

le cinéma de science fiction ou un pessimisme cosmique

*Ce ne peut être que la fin du monde,
en avançant.*

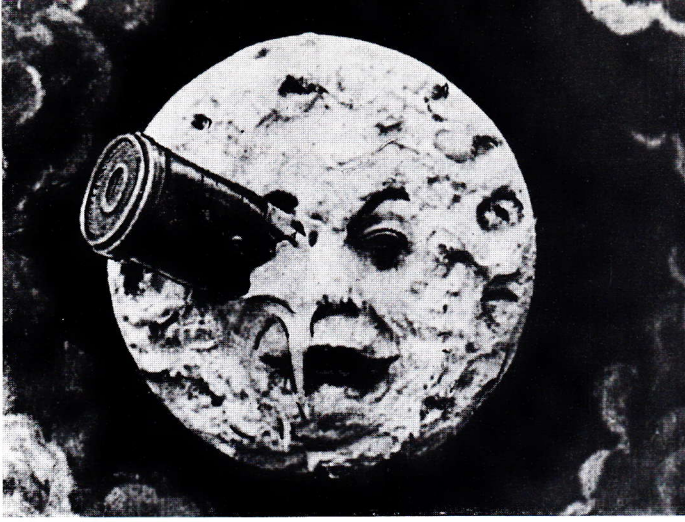
RIMBAUD, *Enfance*, IV

Science porteuse de vie, science porteuse de mort : depuis les époques les plus lointaines, mais plus particulièrement depuis le temps de la première révolution industrielle, ces deux courants de réflexion se sont développés concurremment, l'un tendant à justifier le développement scientifique et technique jusque dans ses incohérences les plus criantes pour y voir la clef du bonheur de l'humanité, l'autre au contraire ne voulant y reconnaître que l'apparition de nouvelles formes de souffrance et de mort et ne retirant de la constatation de la continuité du progrès scientifique que le sentiment d'une menace perpétuellement suspendue sur une humanité sans défense. Ces deux courants de pensée parallèles et irréconciliables ont l'un et l'autre donné naissance à des philosophies, à des mystiques, à des théories politiques et aussi à ce genre inclassable qui s'appelle la science-fiction et qui dénonce le danger que constitue la science en termes si obsessionnels que cette dénonciation peut passer pour une fascination. Ce fut d'abord — c'est encore avec abondance — un genre littéraire. Depuis presque un demi-siècle, c'est devenu un genre cinématographique.

Paradoxalement, mais par une récurrence tout à fait classique, la découverte très spécifiquement technique du cinéma, à la fin du 19^e siècle, aura exercé un effet multiplicateur sur la diffusion des mythologies anti-techniciennes et anti-scientifiques, pour aboutir finalement à une impré-

gnation très diffuse, mais très large et très durable du public, pour qui l'équation puissance de la science-fin du monde est ressentie avec une grande force, aujourd'hui encore. Ici la puissance émotionnelle de l'image filmée devait jouer un rôle capital, faisant surgir tout à coup dans le mixte visible-fantomatique du cinéma ce qui n'avait jusqu'alors vécu que dans la complicité abstraite des écrivains et de leurs lecteurs, et objectivant sur des écrans de plus en plus vastes les vieilles figures d'épouvante tapies dans l'inconscient collectif de l'Occident, effrayé de sa propre puissance.

Mais ce n'est que très progressivement que la science comme anti-nature devenue folle deviendra le sujet unique de toute une production cinématographique qui, de façon très significative, se trouve être presque exclusivement américaine, à la seule exception du Japon, entré tragiquement en 1945 dans la mouvance des Etats-Unis. Pour le reste, le recours à l'anticipation scientifique dans les films dignes d'attention est presque toujours épisodique ou secondaire, les seules réalisations étrangères parmi la production récente n'étant que des contrefaçons très médiocres. Quant aux films plus anciens, jamais la science n'y joue de rôle autre qu'accessoire. Si l'affabulation du *VOYAGE DANS LA LUNE* de Méliès a pour point de départ l'un des fantasmes les plus constants de la rêverie scientifique (fantasme dissipé aujourd'hui par les images télé-



