

**Université René Descartes – Paris V**  
**U.F.R. de Sciences Sociales**  
**Sociologie de la culture et de la communication**  
**Licence 1993 – 1994**

# **CINEMA DE SCIENCE-FICTION ET REPRESENTATIONS SOCIALES**

**Présenté par Agnès MAILLARD**

**Note de recherche en Psychologie Sociale**  
**Sous la direction de Madame Arlette LAURENT-FAHIER**

# PREMIERE PARTIE

## HISTORIQUE DU CINEMA DE SIENCE-FICTION

### I: LES PIONNIERS. 1895-1968

1995 sera l'année du centenaire du cinématographe. En effet, le 13 février 1895, son père, Louis Lumière, officialisa la naissance de son invention en déposant le brevet en Europe.

Dès le 22 mars de la même année, le tout premier court métrage de l'histoire est présenté devant les honorables membres de la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale: "sortie des ouvrières de l'usine Lumière". Et enfin, le 28 décembre 1895, les frères Lumière offrent la première représentation cinématographique publique dans le Salon Indien, au sous-sol du Grand Café de Paris: "l'arrivée d'un train en gare de La Ciotat".

Cette première projection est quasi confidentielle. Louis Lumière ne croit guère en l'avenir de son invention dans le monde du spectacle, la considérant plutôt comme un instrument scientifique se prêtant à l'analyse du mouvement. Il ne fait donc guère de tapage autour de ces projections.

Or, la magie du cinéma vient de frapper, et rapidement, par le seul effet du bouche à oreille, le public s'entasse, toujours plus nombreux, dans le fameux Salon Indien. Finalement, Lumière, sous la pression du succès et de son entourage, commet la première fiction du cinéma, "L'arroseur arrosé", et la présente à l'Exposition Universelle de Paris, en 1900.

Les Expositions Universelles en ces temps-là devaient être fort fructueuses, car à 7 ans de là, à l'Exposition Universelle de Chicago en 1893, Thomas Edison avait présenté le Kinétoscope par oculaire dont il dépose aussitôt le brevet pour les Etats unis. Thomas Edison est célèbre aujourd'hui pour ses nombreuses inventions, mais à l'époque, il l'était surtout pour sa monstrueuse

âpreté au gain. Aussi, rien d'étonnant qu'à peine au courant du succès de Lumière, il se lançât dans une véritable guerre des brevets sans merci. Il accusa le français d'avoir bassement plagié son invention, le kinétoscope.

Il fut retenu qu'en effet, Louis Lumière s'était sûrement inspiré du travail d'Edison, mais qu'il en avait indéniablement amélioré le principe en faisant sortir l'image du boîtier pour la projeter sur un écran. Edison ne pouvait donc plus s'emparer du marché européen, aussi se tourna-t-il vers son fief: les Etats Unis d'Amérique, où il détenait le monopole absolu sur toute la production cinématographique, quand bien même elle utiliserait du matériel français. Il crée donc (afin de ratisser large) le trust MPPC (Motion Picture Patent Company) en s'associant avec différents producteurs, Jérémiah Kennedy et Georges Eastman (Kodak).

Soucieux d'échapper à la férule d'Edison et de ses sbires, les producteurs indépendants s'exilent vers l'ouest, en Californie du Sud, sous un climat idéalement ensoleillé permettant des tournages quasi ininterrompus en extérieur. C'est la naissance d'Hollywood, la future mecque du cinéma mondiale, qui commence à prospérer quand Woodrow Wilson promulgue la loi anti-trust en 1915.

#### A. NAISSANCE DE LA SCIENCE-FICTION EN EUROPE

Sur le vieux continent, les événements se précipitent dès le début du siècle. Georges Méliès, professionnel du spectacle, assiste aux projections du Salon Indien et a le déclic pour le 7ème art naissant. Il crée la Star-Film Société et achète un atelier de photos à Montreuil-sous-bois: c'est le premier studio de cinéma d'Europe.

Dès 1902, il signe en tant que réalisateur le premier long métrage (21 mn) de l'histoire du cinéma et par la même occasion, le premier film de science-fiction avec Le voyage dans la lune, qui inaugure la longue épopée du cinéma de science-fiction.

Georges Méliès signa encore 5 longs métrages de science-fiction: Le voyage à travers l'impossible (1904), 20 000 lieux

sous les mers (1907), Le tunnel sous la Manche (1907), La photographie électrique à distance (1908) et une dernière expédition triomphale en 1912, A la conquête du pôle. L'oeuvre de Georges Méliès est un pur reflet de l'idéal scientifique positiviste de l'époque. Le XXème siècle naissant a une foi inébranlable en la science et la technique triomphantes, foi qui se sacralise dans les gigantesques Expositions Universelles de l'époque.

Georges Méliès est aussi fortement inspiré par les oeuvres à résonance prophétique de Jules Verne, où l'auteur décrit avant l'heure les innombrables applications de la fée électricité et où il pressent la fièvre exploratoire de l'humanité partant à la découverte de sa planète et de l'espace immédiat qui l'entoure.

Hélas, 1914 sonne le glas de la belle époque. La première guerre mondiale jette à la face de l'Europe la vérité d'une technique mise au service de la destruction, signant la fin de la foi en une science triomphaliste. Les productions de Méliès sont alors taxées d'infantilisme et il fait bientôt faillite dans une Europe désabusée.

Cependant, l'Europe de l'après-guerre reste encore, pour un temps, le centre du cinéma de science-fiction. Mais celui-ci est désormais moins naïf.

En 1923, dans Paris qui dort, René Clair met en scène le premier savant fou (ou tout au moins irresponsable) de la lignée de ceux qui feront les choux gras de la SF (Science-Fiction) durant plusieurs décennies. Un savant quelque peu original met au point un rayon diabolique qui paralyse toute vie qui se trouve à sa portée. Son pouvoir terrifiant est testé sur la capitale. Les 36 minutes du film nous offrent la déambulation de 6 rétifs au sortilège à travers un Paris figé.

Le premier grand savant fou démoniaque est allemand. C'est Rotwang, dans Metropolis de Fritz Lang. Présenté en 1927, Metropolis se trouve être le grand chef d'oeuvre de la SF de l'entre-deux-guerres, ainsi que la première grande oeuvre cinématographique d'anticipation, le tout teinté de l'expres-

sionnisme allemand de l'époque. Le film naquit de la rencontre de Fritz Lang avec l'architecture new-yorkaise et de ses gratte-ciel, ainsi que du travail de la scénariste et épouse du réalisateur, Théa Von Harbou. Trois thèmes soudent l'intrigue du film: le gigantisme prophétique de l'architecture de la ville de Metropolis; un prolétariat réduit en esclavage dans les sous-sols monstrueux de la cité, enchaînés aux machines qui offrent l'opulence à une nomenklatura vaguement fascisante qui s'est réfugiée dans les hauteurs de la cité; et enfin, l'apparition du double de Maria (jeune fille prêchant la résignation aux ouvriers), réincarnée dans le premier robot de l'histoire du cinéma, créature du savant fou.

