

L'évolution des films fantastiques de science-fiction III

Patrick Schupp

Numéro 86, octobre 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51242ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

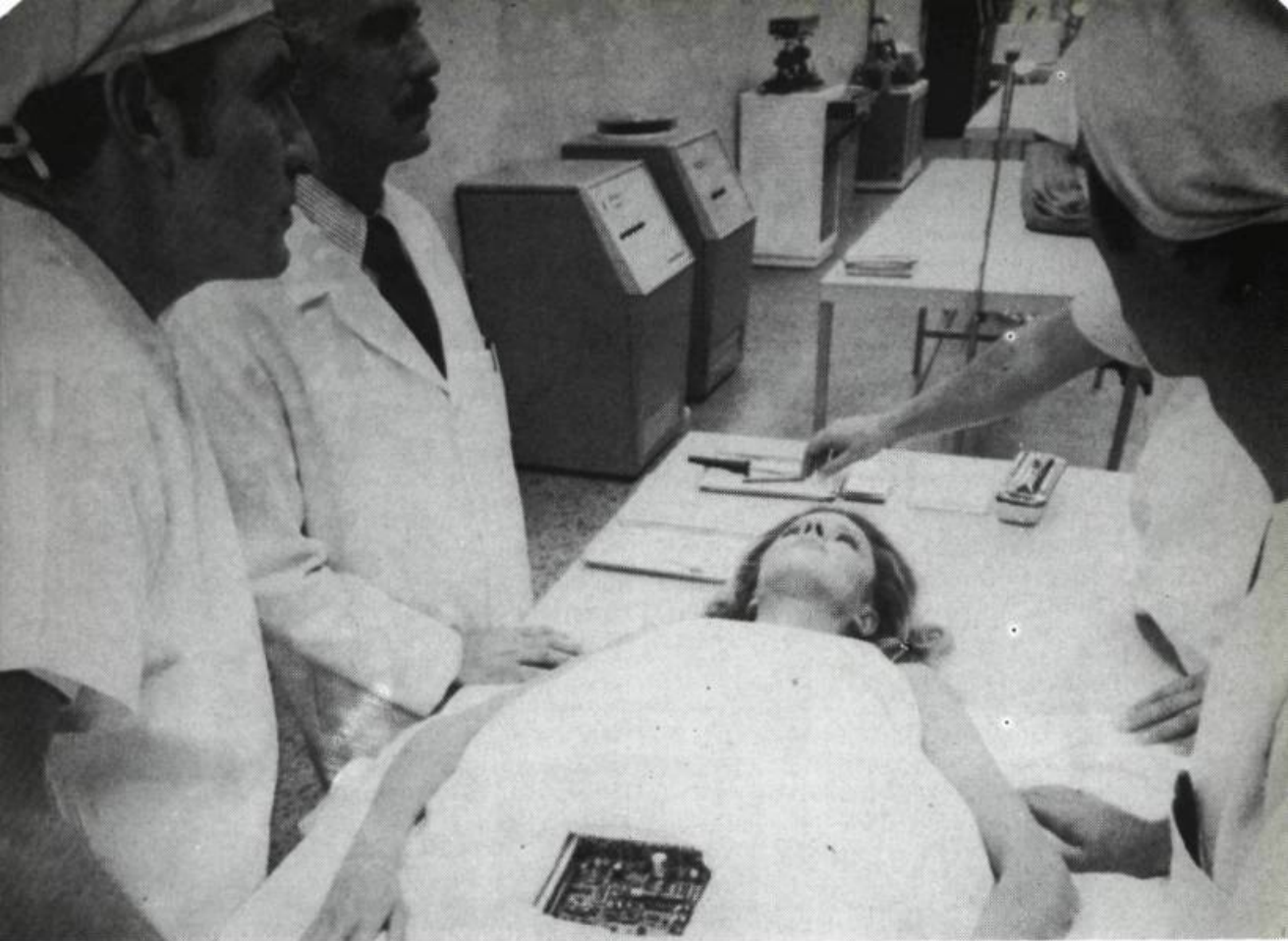
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schupp, P. (1976). L'évolution des films fantastiques de science-fiction III. *Séquences*, (86), 25–29.



