

Séquences

Le cinéma de science-fiction I

Piero Zanotto

Le cinéma imaginaire I
Numéro 54, octobre 1968

URI : id.erudit.org/iderudit/51639ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zanotto, P. (1968). Le cinéma de science-fiction I. *Séquences*, (54), 17-23.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1968

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. www.erudit.org



2001 : a Space Odyssey, de Stanley Kubrick

Le cinéma de SCIENCE-FICTION

I

Piero Zanotto

Même si l'origine de la science-fiction au cinéma coïncide presque avec la naissance du septième art, comme en témoignent à leur façon les films de Georges Méliès, nous pouvons dire que ce n'est que de-

puis peu que ce genre aborde des thèmes adultes, sujets à réflexion pour l'homme contemporain. Trop souvent jusqu'ici, en dépit d'une production abondante surtout dans l'immédiat après-guerre, on s'y était

contenté d'exploiter la veine des romans populaires anglo-américains où le goût pour la catastrophe et la terreur prenait pour cadre le cosmos. Aujourd'hui, heureusement, la science-fiction ne se contente plus d'un infantilisme spectaculaire alimenté de réveils atomiques, de monstres phéhistoriques ou d'invasions d'êtres venus de l'espace ; elle se tourne vers l'anticipation d'un avenir d'apparence plausible et d'allure courtoise et rassurante.

Qu'il nous suffise d'évoquer le récent *2001 : a Space Odyssey*, né en Grande-Bretagne de la chaude collaboration du réalisateur Stanley Kubrick et de l'astrophysicien Arthur C. Clarke. Ce film en cinérama n'est pas seulement un spectacle exaltant qui donne la sensation de voyager au milieu de l'explosion des météorites et à travers les galaxies lumineuses ; c'est aussi, c'est surtout une anticipation rigoureusement scientifique de ce que l'homme aura conquis d'ici à peine trente années, anticipation basée sur les connaissances actuelles de la science et sur ce qu'elle a la possibilité de prévoir.

Il y a là une vision optimiste qui contraste avec les intuitions angoissées, mais tout aussi valables, d'un Huxley, d'un Orwell ou d'un Ray Bradbury. Notons qu'un ro-

man de ce dernier, *Fahrenheit 451* a récemment été porté à l'écran, avec beaucoup de sérieux, par François Truffaut. On y présente l'hypothèse d'un futur aseptique, à l'extérieur brillant, où la télévision tridimensionnelle et ouverte engage un dialogue direct avec le spectateur, mais un futur pourtant malheureux ; le pouvoir politique y a aboli le livre en tant que véhicule de la culture, parce que, à son dire, c'est un moyen générateur de confusion morale et mentale. Bradbury a pourtant ménagé, à la fin de son récit allégorique, une ouverture sur l'espoir : des clandestins de la culture, mis au ban de la société comme des parias, ont mémorisé les classiques et pourront ainsi les transmettre aux nouvelles générations.

Qu'est-ce que la science-fiction ?

Considéré comme le poète de la science-fiction actuelle, Ray Bradbury est peut-être le plus optimiste de ceux que nous avons cités comme chroniqueurs de l'avenir. Il aime affirmer qu'il n'est pas "intéressé à savoir comment on construit la bombe atomique mais seulement comment on peut utiliser l'énergie nucléaire pour améliorer le sort de l'humanité", ou encore

que "plutôt que d'imaginer les instruments scientifiques de l'avenir, il est préférable de prévoir les réactions de l'homme face à ces appareils".

Cependant, si je me permets d'adopter une division en deux catégories, comme pour le jazz, division aussi commode que douteuse, je dirais que l'on peut classer les romans de Bradbury et les films qu'on en a tirés dans la science-fiction "froide", nonobstant leur chaleur humaine et leur foi dans les valeurs spirituelles de l'humanité. Toute science-fiction sociologique et technologique est apte à recevoir cette étiquette selon moi, alors que les récits d'anticipation à caractère aventureux, qu'il s'agisse de rencontres dans l'espace, d'invasions de la Terre, de guerres apocalyptiques avec armes nucléaires ou autres sujets similaires, se classeront dans la science-fiction "chaude".

De toute façon, il existe encore chez ceux qui vivent du fantastique, disons les *science-fictioneers*, une confusion notable sur une classification authentique du genre. Qu'est-ce que la science-fiction? Certains avanceront une définition qui sera contredite par d'autres, comme en témoigne une enquête organisée par la revue italienne *Cinema domani* auprès des spécia-



Fahrenheit 451, de François Truffaut

listes du genre. Alors que l'Anglais J.G. Ballard écrit: "La science-fiction est la littérature apocalyptique du vingtième siècle, la révélation authentique de Hiroshima et d'Auschwitz, d'Eniwetok et de Cap Canaveral, l'iconographie de l'espace intérieur et le paysage intérieur du monde de demain", Jack Williamson affirme de son côté: "J'ai tenté diverses définitions synthétiques de la science-fiction, v.g. *le folklore de la science*, mais aucune ne convient parfaitement. Une bonne définition, à mon avis, devrait être assez vaste pour inclure les aventures romantiques

d'Edgar Rice Burroughs autant que la féroce satire de Swift dans *Voyages de Gulliver*. Disons donc que la science-fiction c'est l'exploration par l'imagination des possibilités scientifiques acceptées comme telles."