En 1929, Fritz Lang réalise un nouveau film de SF, La femme dans la lune, surtout remarquable par le souci de réalisme dont fait preuve le réalisateur allemand dans la description scientifique de la fusée. Pour ce faire, il s'attacha les services du professeur Hermann Oberth, nobel, spécialiste en engins spatiaux, et se coupe ainsi définitivement de l'univers onirique de Méliès. D'ailleurs, le réalisme du film fut tel qu'Hitler fit détruire un maximum de copies durant la guerre, trouvant à la fusée du film une trop grande ressemblance avec ses propres V1.

Mis à part quelques films mineurs, la grande crise de 1929 met fin à la production cinématographique de science-fiction en Europe où des démons plus terre-à-terre sont à affronter. Le relais est donc passé à Hollywood aux Etats Unis.

## B. LA SF EN AMERIQUE: EN ATTENDANT KUBRICK

### 1. La parade des monstres

En 1931, James Whales adapte le célèbre roman de Mary Wollstonecraft Shelley, Frankenstein, avec l'inoubliable Boris Karloff dans le rôle de la créature. Nul n'est besoin de ressasser cette histoire maintes fois racontée. Nous y retiendrons les grands thèmes du savant fou, descendant direct des sorciers

et alchimistes qui hantèrent l'imagerie de l'humanité de sombres prométhées déçus par leurs découvertes, et celui de la créature maléfique par sa gènèse maudite, et ce malgré sa candeur naturelle et son innocence d'enfant. Nous entrons ainsi de plein pied dans l'attachante galerie des monstres romantiques du XIXème siècle, au côté d'autres quasimodos. Dans ce film, la créature de Frankenstein ne pourra résoudre son propre complexe d'Oedipe qu'en occisant celui qui lui donna cette vie de souffrance.

La même année, Rouben Mamoulian nous offre le très schizophrénique Docteur Jekyll & mister Hyde, où le maître et la créature sont un seul et même personnage, l'un étant l'incarnation du bien et l'autre, celle du mal absolu. De nouveau, nous assistons à l'assimilation du savant fou et de l'alchimiste moyenâgeux, comme en témoigne les nombreuses cornues et autres liquides vaporeux qui hantent le laboratoire du transformiste.

1932 voit l'arrivée d'un nouveau personnage dans la galerie des horreurs et monstres en tout genre: Jack Griffin, assistant du docteur Cranley et plus connu sous le pseudonyme de L'homme invisible. Juste après Frankenstein, James Whale présente un nouveau savant, qui, lui, ne deviendra fou qu'après l'expérience qui le rend invisible; invisibilité qu'il met au service d'une mégalomanie montante le poussant dans la voie du crime. L'homme invisible sera finalement trahi par les traces de pas qu'il laisse dans la neige fraîchement tombée. Il ne retrouvera la matérialité de son corps que dans l'agonie finale. Cette histoire n'a plus grand chose à voir avec le "remake" qu'en a fait John Carpenter en 1991 dans Les aventures d'un homme invisible, où Chevy Chase tient plutôt le rôle d'une victime que d'un coupable. Comme quoi, la même histoire peut avoir deux versions diamétralement opposées selon "l'air du temps" du moment du tournage!

Peut-être moins connue de nos jours, mais très controversée lors de sa sortie en 1932, L'île du Docteur Moreau, adaptation reniée par H.G. Wells de l'un de ses propres romans, fut interdite en Angleterre jusqu'en 1957. Il faut avouer que le savant

fou de service l'est à lier. Blasphématoire, il pénètre dans le domaine des manipulations génétiques en tentant, sur une île déserte oubliée du monde, de transformer des animaux en humains par greffes successives. Les souffrances des cobayes du docteur Moreau n'auraient pas dénoté dans l'enfer de Dante. Car c'est bien l'enfer qui est finalement promis à tous ses scientifiques qui, à travers leurs oeuvres iconoclastes, tentent de se substituer au créateur de toutes choses.

Les années 30, comme nous l'avons compris, sont une variation sur le thème de la science blasphématoire, qui en cherchant à comprendre les mystères de la vie et de l'univers, se pose en iconoclaste, élevant l'homme jusqu'au secret des dieux. Seuls deux films, en 1936, bien que dans la lignée anti-scientifique, offrent une innovation narrative: Le rayon invisible de Lambert Hillyer et Les poupées du diable de Tod Browning. Ces deux films feront école dans la suite du cinéma de science-fiction, le premier en présentant pour la première fois sur les écrans le radium et l'idée de la radioactivité, l'autre en introduisant le concept de la miniaturisation des êtres vivants et des objets par quelque science malveillante.

## 2. Guerre froide et après-guerre

Les années 40 furent les plus pauvres de l'histoire du cinéma de science-fiction. Il faut avouer que pour la première fois, la réalité semblait bien avoir dépassé la fiction. Il n'y eut donc rien de remarquable sur les écrans durant cette décennie qui vit les peurs les plus sordides prendre corps dans la réalité: le nazisme, de nouvelles armes monstrueuses (la bombe atomique), le génocide... Le monde de l'après-guerre est un monde profondément traumatisé.

Le cinéma de science-fiction redémarra en 1951 avec deux films: La chose d'un autre monde de Christian Niby (et Howard Hawks) et Le jour où la terre s'arrêta de Robert Wise. Tous les deux ouvrent la saga des films de l'ère de la guerre froide, qui se résument souvent en une seule phrase: "les extraterres-

tres débarquent!".

Le jour où la terre s'arrêta est un film post-traumatique, le seul pendant très longtemps à présenter les extra-terrestres, non comme des envahisseurs belliqueux, mais plutôt comme des pédagogues cherchant à enseigner aux humains que la bombe atomique est loin d'être un joujou de guerre comme les autres. Bien que s'inscrivant dans la mouvance post-nucléaire, Le jour où la terre s'arrêta n'en reste pas moins un film atypique de son époque, ce qui est loin d'être le cas de La chose d'un autre monde.

Vaguement inspiré d'une nouvelle de John W. Campbell, le film décrit l'arrivée dans une base polaire d'une créature extra-terrestre. Face au danger mortel que représente le monstre vampire au métabolisme vaguement végétal, deux conceptions s'affrontent: celle du docteur Carrington, prêchant la conservation de l'être à des fins d'observations scientifiques, et celle des militaires qui optent pour la protection des hommes par l'anéantissement immédiat de la menace. Le film s'achève, après l'électrocution du monstre, par l'avertissement d'un journaliste à tendance paranoïaque: "regardez le ciel".

Regardez le ciel, car d'autres peuvent en surgir, comme les communistes tapis derrière leurs défenses. Le monde selon l'Oncle Sam se résume toujours à l'opposition entre *nous, les gentils* et *les autres...* Le danger vient toujours d'ailleurs et en 1951, le mal est forcément communiste. Les militaires, qui ont brillé pendant la guerre, sont représenté comme le bon sens en action, les protecteurs du bon peuple américain. Les savants sont par contre suspectés d'avoir des motifs secrets peu avouables, eux qui dans la fièvre belliqueuse ont accouché de l'abomination suprême: la bombe atomique.