Mondwest

L'évolution des films fantastiques et de science-fiction depuis 1960

— III —

OCTOBRE 1976

Patrick Schupp

25

3 / DIEU, L'HOMME ET LES ROBOTS

Nous avons vu dans la deuxième partie de cet article (voir Séquences No 83, janvier, 1976) les mirages du temps et ses méandres. Il est tout d'abord important de se rappeler, au fur et à mesure que nous progressons vers la fin de ce panorama qui, malgré notre désir, ne peut faire état de **tous** les films réalisés dans le domaine qui nous occupe, que le film de science-fiction, plus que n'importe quel autre, reflète la société qui l'a engendré, et demeure un signe des temps particulièrement frappant.

Si on se souvient bien, le fantastique des années 1930 faisait surtout état des nouvelles découvertes de la Science, et des différentes méthodes pour la domestiquer.

De science-fiction, peu ou pas, sauf pour aborder des thèmes, souvent naïvement, dans l'esprit de la bande dessinée qui leur ont donné naissance, à l'occasion : **Buck Rogers**, et surtout **Flash Gordon** sont construits selon un ordre immuable : la lutte entre le bien et le mal, avec le triomphe du premier à la fin de chaque épisode, et la résurgence du second au début suivant. Rayons de la mort, voyages interplanétaires (ou dans le temps ou dans d'autres dimensions) se font au moyen de gadgets rutilants et d'une délirante impossibilité. . .

Mais en revanche, le savant, fou ou non, commence à oeuvrer dans l'ombre à quelque grand dessein maudit qui le mettait à l'égal de Dieu. Le **Frankenstein**, de James Whale (1931), ainsi que **Island of Lost Souls**, de Erle Kenton (1933), demeurent les exemples les plus frappants avec cet admirable **Invisible Man**, de James Whale (1933), de cette forme d'esprit et de thème résolument moralisateur, à la fin.

Parallèlement, les créatures de la nuit, de l'Épouvante et de l'Horreur, Dracula, King Kong, monstres, mutants (dont on vient de découvrir les possibilités), fantômes (les gentils comme Topper et les autres, les méchants), démons et sorciers qui peuplaient

alors l'écran n'avaient d'autre but que de nous amener dans un monde parfois merveilleux, parfois dépaysant ou inquiétant, selon le cas, mais qui permettait au spectateur de s'évader dans le cadre d'un spectacle proposant une réflexion teintée de philosophie à l'intérieur "d'effets spéciaux qui titillaient l'imagination et décentraient le réel". L'Étrange de cette époque-là était bon enfant, beaucoup plus divertissement que message et plus poétique que froidement calculateur.

Vinrent les années 40 et 50, la seconde guerre mondiale, où les savants nazis devinrent les prototypes des savants méchants, pénétrés de leur importance et de leur rôle dans la société future. Parallèlement avec les horreurs de la guerre, une nouvelle forme d'évasion se faisait jour : plus que jamais on quittait la Terre, on découvrait des mondes inconnus, ou on retrouvait les profondeurs oubliées du Fantastique et de l'Onirisme. Le traumatisme de la guerre atomique, Hiroshima et les camps de concentration, donnaient naissance à une littérature et une illustration nouvelle, différente, plus réelle, plus sérieuse aussi. Puis, entre 1960 et 1975, l'Homme aborda les puissances offertes par la Science, et se mit à les manipuler sans être sûr de pouvoir bien les contrôler. Nous voici donc prêts à aborder l'essentiel de notre propos d'aujourd'hui : l'homme qui joue — nouveau Prométhée — avec des puissances qu'il ne peut contrôler, qui veut sans cesse reculer les frontières de la Connaissance et explorer toutes les possibilités, s'expose à provoquer autour de lui des catastrophes de toutes sortes qui, non seulement changeront ou feront disparaître son environnement, mais le changeront lui-même en mutant (dans une évolution frappante, un surhomme) ou en robot. Nous voilà bien loin du naïf et merveilleux savant intellectuel, né baron Frankenstein, ou du très méchant docteur Moreau.