VOYAGE DANS LA LUNE : Son propos n'est lunaire qu'à la façon de la comédie féerique

visées de sa réalisation et désormais inutilisable pour le cinéma de science-fiction), son propos n'est lunaire qu'à la façon de la comédie féerique. De même, pour le cinéma allemand des années 10 et 20, le fantastique scientifique n'est conçu que d'une façon très restrictive, comme un élément parmi d'autres de la distorsion structurelle de l'esprit et du monde. Mis à part la FEMME DANS LA LUNE de Fritz Lang, dans sa première partie tout au moins, et pour autant qu'elle préfigure un avenir déjà probable, c'est comme puissance nocturne, proche des catégories du film fantastique, que la science est invoquée dans les MAINS D'ORLAC de Robert Wiene, le GOLEM de Wegener, l'HOMUNCULUS d'Otto Ripert, et il est remarquable que dans les trois cas, son exercice s'opère dans le passé indéfini de la fantasmagorie. Quant à MÉTROPOLIS, sa grandeur tient moins dans son recours à certains thèmes qui deviendront chers au film de science-fiction : savant fou, robot, etc... qu'à sa prescience étonnante de la montée du

nazisme. C'est donc de « politique-fiction » ou de « social-fiction » qu'il faut parler à son sujet, de même que dans le cas de films beaucoup plus récents, comme le FARENHEIT 451 de Truffaut ou l'ALPHAVILLE de Godard, le propos des créateurs se doublant dans ces derniers cas de critiques peu voilées contre des situations politiques très actuelles. Quant à certains films beaucoup plus proches des thèmes de la science-fiction, notamment celui de la mort atomique, comme la BOMBE de Peter Watkins, le DERNIER RIVAGE de Stanley Kramer, leur approche quasi-documentaire du sujet en même temps que leur caractère pour ainsi dire apologétique (et ce dernier trait se vérifierait encore davantage dans le cas des DAMNÉS de Losey ou de la JETÉE de Chris Marker), même si précision n'est pas le contraire de science-fiction (voir notamment 2001) et si la dimension morale n'en est pas absente, n'ont finalement que très peu à voir avec la mythologie des films de science-fiction proprement dits.

Ce n'est donc ni la présence d'une certaine thématique, ni la seule anticipation du futur qui fait le cinéma de science-fiction, et la cohérence, que d'aucuns appelleraient monotonie, de l'énorme production américaine spécialisée depuis près de quarante ans en est la preuve irréfutable, si diverse qu'ait pu en être l'aura idéologique selon les circonstances politico-économiques, et ce d'autant plus que c'est précisément dans le pays où science et technique ont atteint un niveau sans précédent que le genre a pris sa physiologie complète et durable (ainsi peut-être qu'en Union Soviétique, dont la production dans ce domaine est inconnue). Cette réalité spécifique que forme la science-fiction s'enracine d'une part dans l'affirmation du caractère inéluctable du développement scientifique et technique et de l'omniprésence de la science, et d'autre



FARENHEIT 451 : C'est de "politique-fiction" ou de "social-fiction" qu'il faut parler à son sujet.

part dans l'hypothèse angoissante d'une faille dans le déroulement d'une ou plusieurs lois scientifiques, faille qui peut provenir soit d'une défaillance de l'esprit humain, trop présomptueux, soit de l'hostilité profonde de l'univers, espace menaçant comme tel, et dont les forces sont toujours à l'affût de la faiblesse de l'homme. Cette double angoisse et la certitude que l'affrontement de l'homme à l'univers ne peut avoir qu'une issue tragique composent ainsi une cosmogonie très fixée, dans laquelle les notions de faute, de châtement, de mort violente, d'innommable, de fin du monde, s'appliquent indifféremment aux images de l'homme, de son environnement humain et extra-humain, trop liées à une vision pré-scientifique du monde en même temps qu'excessivement impressionnées par la science, ruinant ainsi dans un « si par malheur » indéfiniment répété et généralisé le dynamisme humain tout entier.



D'emblée le corps social se sépare en deux groupes d'importance tout à fait inégale : d'une part les savants et les chercheurs qui les entourent, d'autre part, vagues comme des fantômes, rejetées dans les ténèbres extérieures et vouées au seul rôle de victimes immolées sur l'autel de la science, les populations du reste du monde — ou plutôt des Etats-Unis, car, alors que très souvent les spécifications nationales demeuraient très largement indéterminées dans les films des années 30, à de très rares exceptions près l'humanité non-américaine n'est même pas mentionnée dans les réalisations d'après-guerre. On ne verra jamais les Eskimos de la CHOSE D'UN AUTRE MONDE d'Howard Hawks, et c'est comme des rochers ou des buissons d'un genre particulier qu'apparaissent aux premières images du JOUR OU LA TERRE S'ENTROUVRIRA d'Andrew Marton les autochtones du Tanganyka. Personne du reste ne mentionnera leur existence au moment du cataclysme final. Même les New-Yorkais à la fin du très célèbre KING-KONG de Cooper et Schoedsack ne forment qu'une masse indifférenciée, convulsée comme une vague devant la mort collective, à la manière de certains Jugements derniers dans la peinture flamande de la fin du Moyen-Age. Seul Virgil Vogel dans le PEUPLE DE L'ENFER concède une certaine réalité à ses hommes-taupes enfouis dans des galeries souterraines à l'instar des esclaves de Métropolis, étonnant symbole des « classes dangereuses » — mais c'est pour en faire des monstres répugnants. Cet évanouissement de la personnalité individuelle se retrouve d'ailleurs de la façon la plus nette au niveau des formes elles-mêmes, le genre se caractérisant par un refus catégo-