En 1967, David Vincent essaiera de persuader le public de A.B.C. que Les envahisseurs sont là. Sans doute ne fut-il pas aussi convainquant qu'Orson Welles en 1938, quand, s'inspirant de H.G. Wells, il décrivit en direct sur C.B.S. l'invasion martienne et sema une panique indescriptible à New-York. Finalement, les martiens (vous savez! ceux qui viennent de la

planète rouge!) vont bel et bien attaquer la terre en 1953, dans La guerre des mondes de Byron Haskin, d'après le célèbre roman de H.G. Wells qui nourrissa bien des fantasmes. Ici, les extra-terrestres sont franchement conquérants, détruisant tout sur leur passage, blasphémateurs (ils désintègrent un prêtre venu les évangéliser), tout ça pour finir décimés par quelques vulgaires microbes terriens. Autrement dit, le vilain péril rouge ne saurait résister à la saine vigueur américaine.

Loin de cette Amérique, découvrons avec Godzilla, en 1954, le Japon de l'après Hiroshima. Godzilla est un horrible monstre antédiluvien (une sorte de Tyrannosaurus Rex irradié au dernier degré), réveillé d'un sommeil éternel par les explosions des bombes nucléaires américaines. Grâce à son "venin radioactif", il détruit peu à peu le Japon. Le message est assez clair: "Américains go home!".

Après cette incartade nippone, retournons aux USA pour la sortie de Planète interdite en 1956. Au XXIème siècle, un vaisseau intersidéral se pose sur une planète occupée par le professeur Morbius, sa fille Altaïra et le dodu Robby, le robot. Un monstre atroce attaque les terriens impuissants, jusqu'à ce que l'on découvre qu'il est issu, via la technologie d'une race disparue, les Krells, du sombre inconscient de Morbius. Morbius n'est pas spécialement fou, ce sont ses pensées intimes qui s'avèrent inquiétantes. L'humanité sera-t-elle, comme les Krells, victime de ses fantasmes inconscients?

En 1959, Le dernier rivage de Stanley Kramer aborde de front le thème de la guerre nucléaire et du problème que cela pose pour la survie de l'humanité. On assiste en Australie aux derniers jours des survivants d'une guerre atomique qui attendent placidement que les retombées règlent définitivement tout problème existentialiste. Il n'y a nul sanctuaire, nul espoir, l'humanité périt, victime de sa bêtise et de sa technologie meurtrière, sans avoir besoin de l'aide des martiens pour ce faire.

### 3. Le renouveau européen: la nouvelle vague

Le point d'orgue des psychoses post-atomiques est le documentaire-fiction de la BBC, La bombe. Ce moyen métrage de 47 mn, initialement prévu pour la diffusion télévisé est un chef-d'oeuvre de l'analyse clinique, du reportage-fiction réaliste où sont froidement décrites les conséquences d'une éventuelle explosion atomique en 1966 dans le comté du Kent: une analyse entrecoupée d'interviews fictives qui fait réellement froid dans le dos.

1965 est l'année du réveil de la SF en Europe avec la sortie d'Alphaville, coproduction franco-italienne réalisé par Jean-Luc Godard, Chef de file de la nouvelle vague. Se greffant sur l'inévitable savant mégalomane, surviennent deux nouveaux thèmes. L'un, très 1984 selon le roman de George Orwell, décrit une société totalitaire et anti-individualiste, l'autre, plus neuf, le contrôle de l'Etat par la machine, l'ordinateur, création ratée à l'image de l'homme. Dans cette société, tout est contrôlé, comme le vocabulaire autorisé, ce qui est récurrent dans tous les films du genre.

L'année suivante, c'est François Truffaut qui s'embarque dans une autre adaptation qui tourne autour du même thème, celle du roman de Ray Bradbury, Fahrenheit 451, sur fond de totalitarisme et d'autodafé.

Ces deux films sonnent comme un vibrant appel à se révolter contre un ordre établi contraignant, poussent vers un combat pour la liberté individuelle, celle de penser, de parler, de vivre ou d'aimer comme on en a envie... ce qui sera fait deux ans plus tard, en 1968. Signalons enfin pour clore le panorama de la science-fiction pré-1968, Le voyage fantastique de Richard Fleischer en 1966 où la miniaturisation sert de substrat à une introspection biologique.

## II: L'AGE D'OR DE LA SF

Jusqu'en 1968, la science-fiction reste pour le cinéma mondial enfermée dans le ghetto d'un sous-genre mineur et populaire. Les quelques oeuvres qui se détachent du lot durant ce que

l'on pourrait qualifier de proto-histoire du genre, surnagent au milieu d'une vaste production d'oeuvres de série B (voire Z) nullissimes au-delà de toute expression, fourmillant de monstres velus et tentaculaires en carton-pâte, ridicules à faire hurler de rire une plante de salon.

L'oeuvre des Français de la nouvelle vague annonçait la révolution de 1968, celle des rues, peut-être, mais surtout celle de 2001: L'odyssée de l'espace, le premier grand chef-d'oeuvre du cinéma de science-fiction, le film qui apporta ses lettres de noblesse au genre et lui ouvrit toutes grandes les portes du succès. Stanley Kubrick tourna son film à Londres dans le plus grand des secrets, s'offrant le concours de la NASA, d'IBM et créant les premiers grands effets spéciaux. Kubrick voulait absolument conquérir l'espace avant que l'humanité n'accomplisse son grand pas sur la Lune, le 20 juillet 1969, avec la mission Apollo XI.

2001 est un film complet, un *space opera* magique et surtout une oeuvre métaphysique, donnant une place à l'homme dans la création et offrant une ouverture grandiose à une humanité taraudée par les éternelles questions: "D'où venons-nous? Qui sommes-nous? et où allons-nous?". Des êtres infiniment supérieurs se penchent sur la destinée des espèces potentiellement douées d'intelligence comme l'homme. Pour ce faire, ils utilisent des monolithes noirs qu'ils sèment dans l'univers au gré des opportunités, étranges machines évolutionnistes, programmées pour insuffler l'étincelle créatrice au coeur des cerveaux primitifs. Le contre-pied de cette bienveillance d'outre-espace est personnifié par HAL 9000, ordinateur de bord cybernétique du vaisseau Discovery. Ce cerveau électronique aux capacités stupéfiantes se dérègle accidentellement, entraînant la mort de l'équipage, à l'exception de David Bowman. Ce dernier, au sein d'un monolithe, atteindra l'immortalité en perdant la vie, et la connaissance absolue en se réincarnant dans un fœtus dérivant dans l'espace, germe d'une humanité nouvelle.

L'importance de 2001 ne doit pas masquer l'autre grande sortie de 1968: La planète des singes d'après le célèbre roman

de Pierre Boulle. Année 3978... perdus dans l'espace-temps, trois astronautes américains s'écrasent sur une planète mystérieuse, peuplée d'humains primitifs maintenus en esclavage par des singes très évolués. Au bout de nombreuses péripéties, Taylor, l'un des astronautes, découvre la Statue de la Liberté à moitié enfouie sur une plage et comprend avec horreur que la planète des singes est la Terre du futur. La planète des singes est une contre-utopie qui répond encore plus radicalement à la question de la place de l'homme dans la création que 2001: transitoire, avec le singe comme avenir de l'homme. Le film, à l'heure de Viêt-nam et de ses désillusions, parle de cruauté, de racisme, de castes et d'esclavage.

#### A. LE DESENCHANTEMENT DU MONDE

Les années 70 sont celles de la remise en question, de la contestation et de la désillusion. L'environnement se dégrade, la crise frappe à nos portes, c'est la décennie désenchantée comme cela se traduit dans la production de SF de l'époque.