Catastrophes, disions-nous, qui se situent

dans un avenir plus proche qu'on ne pense: la peur atomique demeure l'élément majeur et le plus souvent exploité: une guerre atomique (plus ou moins claire et évidente) a détruit ou est en train de ravager la terre. Certains survivants content leur histoire à tous les niveaux, dans tous les pays, luttent pour la survie de la race ou tout simplement de la vie: **Chosen Survivors**, de Sutton Rolley, **El Refugio del Miedo**, de José Ulloa, **La Città dell'Ultima Paura**, de Carlo Ausino, tous trois présentés au Festival de Trieste, font état d'un petit groupe, vivant en vase clos (un abri anti-atomique) et tentant de prendre le dessus, malgré des attaques de chauve-souris géantes (dans les films de Ulloa) ou le regret des choses qui furent (dans le film d'Ausino). Plus réalistes et plus sanglants aussi sont **Glen and Randa** (Jim MacBride, 1971) et **A Boy and his Dog** (L. Q. Jones, 1975), (qui a reçu le premier prix au dernier Festival de Fantastique de Paris: avril 1976) où les héros (un couple de jeunes, style Adam et Eve hippies dans le premier, et un garçon de vingt ans accompagné d'un chien téléphate dans le second) tentent de survivre dans une Amérique radioactive. La guerre fait d'ailleurs encore rage dans **Boy** sans qu'on sache très bien qui se bat contre qui et pourquoi. En fait, et c'est remarquable de le constater dans tous les films de ce genre, depuis **Five** (Arch Oboler (1951), jusqu'à **Boy**, en passant par **On the Beach** (Stanley Kramer, 1965), **Skammen** (Ingmar Bergman, 1967), l'agresseur et la cause de la guerre ne sont jamais clairement définis. On se contente de nous dire: "Voilà ce qui arrive si une guerre nucléaire éclate... Alors faites attention!". Par contre, Stanley Kubrick dans **Doctor Strangelove** (1963) et Sidney Lumet dans **Fail Safe** (1964) mettent face à face l'Est et l'Ouest, c'est-à-dire les Etats-Unis et la Russie jusqu'à ce que mort s'ensuive. Cela donne des films hautement structurés, et ayant le mérite de poser une équation dont les données sont strictement



Chosen Survivors, de Sutton Rolley

réelles, mais les résultats encore inconnus. **Fail Safe**, de plus, soulignait la facilité avec laquelle une telle attaque nucléaire peut être déclenchée: une toute petite erreur, le Président des Etats-Unis croit son pays menacé et appuie sur un petit bouton... et New York comme Moscou est rayé de la carte du monde six heures après.

Et puis, une fois la menace exécutée, que reste-t-il? une humanité qui tente péniblement de se remettre sur ses pieds, sur une terre dévastée ou radioactive: **The Ultimate Warrior** (Robert Clouse, 1975) où Max von Sydow utilise les pouvoirs du surhomme (ou presque) Yul Brynner pour sauver des graines de carottes ou de tomates ainsi que sa fille dans un New York dévasté et devenu la proie de bandes organisées. Ou alors, c'est Charlton Heston qui, dans **The Omega Man** (Boris Sagal, 1971), découvre un monde semi-souterrain de mutants résultant d'une guerre nucléaire. Une autre fois, dans **Planet of the Apes** (Franklin J. Shaffner, 1968), ce sont des singes qui ont repris la domination de la vieille planète dévastée, tandis que les humains sont mis en cage (les films suivants ne font qu'affaiblir et faire regretter le propos si clair et si valable de Schaffner, d'ailleurs).