rique de l'épaisseur psychologique et les personnages n'ayant jamais d'autre statut que celui d'archétypes.

Face à cette horde d'ectoplasmes sans visage, la présence tyrannique du savant s'identifie dès l'abord avec l'étrange. Le savant est autre, lointain, radicalement coupé du commun des hommes, et même, dans certains cas, de ses propres collaborateurs — coupure accusée par l'usage d'un langage cryptique ou un mutisme systématique proche de la schizophrénie. Si la pratique du langage quotidien lui est devenue tellement difficile, c'est que l'exercice de la pensée chez lui est véritablement dévorateur (il se matérialise d'ailleurs en cancer dans certains cas), faisant de lui en quelque sorte un mutant au cerveau hypertrophié, tels ceux des SURVIVANTS DE L'INFINI, de Joseph Newman. Mais, au-delà de son étrangeté superficielle, la science se manifeste comme rejet du visible, de la logique classique, anticipation aberrante, en somme absence d'un langage commun entre le savant et le non-savant, ce qui constitue très exactement la définition de la folie selon Michel Foucault.

C'est donc de façon quasiment constitutive que la science est folie et le savant hors de la raison, mais la face de silence qu'elle oppose au sens commun n'est rien par rapport à sa face cachée, qui est, elle, perpétuelle transgression des limites, infraction aux tabous et témérité intrinsèquement perverse. Le mythe du savant fou est l'un des plus vivaces du cinéma de science-fiction, que cette folie se traduise simplement, si l'on ose dire, par un dédoublement de personnalité (DOCTEUR JEKYLL ET Mr HYDE, de Mamoulian) ou, de façon effroyablement spectaculaire, par toute la série des expériences contre nature, dont la moindre par ses conséquences est la greffe d'organes de criminels sur un être fait tout entier de débris humains

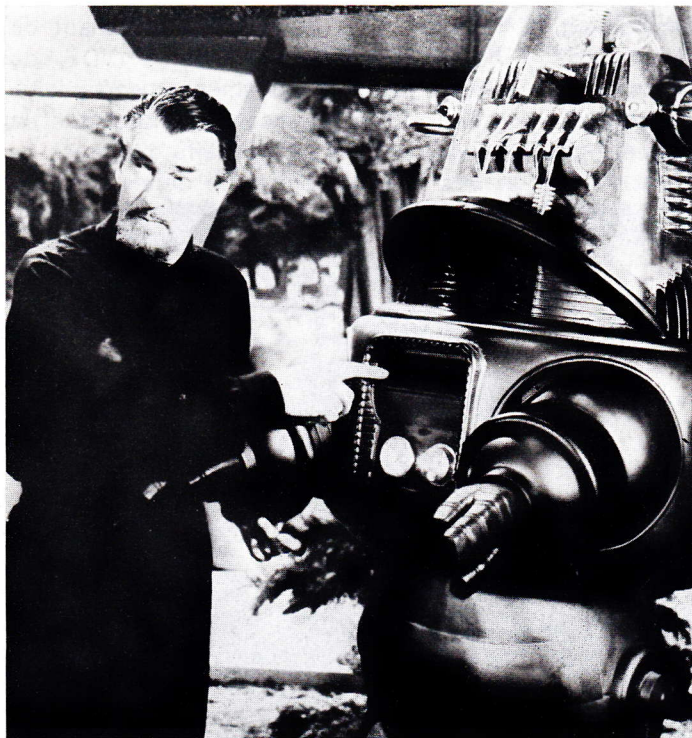


FRANKENSTEIN : Un être tout entier fait de débris humains qu'une greffe d'organe transforme en monstre sanguinaire.