Nous ne devons pas nous étonner si le cinéma, qui a toujours été excessivement sensible, pour des raisons commerciales évidentes, à tout ce qui se colore de sensationnel, ait foncé tête baissée dans les aventures les plus superficielles de la science-fiction; le genre a ainsi dégénéré en un grotesque ridicule par suite d'un manque absolu de confiance en l'intelligence du spectateur et en la sensibilité du public.

Pour plusieurs des producteurs d'Hollywood, la science-fiction est associée à la renaissance du film de terreur au cours des années 30 sous l'égide du monstre de Frankenstein: ce filon a pourtant réussi à donner un titre digne de figurer dans l'histoire de la science-fiction au cinéma, *The Invisible Man* de James Whale, d'après l'oeuvre de H. G. Wells. Cet homme invisible s'insère dans la lignée du Docteur Jekyll de Stevenson et prolonge le conflit entre la conscience et l'*ego* malfaisant, conflit qui sera par la suite l'un des motifs les plus riches et les plus

authentiquement angoissants de la science-fiction moderne. Rappelons à ce propos *Forbidden Planet* de Fred M. Wilcox, l'un des *space-operas* les plus sérieux d'après-guerre, même s'il sacrifie dans les costumes et les décors aux lieux-communs du genre. L'action se situe en l'an 2200. Les habitants de la terre, ayant déjà exploré le système solaire, se sont tournés vers les autres galaxies. Un navire spatial aborde la planète Altair IV. L'équipage est à la recherche d'une expédition partie vingt ans auparavant et qui n'a donné depuis aucun signe de vie. Ils ne trouvent qu'un survivant, le docteur Morbius, qui vit avec sa fille Altaira, née sur la planète même. Avec eux se trouve Robby, un robot qui leur sert de garde et de domestique. Et l'on découvre la vérité sur le sort de l'expédition. Morbius, détenteur de découvertes scientifiques extraordinaires provenant d'une civilisation avancée qui s'est détruite elle-même, a réussi à matérialiser son propre subconscient sous la forme d'un monstre informe et impalpable dont il deviendra finalement la victime.

Cette fantaisie plonge ses racines dans une conception freudienne ambivalente de la science qui appréhende comme résultat au désir contemporain de bien-être du

genre humain et à ses rêves ambitieux de progrès et de toute-puissance la libération des monstres intérieurs et même l'autodestruction. Le film s'accompagne d'une musique électronique insistante, génératrice chez le spectateur d'une sensation trouble qui apparente, comme le dit Edgar Morin, le monde de la science-fiction à celui de la magie.

2. Au temps du cinéma muet

Nous avons déjà reconnu en Georges Méliès le précurseur de la science-fiction au cinéma. Précurseur involontaire cependant, puisqu'il s'est contenté de transpor-

Forbidden Planet, de Fred M. Wilcox



ter au cinéma ses expériences scéniques d'illusionniste. Il réalisa en 1902 une adaptation fantaisiste de certains chapitres du roman *De la Terre à la Lune* de Jules Verne, s'inspirant aussi par moments de *The First Men in the Moon* de H. G. Wells, et composa ainsi son film le plus célèbre, *Le Voyage à la Lune*. Tout est de son invention : le paysage humain, l'espace cosmique, les grosses étoiles où des *girls* esquissent un sourire, les savants en frac et en haut de forme et les sélénites, premiers monstres grotesques de l'espace. Dans la même veine satirique et ironique, Méliès donnera en 1904 *Le Voyage à travers l'impossible*, en 1907 *Vingt mille lieues sous les mers* et en 1912 *La Conquête du Pôle*.