Mais ce ne sont pas les seules conséquences que l'on observe; il y en a d'autres, d'ordre essentiellement écologiques, qui remplacent aujourd'hui les films de "monstres" des années 55-60. Les bêtes d'aujourd'hui ne grossissent plus, elles deviennent intelligentes, se révoltent contre l'homme (ainsi que

nous disions dans notre précédent article) et luttent pour la domination sans condition de la planète, qu'il s'agisse de rats, de grenouilles, d'oiseaux, d'araignées, de fourmis, de cafards, de crocodiles (mais oui, dans **Deadly Menace**, de Frank Ray Perilli), de requins, voire d'asticots (**Squirm**, à venir) ou d'abeilles (**The Swarm**, à venir également). Bien souvent, une radiation est à l'origine de la mutation qui met aux prises quelques savants isolés avec une multitude grouillante et victorieuse. Nous avons d'autre part fait brièvement le tour des futurs possibles, et tous plus pessimistes les uns que les autres. Si l'homme ne se détruit pas, ou s'il n'est pas mangé par les petites bêtes (parfois devenues grosses), il fait alliance avec la science grâce à laquelle il se recrée à sa propre image. C'est le mythe de Frankenstein, mais modernisé. Les robots révoltés de **Westworld** (Michael Crichton, 1973) ne sont qu'un avatar de la créature du baron. Par contre, **The Terminal Man** (Michael Hodges, 1973) prévoit, selon le roman de Michael Crichton, un homme dont seul le cerveau demeure humain: tout le reste est mécanisé, transistorisé, etc... La machine face à l'homme, son créateur, est d'ailleurs, en littérature de fiction, un thème éternel. Nous la retrouvons sous de nombreuses formes, soit que la machine serve (ou se révolte contre) son créateur, soit que, faite à son image, il lui soit posé les mêmes problèmes, dérivant tous plus ou moins d'une prise de conscience. En effet, la machine peut se révolter, parce que son éveil à une conscience supérieure la met en face d'un choix: sa création par l'homme lui interdit en principe de la détruire; rappelez-vous la fameuse loi de la Robotique formulée par Isaac Asimov:

— Un robot ne peut porter atteinte à un être humain ni, restant passif, laisser cet être humain exposé au danger.

— Un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres sont en contradiction avec de telles lois.

— Un robot doit protéger son existence dans la mesure où cette protection n'est pas en contradiction avec la première ou la deuxième loi.

Cependant, par une étrange ironie, des auteurs de science-fiction et des réalisateurs présenteront très souvent des histoires de robots qui se révoltent... En dehors du gentil robot mis en scène par Fred McLeod Wilcox dans **Forbidden Planet** (1965), nous avons le Hal de **2001: A Space Odyssey** neutralisé par le pilote Bowman pour avoir tenté de le supplanter (d'après des critères qui pourtant pouvaient sembler valables), le robot meurtrier de **Westworld**, les étranges créatures à l'amour meurtrier que l'on voit dans **Sins of the Fleshpoids** (Mike Kuchar, 1964), ou cette curieuse histoire de robots en "rupture d'expressionnalisme": **Iron Bread** de la cinéaste thaïlandaise Vivian Pei. La réalisatrice ne décrit cette classique révolte de robots que pour démontrer que "si on considère qu'une production est inutile, superflue, il faut nécessairement condamner le travail qui la sert et, en dernière analyse, il faut que le travailleur qui fournit ce travail refuse de le poursuivre" (Vivian Pei, in No 13 de la revue *Survaleur*). On pourrait encore en citer de nombreux exemples, mais qui tous, d'une façon ou d'une autre, recourent les thèmes des Frankenstein, Zombies, et autres Golem et qui auront toujours droit de cité dans ce panorama de SF.

Lorsque l'homme ne peut créer à son image, il arrive alors qu'il change: cette mutation, évolutive ou régressive, peut prendre bien des visages, au propre comme au figuré. Le prototype de ce genre d'histoire demeure le remarquable et assez méconnu **Charly** de Ralph Nelson (1968) d'après la nouvelle de Daniel Keyes: un demeuré accède, grâce à une opération du cerveau, à une super-intelligence: hélas, l'effet ne durera pas, et il retombera dans son idiotie originale. Mais il s'agissait alors d'un homme adulte. Les enfants intéressent maintenant