qu'elle transforme en monstre sanguinaire (FRANKENSTEIN de James Whale) ou la fécondation de femmes par des singes (MEURTRES DANS LA RUE MORGUE de Robert Florey). Le point extrême dans la folie scientifique sera atteint par le savant qui, dans le JOUR OU LA TERRE S'ENTROUVRIRA d'Andrew Marton, lance une fusée à tête nucléaire au centre de la terre pour atteindre le magma, faisant ainsi sauter une partie de la planète — allusion à peine voilée, inutile de le dire, au péril atomique dont, ainsi qu'on le verra plus loin, l'obsession court souterrainement dans un grand nombre des réalisations d'après-guerre. A la limite, science et perversité s'identifient totalement (c'est tout simplement à la domination du monde que le MABUSE de Fritz Lang emploie un savoir diabolique), cependant que, à l'extrême opposé, c'est la curiosité scientifique comme telle qui est ressentie comme danger intolérable (on est obligé de neutraliser le savant qui veut à tout prix entrer en contact avec la CHOSE dans le film d'Howard Hawks). De cette malignité, de cette recherche criminelle dans ses résultats comme dans son mouvement même, la figuration visible, la preuve morte-vivante est le robot, épigone de l'Homunculus et du Golem, frère du monstre auquel le Baron Frankenstein donne à la fois son intelligence et son nom, et père de l'ordinateur en délire de l'ODYSSÉE DE L'ESPACE, de Stanley Kubrick. Serviteur aveugle dans PLANÈTE INTERDITE de F.M.L. Wilcox, comme dans le

JOUR OU LA TERRE S'ARRÊTA, de Robert Wise, c'est cette même cécité qui, dans l'ODYSSÉE, fera sa force de rébellion et le changera d'ordinateur parfaitement fiable en meurtrier sournois qu'il faudra anéantir.