Trois ans après 2001, Stanley Kubrick reprend l'anticipation avec Orange mécanique qui met en scène une société déliquescence dominée par l'ultra-violence, l'insécurité, la délinquance d'hooligans obscènes qui trompent leur ennui par le viol et le vandalisme. Face à cette hystérie destructive, les politiques ne proposent qu'une seule solution: la décérébration inhibante qui fera des tortionnaires d'hier les victimes de demain.

1971 est aussi l'année de la sortie de THX 1138, le premier long métrage du tout jeune George Lucas qui, avec Steven Spielberg, marquera de son empreinte de géant l'univers de la science-fiction cinématographique. THX 1138 est le nom d'un homme évoluant dans une Alphaville souterraine et aseptisée poussée à son extrême, où règne le totalitarisme dans un univers d'une blancheur aliénante.

En réponse à 2001, le russe Andreï Tarkovski présente Solaris en 1972, un film humaniste et introspectif, centré sur l'homme, son identité, sa mémoire.

1973 marque le début des années prolifiques du genre: Mond-

west, un Disneyworld surréaliste peuplé d'androïdes qui se mettent à tuer les joyeux visiteurs; Zardoz, dieu d'une Terre du futur dévastée où des scientifiques tentent d'échapper à l'implacable cycle de la vie et de la mort; ou encore Woody et les robots, seule incursion du plus célèbre juif new-yorkais dans la SF. 1973, enfin, fut l'année de Soleil vert, un classique de l'anticipation qui aborde les problèmes de la pollution et de la surpopulation. Sur une Terre asphyxiée, la quasi totalité de la population survit avec de la nourriture synthétique en plaquettes: les *soylent* qui, selon les jours sont rouge ou jaune et tout dernièrement vert. Seule, une poignée de privilégiés parviennent à consommer les derniers aliments naturels, tout en instaurant l'anthropophagisme sur le mode industriel: *soylent* vert est du cadavre en cube!

Rollerball, en 1975, expose une société futuriste confortable et mollement non-violente où le seul échappatoire aux pulsions violentes qui sommeillent dans la population sont les matches de Rollerball, jeu du cirque moderne dont les concurrents sont les gladiateurs.

En 1976, il n'y a pas de survie possible hors du dôme qui protège la cité de L'âge de cristal de la pollution extérieure. Mais la sécurité a un prix: la mort à trente ans durant la fête du Carrousel. Fatalement, tout le monde n'est pas très enthousiaste à cette idée et les fugitifs se font de plus en plus nombreux. Le film se termine par la destruction de la coupole et la démonstration que l'on peut mourir fort vieux à l'extérieur. La même année, Apocalypse 2024 remet au goût du jour le thème de l'holocauste nucléaire et promet à son tour que la vraie vie est dehors et non dans les abris où se terre l'humanité survivante.

## B. LE RETOUR DES HEROS

1977 est une année faste car marquant la rencontre des deux titans de la SF moderne: George Lucas qui, après THX 1138, revient avec La guerre des étoiles, grandiose *space opera*, et Steven Spielberg qui lance la mode du gentil E.T. (extra-ter-

restre) avec Rencontres du 3ème type. La guerre des étoiles, premier volet de la trilogie du même nom, nous renvoie aux héros antiques de notre enfance à travers le combat de Luc Skywalker (le marcheur du ciel), incarnation du bien contre le maléfique Dark Vader. Le jeune orphelin est soutenu dans sa lutte par d'excellents second rôles, dont R2D2 et C.3PO, résurgence des gentils robots oubliés depuis Robby de La planète interdite.

Rencontre du 3ème type: contact visuel et physique avec les occupants d'un OVNI. Spielberg (lit.: "la montagne de jouets") est un rêveur qui ne se résigne pas à la morne réalité. Pour lui, nous ne sommes pas seuls, ils arrivent, sont pacifiques et veulent communiquer avec nous. Le problème, c'est que nos gouvernements et leurs militaires voudraient bien garder leurs nouveaux amis pour eux seuls.

La guerre des étoiles a beaucoup plu; pour preuve, Galactica, la bataille de l'espace, *space opera* contant, dès l'année suivante, le périple d'humains du futur qui dérivent dans le vide interstellaire à la recherche de la planète Terre.

1979 est une année jubilatoire qui campe le héros individualiste comme point d'ancrage du cinéma des années 80, les années Golden Boys.

Walt Disney produit Le trou noir, plongeon au-delà des limites de la physique fondamentale. On découvre aussi au cinéma les périples de *l'Enterprise* transportant à travers l'espace les célèbres Spoke et Kirk dans Star trek: le film.

Le Japon replonge dans les délices d'une vision apocalyptique en mettant en scène les survivants d'une guerre bactériologique, réfugiés en Antarctique où le froid les protège du Virus.

Cependant, les deux grandes surprises de l'année sont Mad Max, l'Australien et Alien, le 8ème passager, réalisé avec brio par Ridley Scott. Chacun met en scène le héros, le survivant de l'extrême, celui qui ne compte que sur lui-même.

Max est un jeune flic de l'autoroute chargé d'assurer comme il peut la sécurité des usagers dans une société ultra violente. Dégoûté, il démissionne et part en vacances avec sa petite

famille qui sera sauvagement massacrée par un gang de motards. Max, seul, fou, prend la route et se met à mener une croisade de justicier, maître de l'autodéfense.

Le héros de Alien nous fait la surprise d'être une héroïne, mettant le hola à la sempiternelle petite créature sans défense qui sert généralement de faire-valoir à la gente masculine du grand écran. Le lieutenant Ripley est une simple employée sur le Nostromo, cargo minéralier de l'espace, tout juste fonctionnel. Suite à une incursion sur une planète inconnue, un des membres de l'équipage ramène dans son corps un organisme parasitaire qui, après un "accouchement" sanglant se révèle être le prédateur absolu. L'équipage est décimé par la créature dans un huis clos oppressant car sans issue de secours. L'ennemi se nourrit de nous, il est en nous.

Dans Alien comme dans Mad Max, deux personnages sont confrontés à des conditions sortant de leur ordinaire et ils doivent donc pratiquer l'autodéfense et la survie à tout prix. Le héros moderne est un héros né des circonstances.

George Lucas produit en 1980 L'empire contre attaque le second volet de sa trilogie spatiale. Le film laisse entendre que Dark Vader n'a pas toujours été du côté obscur de la force, qu'il serait même le père (prétendument disparu) du futur jeune Jedi.

1981 voit la sortie de quatre films: Looker ou l'univers de la femme parfaite qui ne peut être que virtuelle, synthétisée par ordinateur; Outland... loin de la Terre où l'espace n'est plus un lieu d'aventure ou de découverte, mais une extension industrielle et minière de la Terre où l'on exploite en paix les ouvriers; New-York 1997 qui propose la solution au problème de la criminalité en confinant tous les condamnés de la Terre sur l'île de Manhattan devenu une prison inexpugnable; et enfin, Malevil, un petit joyau français qui mériterait d'être mieux connu. Malevil, c'est la France profonde confrontée à l'inimaginable: une explosion nucléaire. Les survivants s'organisent en micro-sociétés tribales jusqu'à ce que les secours arrivent. Ce sont des scientifiques en scaphandre qui annoncent

aux anciens paysans qu'ils étaient en fait les cobayes d'une expérience à grande échelle. Les savants ne sont plus fous, ils ne sont plus que de froids expérimentateurs.