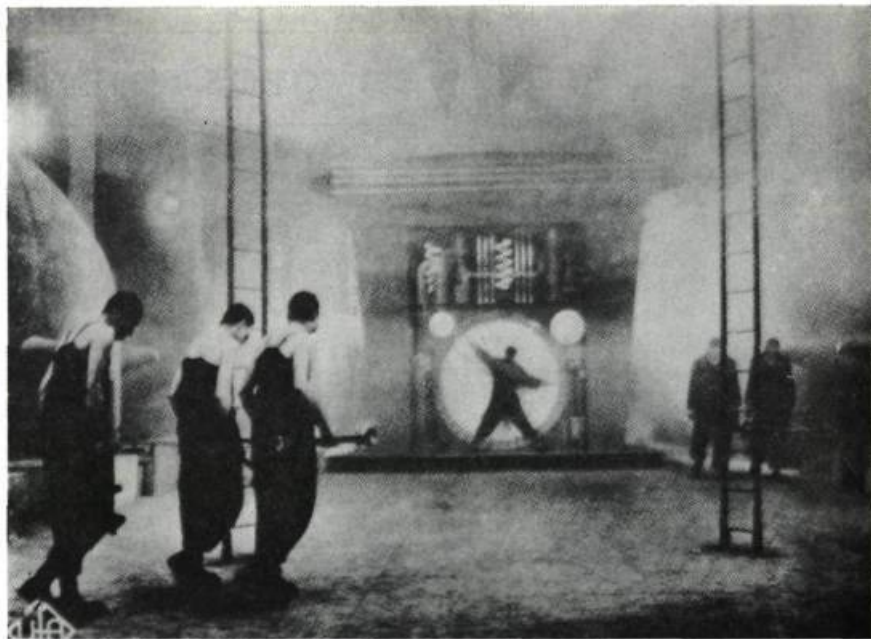
Simple, léger, apparenté à un certain surréalisme d'avant-garde par certains passages assez étonnants, *Paris qui dort* est réalisé par René Clair une dizaine d'années plus tard : un savant y plonge dans le sommeil les habitants de Paris grâce à un rayon diabolique. Un film suédois de 1917, *Le Navire spatial* de Holger Madsen, présente une vision allégorique du futur où se fait jour une leçon morale et pacifique. Pendant que la guerre faisait rage en Europe, Madsen proposait le spectacle de la planète Mars dotée d'une civilisa-

tion heureuse parce qu'on y ignorait les conflits armés. C'est un film passablement naïf en ce qui concerne la mise en scène et les costumes, mais son message contre la violence et la sottise est sincère et émouvant.

Quelques films de science-fiction furent alors réalisés en Union soviétique, d'autres en Allemagne. En 1924, Jacob Protazanov adapte un roman d'Alexis Tolstoï, *Aelita*. Un ingénieur organise un voyage vers Mars en compagnie d'un révolutionnaire qui se chargera de soulever les ouvriers martiens contre un régime dominé par des robots. Mais les éléments de science-fiction du film se révèlent n'être qu'un rêve du protagoniste. L'année suivante, Vladimir Koulekov signe *Loutch Smerti* (Le Rayon de la mort), un pastiche des films d'aventures, où il se sert de la science-fiction pour tenter de nouvelles expériences techniques.

En 1926, en Allemagne, Fritz Lang adapte avec audace le roman idéologiquement confus de sa femme, Thea von Harbou, *Métropolis*. Abordant le problème du machinisme, ce film est la première oeuvre vraiment "raisonnée" de science-fiction. C'est un condensé ambitieux du cinéma expressionniste, d'une plastique fascinante et d'un

"géométrisme" particulier, réalisé avec un sens peu commun des jeux d'ombres et de lumière, imprégné de la mentalité nationaliste déjà démontrée par Lang dans son oeuvre précédente, *Die Nibelungen*. Tout se passe dans une cité imaginaire à deux niveaux, reliés entre eux par la civilisation de la machine. En haut vivent les maîtres, en bas les esclaves d'un monstrueux engrenage technologique; ceux-ci se rebellent pour finir par trouver, dans le bouleversement apocalyptique qu'ils ont provoqué, un motif d'entente avec le monde capitaliste souverain. Cette entente entre classes, de style national-socialiste, fut-elle consciemment voulue? Voyons plutôt ce qu'en dit Michel Laclos dans son livre *Le Fantastique au cinéma*: "*Métropolis* est la satire de la société future dominée par le visage glacé du Robot-Capital. Oeuvre inégale, point sans beauté, où se manifeste — trop — le mauvais génie de Fritz Lang, sa scénariste et épouse Thea von Harbou, qui devait devenir (anticipons!) l'une des égéries du nazisme." Cela apparaît dans le double rôle de Maria et de son sosie-robot, la statuesque et froide Brigitte Helm. Deux ans plus tard, Lang devait oeuvrer de nouveau dans la science-fiction avec *Die Frau in Mond* (La Femme dans la lune). Il y racontait



Métropolis, de Fritz Lang

une aventure dans l'espace construite avec rigueur selon les connaissances scientifiques de l'époque. Il avait consulté à cet effet Herman Oberth, un des pères modernes de la science des rayons et le jeune Werner Von Braun, qui devait devenir l'un des grands experts en fusées.

Avant que la parlant éclate sur les écrans du monde, le cinéma s'était donc montré sensi-

ble au défi que lui offrait la littérature du genre, signée des noms prestigieux de Jules Verne, H.G. Wells aussi bien que de Conan Doyle. En 1925, un cinéaste américain Harry Hoyt transposa en images muettes et douées d'une invention spectaculaire efficace un roman de cet auteur, *The Lost World*. Ce fut là le commencement d'un voyage merveilleux dans lequel le cinéma est toujours engagé.