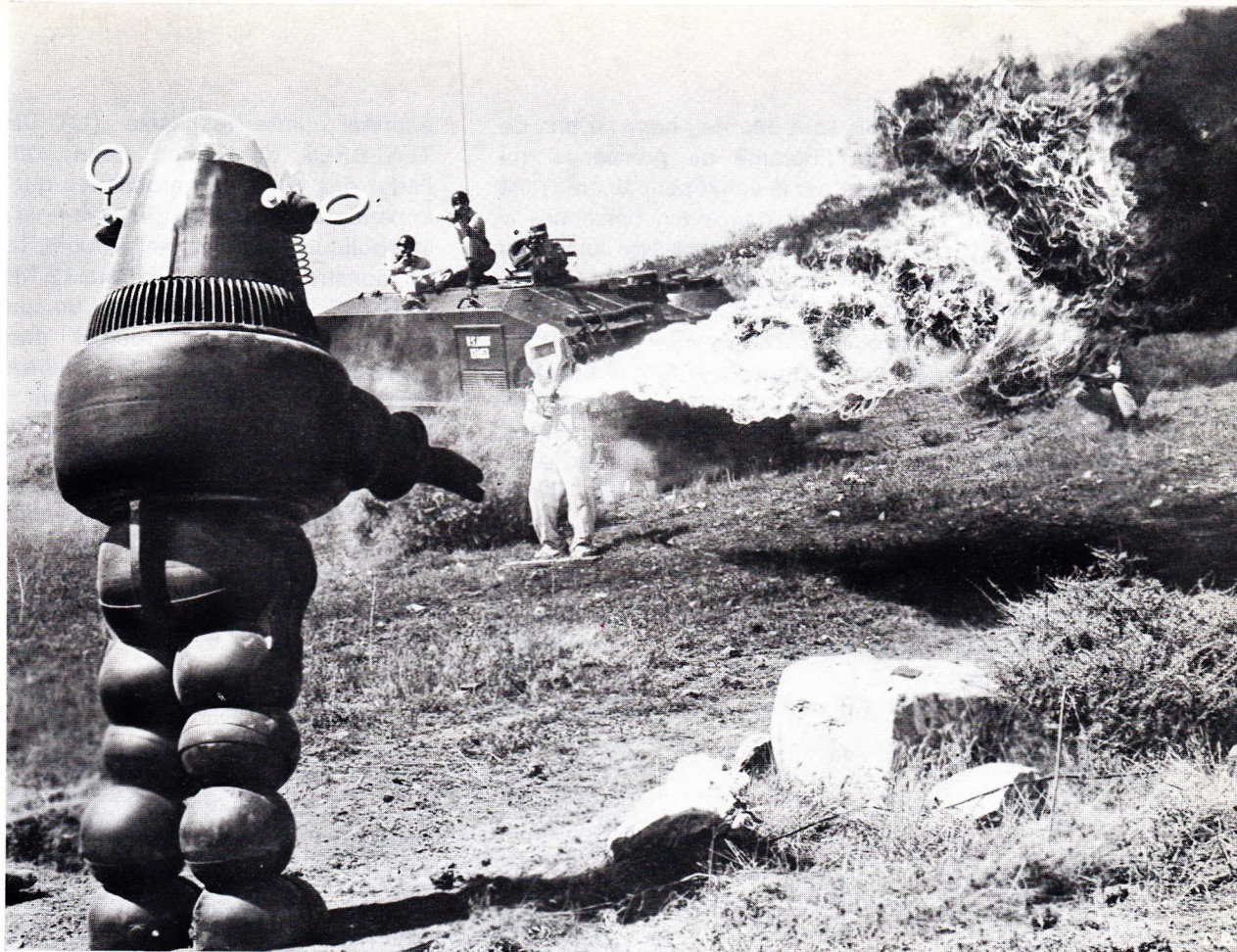
Cette puissance de folie destructrice à quoi pour le cinéma de science-fiction se ramène finalement la science, deux pôles de résistance relative peuvent cependant lui être opposés, soit qu'en un sens elle compose avec eux, soit qu'ils servent à en maîtriser les excès. Ce sont d'une part la présence féminine, d'autre part le chef-héros viril, cher à la mythologie américaine, et incarnant plus ou moins ouvertement les valeurs militaires. Si une certaine place est donc réservée à la femme dans cet univers, c'est pour substituer aussitôt à sa spécificité existentielle une vérité trop générale pour n'être pas fantomatique, en en faisant l'accompagnatrice à distance du chercheur (LE JOUR OU LA TERRE S'ENTROUVRIRA) ou une poupée frêle et encombrante au sex-appeal purement superficiel (PLANÈTE INTERDITE). Le metteur en scène de la PLANÈTE DES SINGES lui, la réduit à l'état de squelette dès le début du film. Dans les films d'avant-guerre par contre, qu'ils soient américains ou allemands, la femme apparaît en quelque sorte messagère de la perversité sexuelle et métaphysique et c'est en tant que telle qu'elle est admise à jouer un rôle dans les expériences démoniaques des savants devenus fous (insémination artificielle dans MANDRAGORE de Henrik Galeen ou la FILLE DU MAL de Richard Oswald en particulier) ou qu'elle se livre aux étreintes des monstres : singes géants de KING-KONG et de la FIANCÉE DU GORILLE. Le pacte profond noué entre la femme et le monstrueux se matérialise du reste parfois en liens avoués : la FILLE ou la FIANCÉE DE FRANKENSTEIN par exemple. Quant au chef-héros viril, c'est lui qui, au moment du cataclysme ou de l'affrontement avec l'innommable, sauve ce qui peut l'être, en prenant des décisions d'une simplicité et d'une rigueur quasi-militaires, même s'il était marqué de la tare native du savant (LE JOUR OU LA TERRE S'ENTROUVRIRA). C'est d'ailleurs l'armée elle-même qui entre en conflit avec la science dévoyée et l'emporte en vertu du seul principe d'autorité dans les films des années 50 : PLANÈTE INTERDITE ou la CHOSE D'UN AUTRE MONDE entre autres — et ici l'influence de la guerre froide n'a pas besoin d'être soulignée, puisque ce qui apparaît hautement criminel, ce n'est plus l'armement atomique, mais bien plutôt la curiosité pour l'univers différent d'où vient la « chose ». Le film se termine du reste sur un appel très clair à la vigilance permanente sous la bannière de l'U.S. Army — veille d'une importance tout à fait vitale, car, ainsi qu'on va le voir, l'inhumain cerne l'homme de toutes parts et lui laisse très peu de liberté pour lutter.



PLANÈTE INTERDITE

*De la perversité de la science et du savant,
la figuration visible est le robot.*

*L'armée,
entrée en conflit
avec la science dévoyée,
l'emporte en vertu
du seul principe
d'autorité.*