Steven Spielberg revient en 1982 avec un petit extra-terrestre résolument très laid, mais terriblement gentil et attendrissant qui fait craquer le monde entier, E.T. E.T. (pour Extra-Terrestre) est seul, perdu sur notre planète, traqué par la froide détermination des scientifiques. Il ne trouve refuge qu'auprès d'une bande de gamins dont il devient petit à petit le jouet, l'ami, le père et aussi le Christ (il meurt et ressuscite avant de retourner au ciel).

Steven Lisberger réalise pour les studios Disney le premier film cyberpunk avec plusieurs minutes uniquement en images de synthèse. Le cyber-punk est un mouvement de pensée futuriste qui prône la fusion de l'homme et de la machine. Ici, l'homme est prisonnier à l'intérieur de la machine, dans Tron.

Dans la saga des films d'anticipation sur fond de jeux du cirque, Yves Boisset sort Le prix du danger, une production franco/yougoslave, où Gérard Lanvin se prête à un jeu télévisé qui est en fait une chasse à l'homme où l'alternative est: gagner ou mourir.

Avec The thing, John Carpenter signe un très bon *remake* de La chose d'un autre monde. Une fois de plus on peut constater à travers les nombreuses différences qui opposent les deux versions de la nouvelle de Campbell, qu'un film est réellement très ancré dans son temps. Le monstre est nettement plus intimiste, car se love à l'intérieur des humains qu'il colonise. La question cruciale devient: lequel d'entre nous est l'*alien* (de l'américain *alien*, étranger, désigne par extention les formes de vies étrangères)?

Enfin 1982 est l'année de Blade runner. Ridley Scott signe ici une oeuvre d'anticipation particulièrement bien achevée. Los Angeles 2019, Rick Deckard, ex-flic est réengagé pour traquer et "retirer" des "répliquants" déviants, humains de synthèse à durée de vie limitée. Il les pourchasse dans une mégapole cosmopolite et sale, sombre et polluée, oubliée des colonies de l'espace où l'humanité s'est réfugiée pour échapper

à sa planète-poubelle. L'originalité du film tient autant aux subtilités scénaristiques qu'à la profusion de détails qui peuplent la ville où évoluent les personnages, lui donnant une authenticité et une atmosphère déroutantes de pénétration et de réalisme.

1983 marque le retour en force des films post-apocalyptiques dans nos salles avec Le dernier testament, Le jour d'après et la première oeuvre du célébrissime réalisateur du Grand bleu, Luc Besson: Le dernier combat. George Lucas clot le troisième volet de la trilogie de La guerre des étoiles avec Le retour du Jedi où Luck Skywalker doit sauver la Résistance, son père (Dark Vader) et celle qui se révélera bientôt sa soeur, la princesse Léïa.

Le déferlement des jeux vidéos et des PC (Personal Computer) inspire à John Badham Wargames où un gamin aux commandes de son PC entre en contact avec le super-ordinateur du Pentagone. Croyant être dans une méga-partie de jeu de rôle, il met en place sans le savoir l'holocauste nucléaire. Ce film renvoie aux agissement des *hackers*, des adolescents américains qui, à la fin des années 70, utilisaient les micro-ordinateurs familiaux pour pirater les systèmes informatiques sur-protégés.

1984 est une adaptation particulièrement pessimiste du célèbre roman de George Orwell. Les personnages évoluent dans un monde déshumanisé et kafkaïen à la recherche d'un peu d'amour ou d'affection quand tout ce qui n'est pas obligatoire est forcément défendu. Brazil est l'autre adaptation de 1984, mais n'a pas été officiellement reconnue comme telle en cette date symbolique. Il faut bien dire que Terry Gilliam, s'échappe assez loin du roman en insufflant dans le film sa vision onirique, fantasmagorique, qui éclatera dans toute sa splendeur dans Le baron de Münchhausen. 2010, une autre date, est la suite de l'intemporel 2001, les deux films étant une transposition à l'écran de romans de Arthur C. Clarke. Les monolithes sont de retour, mais cette fois, c'est à une autre espèce qu'ils s'intéressent. Celle-ci attend sur Europe, un satellite de Jupiter,

qu'un soleil plus proche réchauffe la planète et y rende la vie possible.

David Lynch, quant à lui, tente d'adapter pour le grand écran la première partie de Dune, l'oeuvre maîtresse de Franck Herbert, l'un des géants de la SF outre-Atlantique. Les incoditionnels du romancier seront peut-être déçus par le travail de Lynch, mais adapter Dune au cinéma est une gageure impossible dont Lynch s'est honorablement acquitté. Il a su rendre à l'empire de Shaddam IV toute sa grandeur futuriste, a fort bien cerné l'ampleur de la vision prophétique de Paul-Muab'dib Atréides et l'enjeu universel de la drogue gériatrique: l'Epice.

1984 marque enfin le retour des robots ennemis de l'homme avec Terminator, un montre de métal indestructible, envoyé du futur pour tuer Sarah, la mère potentielle d'un résistant de l'avenir qui lutte contre l'oppression des machines. Dur complexe d'Oeudipe en percepective pour John, le chef de guerre du futur qui doit expédier auprès de sa mère encore jeune, son ami d'enfance qui se révèle être son père. Sarah reprend quelque part le flambeau de Ripley, en étant à son tour une héroïne marquée par un destin qui ne s'est pas encore joué et qui ne devra sa propre et nécessaire survie qu'à elle-même.

### III: EXTRA-TERRESTRES ET AVENIR SOMBRE

La dernière décennie de cinéma de science-fiction est marquée par deux grandes tendances: le retour en force des visites des extra-terrestres et une profusion de films d'anticipation qui ne reflètent qu'un profond pessimisme quand à notre avenir à tous.

1985 est la grande année de l'extra-terrestre: ils sont partout, ils sont animés de toutes sortes d'intentions et sont plus proches que jamais des pauvres humains qui décidément doivent se sentir bien seuls dans l'univers.

Le troisième âge a enfin droit à la vedette dans Cocoon de

Ron Howard. Des ET excessivement sympathiques s'installent à deux pas d'une maison de retraite. Ils viennent afin de régénérer les cocons de survie de plusieurs des leurs, naufragés depuis longtemps sur notre planète. Une bande de vieillards, plus facétieux que gâteux, découvre que la piscine aux cocons marche aussi pour les humains et profite de cette véritable fontaine de jouvence. Starman, l'homme des étoiles, est une luminescente vie d'outre-espace qui prend forme humaine grâce au code génétique d'un homme décédé, via une mèche de cheveux conservée par la veuve éplorée. Elle trouvera amour et consolation dans les bras du clone venu d'ailleurs.

