002 and Hollows 2003. A similar distinction also marks discourses surrounding the collecting of vinyl records (see Straw 1997 and Wojcik 2001).

uses the term "subcultural capital", proposed by Sarah Thornton (1995) as part of a book on British club and rave culture, to illustrate the aura of authenticity that is created around increased fan knowledge about the cult object. The author shows how this concept of authenticity is challenged by the mass distribution of *Blade Runner* on VHS or DVD format and by "counter-poaching" (2011, p. 74), a recuperation of fan discourses by producers who then incorporate them into the DVD supplements, allowing all viewers (fans and non-fans) to have privileged access to extratextual information. Finally, an analysis of reviews of the Final Cut in DVD and sci-fi magazines emphasizes a recovery of the cultural distinction. Critical discourses focus on a careful and detailed reading of the almost imperceptible changes made to the world of *Blade Runner* when it was digitalized. This reading revolves around two oppositions, between fans and the general public, on the one hand and between *Blade Runner* and *Star Wars* (George Lucas, 1977), on the other hand: "[...] this sub-niche [...] discursively restores *Blade Runner*'s 'authentic' cult status by contrasting it to the 'inauthentic' cult of 'Mr. Lucas'; by emphasizing tasteful, non 'flashy' work on *Blade Runner*'s digital restoration; and by validating the 'art' of *Blade Runner*" (Hills 2011, p. 88).

The closing chapter goes beyond a chronological and linear perspective by considering the different types of cult that coexist in a single generation of fans, which Hills calls "cult retrofitting" (2011, p. 92) in reference to the *mise-en-scène*'s principle of industrial design. The first section compares the residual cult – fans of Philip K. Dick who transfer the cult of the novel to their relationship with Scott's film in a hierarchical intertextual perspective – to the emergent cult – fans of Ridley Scott who are attached to the film and see it as a standalone object. This comparison is situated in a broader debate about the cultural value of sci-fi literature and the concept of auteur in cinema: "*Blade Runner* is linked to discourses of art and design, to be sure, but nonetheless remains a victim of 'media SF' versus 'literary SF' cultural hierarchies, making it unsurprising that *Blade Runner* fans are less confident in their fandom than Philip K. Dick aficionados" (Hills 2011, p. 99). Continuing on an issue that was the subject of Hills's article in *The Blade Runner Experience* (2005), the second part of the last chapter deals with *Blade Runner*'s academic cult, which saw it as an exemplar of Jean Baudrillard's postmodern theory in the late 1980s and early 1990s. According to Hills, although fans and academics seek to dissociate themselves from each other, their discourses show the desire, each with different arguments, to elevate the film's cultural status:

[...] "academic cult" also operates, and has operated, outside cult discourse. "High theory" such as postmodernism (perhaps

Deleuzian readings more recently) constitutes a *cultural transposition of cult discourses*, potentially performing the same kinds of subcultural distinctions (see Sheen 1991), and seeking to similarly valorize popular-cultural texts. Postmodern readings of *Blade Runner* can be thought of as unintended cultifications, contributing to the film's cult(ural) profile despite not drawing directly on cult discourses (2011, p. 107).

Adapted to *Blade Runner*'s textual multiplicity, Hills's approach allows him to spare no aspect of the cult that has formed around the film, and the method is certainly appropriate to study any other cult object from an extratextual perspective. His study provides an excellent introduction to the issues surrounding the interpretation and reception of the film, although it does not offer any new perspective on the textual properties that made *Blade Runner* into a cult film. It is not a reinterpretation of the object, but rather an analysis of the discourses that have proliferated around it and elevated it to cult status. Hills announces from the outset that he does not intend to discuss information available elsewhere: "this should not be considered as a one-stop introduction to *Blade Runner*'s world. Rather, it is designed as a contribution to one strand of debate: how and why has *Blade Runner* become a cult movie?" (2011, p. 2). Hills's work certainly demonstrates extensive research and in-depth knowledge of Scott's film, but the author seems to assume that readers possess the same degree of knowledge; therefore this book is more appropriate for readers familiar with *Blade Runner* and the field of fan studies than the general public. The distinction between fans and non-fans that characterizes cult discourses is reproduced in his argument's relationship with the reader. The pedagogical style of writing, with occasional summaries and frequent reminders of important issues, however, renders it easy to read. Recommended to anyone interested in the world of LA 2019, this book brings the discussion up to date at a particularly appropriate moment, since Ridley Scott has announced in 2011 that a sequel to *Blade Runner* is under development.

## **Bibliography**

- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres: Routledge; Keegan Paul.
- Brooker, Will (dir.). 2005. *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science-Fiction Classic*. Londres: Wallflower Press.
- Brooker, Will. 2009. "All our Variant Futures: The Many Narratives of *Blade Runner*". *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, vol. 7, n° 2, p. 79-81.
- Calinescu, Matei. 1993. *Rereading*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- Dick, Philip K. 1968. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Doubleday.
- Goodwin, Archie, Al Williamson, and Ralph Reese. 1982. *A Marvel Comics Super Special: Blade Runner*. New York: Marvel Comics.
- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. Londres; New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2005. "Academic Textual Poachers: *Blade Runner* as Cult Canonical Movie". Dans Will Brooker (dir.), *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science-Fiction Classic*, p. 124-141. Londres: Wallflower Press.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century*. Londres; New York: I. B. Tauris.
- Hoberman, J., and Jonathan Rosenbaum. 1991. *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press.
- Hollows, Joanne. 2003. "The Masculinity of Cult". In Mark Jancovich, Antonio Lázaro Rebol, Julian Stringer and Andy Willis (dir.), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*, p. 35-53. Manchester: Manchester University Press.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jeter, K.W. 1995. *Blade Runner 2: The Edge of Human*. Londres: Orion.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Blade Runner 3: Replicant Night*. Londres: Orion.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Blade Runner 4: Eye and Talon*. Londres: Victor Gollancz.
- Joly-Corcoran, Marc. 2007. « L'institution du film de fiction et le sacré éliadien: Analyse de *The Matrix* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

- Kerman, Judith (dir.). 1991. *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Madison: University of Wisconsin Press.
- Redmond, Sean. 2008. *Studying Blade Runner*. Leighton Buzzard: Auteur Press.
- Sammon, Paul. 2007. *Future Noir: The Making of Blade Runner*. Londres: Gollancz.
- Straw, Will. 1997. "Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture". In Sheila Whiteley (dir.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, p. 3-16. Londres, New York: Routledge.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Wojcik, Pamela Robertson. 2001. "The Girl and the Phonograph; or the Vamp and the Machine Revisited". In P. R. Wojcik et Arthur Knight (dir.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, p. 433-454. Durham: Duke University Press.

### ***Notice biographique***

Andréane Morin-Simard est étudiante à la maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Ses intérêts de recherche portent sur la relation entre la musique populaire, le cinéma et le jeu vidéo, ainsi que sur l'intertextualité dans les médias audio-visuels. Elle est également membre de l'équipe de recherche Ludiciné de l'Université de Montréal.