C'est en effet comme un espace de dangers que le monde autour de l'homme s'organise — et d'une certaine façon ces dangers sont d'autant plus graves que le milieu où se déploie l'activité humaine apparaît plus inerte, donnant par là la trompeuse image d'un calme en réalité annonciateur de crises d'une violence inouïe. Tout aussi piégé, le futur apparemment sécurisant où les problèmes de subsistance, de rivalités inter-puissances, etc. se sont dilués dans une frénésie technique proprement onirique, contient en fait une menace qui tient en partie à l'osmose presque invisible, mais continue, qui s'opère entre le passé le plus reculé de la vie sur terre — et dont les monstres de toutes espèces sont l'incarnation médusante — et l'avenir le plus lointain, dont l'horizon se confond avec la fin du monde, non celle de l'histoire, mais l'anéantissement de tout. Pris ainsi entre un passé monstrueux et un avenir de cataclysme, l'homme se tient comme un naufragé sur une terre aussi fragile qu'un radeau, car l'inconnaissable est tapi au seuil du présent, à la manière même des mille dangers mortels qu'il court inévitablement dans sa tentative pour appréhender un cosmos qui le refuse, soit en lui déléguant ses messagers de mort, soit en anéantissant son vouloir présomptueux d'investir la totalité de l'univers.

Les dérèglements de la réalité commencent aux marges mêmes du quotidien, et ce que l'homme pense connaître de la façon la plus assurée : le sol où il marche et jusqu'à son propre corps, est un monde inconnu où s'affrontent des forces meurtrières. La terre-mère, image par excellence de la solidité de la compacité sans limites, ne forme en fait qu'une mince coque, qui nous abrite à peine des tempêtes incessantes du feu central, et qui peut se briser à la moindre provocation, libérant des torrents de matière en fusion qui dévaste tout sur son passage (LE JOUR OU LA TERRE S'ENTROUVRIRA). De la même façon, si, par une découverte qui permet aux savants de réduire les proportions humaines presque à volonté (et l'on reconnaîtra ici au passage une autre image de la toute puissance de la science par rapport au savoir commun, image qui se retrouve dans le mythe de l'homme invisible) il est donné à des êtres humains de pénétrer dans le corps d'un de leurs semblables, ils découvriront avec épouvante que l'organisme, dont le fonctionnement échappe presque totalement à la conscience, et qui présente une inertie superficielle très grande, est en réalité le siège de phénomènes qui, ramenés à l'échelle humaine, auraient quelque chose de monstrueux (le VOYAGE FANTASTIQUE, de Richard Fleisher).

Mais ces dangers naturels sont peu de chose au prix de la permanence autour de l'homme de présences qui défient les lois de la nature et par là échappent aux moyens de protection que la raison peut concevoir, présences si étrangères à la norme humaine que le langage lui-même achoppe à les désigner — et cette impossibilité est consignée dans le titre de tous ces films où apparaîtront la « Bête », le « Monstre », la « Créature », voire la « Chose » ou même « Them », ce « eux » vague de la terreur humaine parvenue à son paroxysme. C'est qu'ici il ne s'agit plus de dangers devant lesquels l'intelligence peut découvrir plus ou moins aisément des solutions, ou de monstres qu'elle a elle-même enfantés, même s'ils ont ensuite échappé à son pouvoir de contrôle. C'est le passé même du monde, tapi dans des zones inaccessibles : régions polaires, forêts équatoriales, déserts, fosses sous-marines, mais à peine endormi, qui ressurgit ainsi pour dévaster l'Amérique, à une vitesse foudroyante qui témoigne de sa proximité par rapport au quotidien (« LA CRÉATURE EST PARMI NOUS », annonce le titre d'un film de John Sherwood)

énorme mante religieuse (LA CHOSE SURGIE DES TÉNÉBRES, de Nathan Juran), mais c'est surtout sous l'effet des radiations atomiques que peuvent survenir les apparitions les plus terrifiantes — et ici encore le contenu symbolique du thème est évident, même si la thématique du monstre a une réalité propre. Le MONSTRE DES TEMPS PERDUS d'Eugène Lourie, un dinosaure, les fourmis géantes de Gordon Douglas dans LES MONSTRES ATTAQUENT LA VILLE, la pieuvre du MONSTRE VIENT DE LA MER, et tant d'autres, ont été soit réveillés, soit rendus dangereux par une transformation physiologique survenue à la suite d'une explosion nucléaire. Le comble de l'horreur semble être atteint avec ce monstre abstrait que représente le corps radioactif dévorateur d'énergie inventé par Kurt Siodmak dans le MONSTRE MAGNÉTIQUE, monstre dont le pouvoir épouvantable tient précisément à son abstraction, puisque celle-ci le rend presque incommensurable à l'esprit humain.

Mais l'homme ne saurait se tenir quitte dès lors qu'il aurait réussi à détruire ou à domestiquer les monstres qui



Malgré d'étranges accès de faiblesse, le célèbre King-Kong incarne la brutalité aveugle.