Une autre rencontre au sommet est celle d'Enemy. Au XXIème siècle, la conquête de l'espace entraîne la guerre entre les humains et les Dracs, sorte de reptiles vaguement humanoïdes. A la suite d'un *crash*, un drac et un humain s'affrontent sur une planète hostile, avant de comprendre que leur survie respective dépend de leur coopération. Ils finissent par s'apprécier lorsque le Drac, hermaphrodite, meurt en mettant au monde un bébé de son espèce qu'il confit au Terrien. Ce dernier, par amour pour l'enfant, finira par surmonter toutes les barrières raciales et signera la paix entre les deux espèces. Voici un message d'amour et de tolérance à mille lieux des préoccupations de Lifeforce qui remet au goût futuriste la vieille tradition des vampires. Ceux, venant du bout de l'univers, séduisent les humains avant de leur pomper goulûment, non le sang, mais le psychisme, la force vitale.

C'est avec James Cameron que le ET le plus baveux de l'histoire du cinéma revient en force dans Aliens en 1986. Cette fois-ci, ils sont nettement plus nombreux que dans le premier, comme l'indique le "s" du titre. En fait, c'est un nid que Ripley devra cette fois exterminer après un sommeil de 57 ans dans l'espace. Le thème central est la famille; celle des Aliens chaudement groupés autour de la reine-mère pondeuse et celle qui a disparu dans les lymbes du temps et que Ripley tente de reconstituer avec Newt, une petite fille survivante et Hicks, un *marine* non moins vivace.

Joe Dante profite de l'amélioration des effets spéciaux de

1987 pour mettre en scène un *remake* du Voyage fantastique, L'aventure intérieure. Paul Michael Glaser (Starsky de Starsky et Hutch) fait de même avec Running man, plagiat du très français Le prix du danger, en substituant à Gérard Lanvin un Schwarzeneger bien plus médiatique. Ce même "Schwarzy" que l'on retrouve la même année dans Predator, aux prises avec un *alien* aussi culturiste que lui, qui vient sur Terre s'offrir une petite partie de chasse dont les plus beaux trophées seraient... humains.

Robocop, c'est le nom d'un policier cyber, c'est à dire mi-homme, mi-machine, qui doit contrer les sombres projets hégémoniques d'un conglomérat industriel. C'est l'éternel combat entre la chair, faible et mortelle, et le métal, lisse et blessant. La lutte est intérieure, en Robocop, et finalement la machine devra plier devant la suprématie humaine de l'inconscient, ressurgi de la mort pour rendre souvenirs et humanité au cyborg.

Futur immédiat est passé inaperçu à sa sortie en 1988. Bien que loin d'être un chef-d'oeuvre, ce film a le mérite de commencer là où les autres du genre ont pour habitude de se terminer. En 1991, les extra-terrestres sont là, et même bien installés, comme n'importe quels immigrants, ayant leur propre quartier à Los Angeles. Le film est une enquête policière dans les bas-fonds d'"alienville" (ref: Chinatown) menée tambour battant par l'inévitable duo de flics contrastés, Terrien/Alien, qui doit surmonter les barrières raciales pour collaborer: un film anti-raciste primaire rafraichissant.

C'est bien connu, on va toujours chercher ailleurs ce que l'on a sous la main. James Cameron en fait la brillante démonstration dans Abyss où, pour trouver des amis non humains, il n'est pas nécessaire de sonder les confins de l'espace, mais où il suffit de fouiner dans les eaux froides des grands fonds sous-marins. Dans Abyss, les militaires n'ont de nouveau plus la cote, car capables de déclencher une réaction thermonucléaire contre une espèce intelligente, pacifique mais non-connue. Chaque personnage, avec l'aide des "intra-merestres", arrivera

à maturité au sein du Deepcore, matrice plongée dans une eau amniotique, et naîtra à une nouvelle vie, sauvé du liquide par une inspiration déchirante et salvatrice.

Si vous aimez les films sur fond de fin du monde, en voici un énième avec Appel d'urgence, sorti la même année que Abyss et ne présentant un intérêt que pour les nostalgiques du genre, disparu des salles obscures dès 1983.

Le début des années 90 est marqué par la raréfaction des films de SF qui, grâce aux moyens techniques mis en oeuvre, sont de bonne qualité mais deviennent aussi monstrueusement chers. Le film de SF devient un investissement lourd alors que la crise du cinéma mondial rend la rentabilité parfois douteuse. Les majors company n'ont en effet plus d'autre alternative que réussir ou périr.

1990 marque le retour de "Scharzy" dans la SF avec Total recall qui nous propulse en 2048, alors que l'humanité commence à défricher le système solaire où elle a essaimé. Doug, un ouvrier, veut aller sur Mars, qui le fascine, mais n'en n'a pas les moyens. Il fait donc appel à Rekall, agence spécialisée dans les voyages de rêve... en rêve. La question reste en suspend jusqu'au bout du film: Doug est-il sur Mars en rêve ou en réalité?

L'autre sortie de l'année est la séquelle de Highlander, le décevant Highlander II qui n'a pour unique intérêt de se situer en 2024 et de décrire la psychose d'une Terre privée de sa couche d'ozone, condamnée à s'entourer d'un bouclier artificiel à l'échelle planétaire pour ne pas griller.

En 1991, Wim Wenders, avec Jusqu'au bout du monde, décrit l'humanité en 1999, cosmopolite, voyageuse, connecté au monde de l'image et de la communication à distance, sans frontière, attendant que le ciel lui tombe sur la tête. L'univers des images envahit le champ de la réalité humaine jusqu'à nous renvoyer face à nos rêves les plus intimes, nous enfermant dans leur contemplation et nous coupant définitivement du monde. Freejack est une oeuvre de moindre importance que le film de Wim Wenders, mais, malgré quelques faiblesses dans sa réalisa-

tion, il offre la vision de la Terre au XXIème siècle, sale, polluée, où seule une élite parvient à échapper à la maladie et aussi à la mort. L'immortalité est obtenue par le transfert de l'égo de ceux qui en ont les moyens dans les corps jeunes et sains des "freejack", kidnappés dans le passé, car encore non contaminés.

L'image est au centre de la production de 1992 avec, entre autres, Le cobaye, une plongée terrifiante dans le monde nouveau qui s'ouvre à nous, celui de la réalité virtuelle. L'image, de synthèse cette fois, est la révélation de Jurassic park, où des dinosaures frappant de vérité s'ébattent dans le parc d'attraction d'un savant illuminé qui, à partir du code génétique contenu dans du sang de dinosaure fossilisé, parvient à leur redonner vie.

C'est une criminalité inédite qui, dans le futur, enverra Christophe Lambert purger sa peine dans la Fortress: celle du géniteur hors-la-loi. L'humanité, surpeuplant la Terre, a dû ériger le contrôle des naissances comme loi suprême. Pour avoir voulu remplacer leur enfant mort, John Brennck et sa femme Karen sont incarcérés dans une prison high-tech où même les rêves et les pensées sont surveillés et susceptibles d'être utilisés ultérieurement contre les détenus.

Alien 3 clôt le triptyque du prédateur baveux de façon définitive. Ripley a de nouveau perdu tous ceux qu'elle aimait, mais a gagné au change une maternité monstrueuse, celle d'une reine, pondue dans son corps, gestation porteuse de mort.

Demolition man en 1993 est le seul film du genre qui décrit un futur très propre, très poli et très ennuyeux, caricature du *political correct* qui fait des ravages aux USA. Bien sûr, un flic décongelé du passé saura remettre un peu de mufflerie dans ce monde cotonneux.