les réalisateurs, et les monstres sont désormais naissants: **It's Alive** de Larry Cohen (1974) et **The Devil Within Her** de Peter Sasdy (1975) nous montrent des bébés assassins, l'oeil mauvais et la bouche pincée, tuant joyeusement autour d'eux tout ce qui n'est pas conforme à leur esthétique assez primitive... Bien sûr, nous touchons là à un Fantastique plus quotidien, en quelque sorte, ou le prétexte de SF n'est que secondaire. Je suppose que cette attitude tend à vouloir (sans jeu de mots) rajeunir le thème. L'homme ne sera toujours que ce qu'il est... tandis qu'un enfant, et à plus forte raison un bébé, quoi, en principe de plus innocent, sauf s'il est le fils du diable, comme dans **The Omen**, de Richard Donner. Nous assistons là à une recherche de plus en plus poussée dans le désir de faire nouveau, d'étonner à tout prix, parfois au mépris de la plus élémentaire intelligence ou du respect du spectateur... Evidemment, cela donne au genre en général une vitalité fort bienvenue, mais à quel prix! Le corollaire est évidemment toujours le même: l'Homme ne doit pas jouer avec des forces inconnues, et la grande peur atomique peut aussi avoir ce genre de résultat. Remarquons enfin que le savant qui a réalisé cette bombe atomique a aussi oeuvré directement sur les gènes et les chromosomes de ses concitoyens: les mutations sont alors surprenantes, et embrassent un éventail extrêmement vaste. **Seconds** de John Frankenheimer (1966) offre à Rock Hudson de passer pour mort, et de revivre ensuite une nouvelle vie, qui n'est finalement pas plus réussie que la première. Il en mourra, pour de bon cette fois. Le film se voit à plusieurs niveaux, mais le postulat de base est le pouvoir illimité de la Science dans un contexte faustien. Dans une veine un peu moins brillante, on a également **House of Freaks**, de Robert Olivier (1973), **S s s s s s s** de Bernard Kowalski (1973) **Superbeast**, de George Schenk (1972), **The Mutations**, de Jack Car-

diff (1972), **L'Homme au cerveau greffé**, raptage de Jacques Doniol-Valcroze (1972) et, parmi tant d'autres, à la limite, **Rocky Horror Picture Show**, de Jim Sharman (1974) qui présente des mutations et des variations sur le savant fou dans un contexte homosexuel, freudien, humoristique et musical. Bien entendu, je n'ai pas parlé des mutations zoomorphes ou collusant le règne végétal. Ce genre de film est légion, et peu sont réussis, faisant appel aux trucs les plus vulgaires et les plus accrocheurs pour impressionner un public toujours plus exigeant, mais guère plus intelligent. On se souvient de **The Fly**, réalisé par Kurt Neumann en 1958. La mouche (ou plus exactement le fils du savant monstrueux du premier film) revenait dans **Curse of the Fly**, réalisé par Don Sharp en 1965. Ont précédé (et suivi) cette mutation homme-mouche assez répugnante, les femmes et hommes-serpents, crocodiles, panthères, poissons, chiens, etc... dans le règne animal, et plantes variées (de la plante-cannibale au cactus) dans le règne végétal. Si j'ai cité **The Fly**, c'est qu'il était un peu mieux fait que les autres, et demeure le prototype du genre.

Reste enfin, dans le domaine de la science maudite, l'invisibilité et ses conséquences, en général désastreuses. Tout a été dit, bien sûr, avec **The Invisible Man**, de James Whale (1933), mais ceci n'empêche pas H. Reinl de faire maléfiquement exploiter l'invisibilité dans **Die Unsichtbaren Krallen des Doktor Mabuse** (L'invisible Docteur Mabuse, 1961), tandis que son confrère R. Nussbaum en faisait autant, en plus mal, dans **Der Unsichtbare** (Dans les griffes de l'homme invisible). Nous retrouverons certains de ces thèmes, d'ailleurs, dans le dernier article de la série, consacré plus spécifiquement au Fantastique. Il sera alors question de loups-garous, vampires et autres "mutations" spécialisées, mais qui touchent plus directement aux mythes et aux peurs ancestrales. (à suivre)