Cette brutalité aveugle, dont le célèbre KING-KONG malgré ses étranges accès de faiblesse devant sa captive, avait été la première incarnation, se matérialise tantôt sous la forme d'un poisson (L'ÉTRANGE CRÉATURE DU LAC NOIR, de Jack Arnold), tantôt sous une forme d'une

infestent la Terre. Le ciel lui aussi est un espace dangereux, mais bien davantage encore, puisque c'est de lui que proviennent toutes les forces qu'un univers ennemi de l'homme lui dépêche sans trêve, soit pour l'anéantir, soit pour l'avertir de sa faiblesse rédhitoire. Certaines de ces

forces sont du reste à l'œuvre depuis des siècles à l'insu de l'homme : les phénomènes effrayants qui se sont reproduits dans un quartier de Londres tout au long de son histoire tiennent à la présence dans le sous-sol d'un vaisseau spatial venu de Mars et dont la remise au jour sans précautions va déclencher sur la ville le jeu des puissances démoniaques, démontrant ainsi en termes d'épouvante que le futur a déjà commencé depuis longtemps, si l'on ose dire (LES MONSTRES DE L'ESPACE). C'est de Mars en effet que proviennent la plupart du temps ces messagers de mort, dont le pouvoir meurtrier tient en ceci, qu'ils ne cessent de signifier à l'intelligence humaine la présence obsédante de l'indéfiniment autre. L'existence même de cet inconnu irréductible constitue une menace, dont le succès du thème des soucoupes volantes dans l'imagination populaire comme au cinéma (la GUERRE DES MONDES, le MÉTÉORE DE LA NUIT, les SOUCOUPES VOLANTES ATTAQUENT, etc.) permet de mesurer la puissance d'impact. C'est que, si l'anthropocentrisme pouvait encore s'exercer en présence de l'inconnu terrestre il n'en va plus de même en matière d'espace : on verra dans la CHOSE D'UN AUTRE MONDE un Martien mi-animal, mi-végétal, et même des monstres minéraux qui se nourrissent de silice dans la CITÉ PÉTRIFIÉE de John Sherwood. Cette épouvante devant l'inconnu, dont bien évidemment l'envers est un refus forcené de la différence, notamment dans le domaine des régimes politiques, se retrouve sous une autre forme dans le CHOC DES MONDES de Rudolf Mate. Mais c'est d'un effroi beaucoup plus profond, et quasi-religieux, bien au-delà de l'espionnage de certaines réalisations des années 50, que nous parlent le JOUR OU LA TERRE S'ARRÊTA de Robert Wise, les SURVIVANTS DE L'INFINI, et les MONSTRES DE L'ESPACE, même si certains d'entre eux se consacrent encore en partie à dénoncer le péril atomique. La hantise profonde dont ils témoignent, c'est celle de l'existence quelque part dans l'univers de supra-intelligences capables d'anéantir l'homme et contre lesquelles nul recours n'est possible — résurgence assez étonnante du mythe de Saturne, le créateur dévoreur.

Dans ces conditions, on conçoit aisément que le vol spatial, s'il constitue l'un des plus vieux rêves de l'humanité, représente en même temps la transgression par excellence des limites et le viol des tabous les plus inconditionnels, c'est-à-dire le danger maximum. Il est d'ailleurs caractéristique que l'entreprise qui représente à la fois le couronnement du dynamisme humain et la plus grande témérité, puisqu'elle est véritablement mesure prise de l'incommensurable, soit figurée dans l'imagination populaire en même temps comme le combat à main nue de l'homme contre le



2001 : Le malheureux astronaute ne saura jamais s'il a franchi les bornes de l'interdit suprême.