1994 n'est pas terminé et pour l'instant, nous n'avons à déplorer qu'Absolom 2022, improbable bâtard entre New-York 1997 et Fortress. La rentrée 1994 nous offrira peut-être quelques heureuses surprises.

## DEUXIEME PARTIE

### REPRESENTATIONS SOCIALES ET CINEMA DE SCIENCE-FICTION

#### I: REPRESENTATIONS SOCIALES ET SOCIETE

Quelques soient les formes qu'elles puissent prendre, les représentations sociales ont en commun d'être une manière de penser et d'interpréter la réalité quotidienne. Selon Denise Jodelet, les représentations sociales désignent le savoir de sens commun, socialement élaboré et partagé, construit pour et par la pratique et qui concourt à la structuration de notre réalité. Si "toute représentation sociale est représentation de quelque chose ou de quelqu'un" (Jodelet, 1984), on peut raisonnablement admettre que tout objet appartenant à notre réel et vécu quotidien, ne pourra être appréhendé qu'au travers d'une représentation sociale. Ce qui revient à dire que l'ensemble de la société et de ce qui la compose, ne peuvent être perçus qu'à travers cette construction collective.

Or, à cause du processus de formation des représentations sociales, celles-ci sont forcément limitatives et déformantes: "les éléments d'informations disponibles sont sélectionnés, sortis de leur contexte, déplacés et refondus pour aboutir à un schéma figuratif qui donne à la fois une cohérence et un caractère concret et imagé à la représentation." (in: Ferréol). Ce que l'on appelle l'objectivation, qui est la première étape du processus d'élaboration de la représentation sociale, est une phase cognitive forcément déformante de l'objet. C'est à dire que l'on va réduire le sujet social en question à des traits pertinents aisément identifiables en oubliant naturellement d'autres. Ensuite, cet objet simplifié à sa représentation doit être réintroduit dans un système de pensée préexistant: C'est l'ancrage, qui porte en lui-même ses propres raisons de déforma-

tion.

Ainsi, notre consensus social se nourrirait d'images grossièrement déformées de la réalité quotidienne. J'illustre mon propos par un simple exemple.

Dans les périodes où notre pays a manqué de main-d'oeuvre pour son économie en pleine expansion, nous avons dû faire appel à des travailleurs immigrés. Chaque vague d'immigration nous a porté des populations nouvelles et imparfaitement connues. La plus significative, pour mon usage, est certainement la population maghrébine. Très rapidement, s'est développée autour de cette population, toute une imagerie excessivement négative. C'est au sein des populations autochtones que s'est construite la représentation sociale de l'"arabe". Celui-ci s'est transformé en un personnage fourbe, sale, violent, flemmard, dangereux, un homme peu recommandable dans les bonnes familles françaises. Cette représentation particulièrement négative est venue se greffer sur un substrat de populations peu instruites, amères, à forte connotation nationaliste, ce qui a conduit tout naturellement à une imagerie de l'arabe vivant en France profondément raciste.

En fait, ce genre de dérive est excessivement fréquent lorsque deux cultures relativement différentes qui se méconnaissent mutuellement sont amenées à cohabiter. Les représentations sociales de l'étranger ont toutes tendance à fortement se ressembler et les mêmes caractéristiques négatives sont reprochées indifféremment à l'arabe, au juif, au gitan, à l'africain et sûrement très bientôt à l'asiatique. Ce qui m'amène à proposer comme hypothèse que plus grande est l'ignorance d'une société sur la réalité d'un objet, plus ses représentations sociales de cet objet seront primaires, réductrices et caricaturales. En effet, l'ignorance engendre plus souvent la peur de l'inconnu que la curiosité de la découverte. Et la peur active toutes sortes de fantasmes collectifs et irrationnels qui engendrent des réactions disproportionnées.

De même que les représentations sociales sont des émanations déformées de l'objet qu'elles représentent, elles ont tendance

à transformer l'objet lui-même par un effet de *feed-back*. Ainsi, durant le Moyen Âge, la société juive installée en Europe a fortement régressé sous la pression populaire nourrie d'une imagerie négative. La culture juive qui avait fortement brillé auparavant s'est trouvée anéantie par la fusion entre la population juive et sa représentation sociale, processus alimenté par les brimades dont les juifs étaient l'objet.

Ce type de réaction est, hélas, encore de nos jours, très courant. La représentation sociale, en s'ancrant dans la réalité, a tendance à modifier les comportements vis à vis du sujet représenté et à prendre le pas sur celui-ci en temps que vérité de ce sujet.

Les représentations sociales évoluent, et même, de nos jours, elles évoluent de plus en plus rapidement. Elles inter-agissent sur la société, et le font de plus en plus vite que leur diffusion est aisée. Peut-on imaginer meilleur vecteur de diffusion des représentations que les médias que nous avons à notre disposition aujourd'hui? Le "village global" de Volton est pratiquement installé de nos jours. De chez soi, on peut désormais communiquer instantanément avec pratiquement le reste du monde. La télévision amène jusque dans nos salons sa propre version des faits, sans plus, toutefois, avoir avec le sujet, le moindre recul grâce à la compression de l'espace-temps découlant du règne de l'instantanéité.

Le cinéma échappe encore à la règle du tout, tout de suite. En effet, un film a besoin de temps, même si le temps représente de plus en plus d'argent. Bien sûr, il convient de déterminer si on considère que le cinéma dans notre société participe au champ de la communication ou à celui de la culture. Si on accepte comme définition de la communication que toute communication est le transfert d'un message d'un émetteur à un récepteur, on peut admettre que le cinéma est un moyen de communication comme un autre. Mais d'un autre côté, le cinéma est aussi un moyen d'expression artistique à travers son esthétique propre et ses techniques particulières. Le cinéma devient donc un fait social bâtard, à cheval entre communication et culture. Il devient donc un probable vecteur de représentations socia-

les.

Aussi, notre propos est de tenter de percevoir quels sont les rapports entre le cinéma et la société et entre un genre particulier de cinéma, la science-fiction, et les représentations sociales.

## I: CINEMA ET SOCIETE

Le cinéma pourrait se définir comme la rencontre entre la subjectivité d'un auteur, la société dans laquelle il évolue et un public, issu de cette même société, et qui reçoit, plus ou moins favorablement l'expression de cette subjectivité. Aborder le cinéma comme champ de recherche en sociologie n'est pas exempt de pièges. Nous pouvons, en effet, tester nos grilles d'analyse sur le sujet, et tenter d'adapter nos théories et pratiques à cette fin. mais, comme Martin Barbero (Mattelart, p 128), on peut douter de la pertinence de nos outils analytiques quand il s'agit de rendre compte de l'adhésion émotionnelle du public à l'oeuvre, et que force nous est de constater que c'est ce rapport émotionnel qui sera garant du succès du film à l'exclusion de tout autre critère.

George lucas (au cours d'une émission diffusée sur Canal +, le samedi 20 Août 1994) déclarait qu'un film, pour pouvoir rapporter plus de 100 M \$, devait obligatoirement plaire suffisamment à son public pour que celui-ci y retourne deux ou trois fois. Un autre réalisateur, au cours de la même émission, pensait que si Lucas et Spielberg battaient tous les records de recettes du cinéma mondial, c'est sûrement parce qu'ils avaient su capter leur public en leur montrant ce qui pouvait réellement les toucher, c'est à dire, qu'ils avaient été capables de ressentir l'air du temps, qu'ils étaient en osmose avec l'imaginaire de leur société.