cosmos et comme la lutte perdue dès le départ de l'intelligence humaine contre des forces qui la dépassent ou l'écrasent, conclusion foncièrement pessimiste que la réalité scientifique récente est venue démentir de façon éclatante. Si Flash Gordon, Mandrake et Brick Bradford et leurs homologues européens Guy l'Eclair et Luc Bradefer eurent un tel succès, d'abord dans les bandes dessinées et ensuite dans des serials cinématographiques dont les premiers furent tournés dès avant la deuxième guerre mondiale, c'est que leur affirmation naïve de la force physique pure rassurait un sens commun malmené par les découvertes scientifiques du 20^e siècle, de la même façon que le personnage de Fantomas, pourfendeur des injustices sociales, et celui de Tarzan, ennemi juré de la civilisation urbaine, avaient permis à ceux qui en étaient les victimes de se rêver délivrés de leur mauvais sort. Mais le progrès technique ne suscite que des Superman fragiles et, même si les voyages interplanétaires constituent le sujet de très nombreux films de science-fiction, au point de se confondre avec le genre lui-même pour nombre de spectateurs, la plupart d'entre eux culminent en des images de terreur ou d'échec, qu'il s'agisse de l'univers scientifique en pleine décomposition de la planète Métaluna dans les SURVIVANTS DE L'INFINI de Robert Wise ou des monstres en flammes de PLANÈTE INTERDITE, seuls restes d'une civilisation supérieure qui avait découvert le moyen de matérialiser tous les désirs. La rencontre avec l'intelligence des extra-terrestres se vaporise en mystère total dans le très récent 2001 de Stanley Kubrick, mais c'est là une énigme pire que la mort, puisque le malheureux astronaute ne saura jamais — et le spectateur non plus — s'il a franchi les bornes de l'interdit suprême, s'il est mort ou vivant, et si l'intelligence supérieure devant laquelle il s'agenouille en esprit est surnaturelle ou non. Outre le danger mortel que représente pour l'homme la transgression des tabous, il y a donc dans le rêve de la conquête des planètes une vanité essentielle qui renvoie l'homme au mystère et lui signifie l'inadéquation profonde du projet scientifique à la réalité du monde. Et le cercle se referme dans la PLANÈTE DES SINGES, où, après un fantastique voyage intersidéral, des astronautes américains découvrent une planète inconnue, dominée par une civilisation d'orang-outangs et de gorilles intelligents, où des hordes d'hominiens qui ont perdu l'usage de la parole sont pourchassés comme un gibier — et cette planète n'est autre que la Terre, une Terre d'où la civilisation occidentale aurait été balayée par un cataclysme inconnu.



Ainsi donc le cinéma de science-fiction, lorsqu'il a déchainé ses images de terreur et de mort, laisse l'homme assez nu et presque totalement démuné devant un cosmos

tout-puissant. Pourtant ce cinéma de l'épouvante n'est pas seulement un cinéma du désespoir et les visions de fin du monde qu'il nous propose sont aussi, et à la façon des présages de mort de tous les temps, des prévisions où se manifeste la permanence d'une vigilance, dont la naïveté même de ses moyens d'expression dans certains cas garantit l'authenticité. Certes il arrive que sa mythologie serve seulement de support à une philosophie sociale quelque peu simpliste : celle du progrès néfaste, ou même qu'elle recouvre à certaines époques une propagande politique assez basse et à peine voilée. Mais la permanence de ses schèmes, de ses légendes, de ses figures maîtresses, impose de les considérer en eux-mêmes et de tenter d'y lire des vérités plus profondes, dont ils seraient non plus la simple enveloppe, mais l'expression spontanée et justifiable comme telle. Ce que la fiction à base plus ou moins scientifique s'efforce de découvrir, c'est le moyen en quelque sorte magique de conjurer par un langage de fantômes une situation presque insurmontable, à savoir la disparité entre le savoir scientifique et les mentalités traditionnelles. Au-delà de la dénonciation très fréquente du péril nucléaire, et de façon beaucoup plus globale et finalement plus profonde, ce que signifie la persistance de ce genre cinématographique apparemment puéril et « non-artistique », c'est l'élargissement continu du hiatus entre les détenteurs du savoir et de ses applications technologiques et l'humanité commune que connaissent tous les pays développés, mais dont les caractéristiques sont particulièrement accusées dans la société américaine. Enfin, un autre péril est dénoncé à travers cette mythologie de l'échec, c'est l'inachèvement perpétuel du savoir, et sa structuration indéfiniment ouverte à l'inconnu, cette ouverture constituant au regard de cette épistémologie sauvage qu'est la science-fiction la preuve, non de la capacité inépuisable de progrès qui constitue l'intelligence humaine, mais de la défaillance fondamentale de l'esprit dans son effort pour saisir la réalité du monde. Ainsi tombe de lui-même le reproche si souvent adressé au cinéma de science-fiction, de se déconsidérer par des absurdités scientifiques parfois criantes. Son objet et l'intérêt qu'il présente pour l'observation critique sont d'un autre ordre : ce qu'il nous fait voir, en dernière analyse, c'est, à la manière de ces cauchemars qui délivrent la conscience de ses propres monstres, des fins du monde grâce auxquelles nous pourrions redécouvrir dans la science un enchaînement de formes ouvertes et dans la démarche scientifique un commencement perpétuel.

C. F.