Cette variante, qui fait toute la différence entre le succès et l'échec, c'est ce que Mattelart désigne par "le plaisir

investi dans la culture de masse". Car, finalement, le rapport entre le cinéma et la société passe par deux vecteurs: l'auteur et le public. Ainsi, il ne sert à rien de tenter de comprendre le cinéma dans la société, si on veut le faire par des techniques d'analyse du discours du film.

Les *Majors Company* du cinéma américain, ayant des objectifs essentiellement mercantiles, ont voulu depuis longtemps, trouver la recette du film à succès, de l'oeuvre qui enchantera les foules et les fera venir toujours plus nombreuses dans les salles obscures. Inutile de dire qu'elles ont toujours échoué. Par exemple, Columbia Tri-star met sur le marché, en 1993, un type de film qui a déjà fait ses preuves. Il s'agit de Last action hero, un film d'action, avec une star des films d'action, Scharzeneger, un gosse, pas très connu, un doigt d'auto-dérision, une touche de fantastique, des cascades, pas de sang (c'est pour toute la famille) et surtout, l'indispensable battage médiatique. Résultat: un "flop" commercial et artistique total et un "scharzy" très mécontent.

A côté de ce genre de ratage planifié, existe ce que l'on appelle les petites surprises. Le cinéma anglais nous en offre des brouettes depuis quelque temps. Des petits films sans prétention sortent discrètement sur les écrans et en quelque jours, battent des records de fréquentation. Cela a été le cas pour The snapper et Raining stones, le dernier étant d'ailleurs initialement prévu pour la seule diffusion sur la télé anglaise. Quatre mariages et un enterrement, un autre *outsider* anglais, est sorti dans une quasi confidentialité, à la fin du printemps 1994. En quelques jours, par le simple effet du bouche à oreille, malgré une date de sortie peu favorable, le film devient un succès et dépassait le 20 Août 1994 le million d'entrées sur Paris.

Entre le super produit d'Hollywood, testé par différentes techniques pour parvenir au succès et le petit <sup>film</sup> quasi artisanal sur lequel personne ne miserait, bien malin serait celui qui pourrait prédire lequel des deux va trouver un public. En effet, ce qui était la recette du succès il y a deux ans n'offre plus de garantie, alors que ce qui aurait été un échec il y a

quelque temps, est un succès aujourd'hui.

Le cinéma, comme toute forme d'art, est profondément ancré dans son époque et dans l'état de la société à cette époque. Il touche l'émotivité de son public d'autant mieux qu'il entre en résonance avec l'imaginaire de son temps, les préoccupations de la masse populaire. Le cinéma est une affaire de plaisir. Il se différencie fondamentalement de tout autre média en ce qu'il exige de la part de son public une démarche volontaire. Aller voir un film nécessite d'en avoir envie, d'être attiré par un film, de se déplacer jusqu'à la salle qui le projette et de s'acquitter d'un droit d'entrée qui, même s'il reste depuis des années surveillé, est tout de même assez conséquent. Tout ceci en fait un loisir très différent de la télévision qui aurait plutôt tendance à se consommer passivement, à la maison, sans un investissement au plaisir aussi conséquent.

C'est pour toutes ces raisons que tenter d'appréhender le cinéma dans la société par le biais de l'analyse du contenu est assez vain. Ce n'est pas tant le contenu du film, ses prouesses techniques ou sa promotion qui vont faire qu'un film sera triomphalement reçu par le public et qu'il restera par la suite dans les grands classiques, que sa capacité à entrer en adéquation avec ce public.

Il n'y a d'ailleurs pas qu'un seul public de cinéma, il y en a pratiquement autant qu'il y a de genres cinématographiques et de type de "classes" dans la société. En fait, le film à succès est celui qui parvient à réconcilier ensemble tous ces publics différents, c'est à dire , celui qui parvient à dégager les envies de manière transversale dans le vécu social. Ce qui revient à dire que le film à succès est d'abord un film ancré dans son temps, dans sa société, et qui touche l'imaginaire collectif, qu'il atteint le coeur d'un réel socialement élaboré et vécu.

C'est pour toute ces raisons, que m'écartant d'une démarche sociologique basée sur l'analyse du contenu ou une recherche sémiologique, je préfère partir à la recherche des représentations sociales qui se nichent à l'intérieur et autour d'un film.

## II: LES REPRESENTATIONS SOCIALES DANS LE CINEMA DE SCIENCE-FICTION

### A. LE CINEMA DE SCIENCE-FICTION

Le cinéma de science-fiction est un des nombreux genres du cinéma mondial. Hélas, contrairement à d'autres genres qui sont clairement définis dans l'univers des critiques et des producteurs, la science-fiction n'est guère compressible en quelques mots comme c'est le cas pour le western, le policier, le drame ou la comédie. La science-fiction se reconnaît plutôt à certains stigmates qui peuvent faire entrer un film dans cette catégorie. Le film de science-fiction (SF pour les intimes) présente une ou plusieurs de ces caractéristiques:

- des extra-terrestres, hostiles ou amis, montrés ou suggérés,
- se passe dans un futur plus ou moins proche, plus ou moins déterminé,
- se situe dans les confins de l'espace ou sur une planète lointaine,
- décrit à une époque non déterminée une avancée scientifique ou technologique non encore atteinte par l'humanité réelle.

Certains films mettent en scène des créatures imaginaires ou mythiques. Ils ne se classent alors dans les films de SF que s'ils exploitent un autre élément issu de la liste sus-mentionnée. D'autres films combinent plusieurs ou la totalité des caractéristiques énumérées ici; ce sont, en général, ceux qui appartiennent pleinement au genre. D'autres, encore, ne présentent qu'un seul de ses éléments et entrent dans des sous-catégories de la SF, comme le *space opera*, le fantastique ou le film d'anticipation. Cependant, il faut encore noter que, si tous les films d'anticipation appartiennent au domaine de la SF, ce n'est pas obligatoirement le cas de tous les films fantastiques qui peuvent aussi appartenir à l'*heroïque fantasy*, au film d'horreur ou au conte de fée.

Le cinéma de science-fiction offre un champ d'étude appréciable pour les sociologues bien qu'il faille encore surmonter des problèmes d'ordre méthodologiques. C'est probablement pour cette raison que ce domaine n'a pas encore été exploité comme il le méritait. Cependant, l'approcher sous l'angle de la psychologie sociale me semble, pour l'instant, le meilleur compromis qui soit.

Que ce soit d'ailleurs dans le domaine de la littérature ou du cinéma, la science-fiction, et surtout l'anticipation explore un domaine interdit à la sociologie, celui de la prédiction. En effet, la sociologie se voit comme une science descriptive ou compréhensive, suivant les écoles, et ne peut donc admettre des dérives prévisionnelles. Même si la futurologie a connu une grande expansion dans les sociétés anglo-saxonnes, cette science du futur et du devenir des sociétés est encore loin d'avoir fait ses preuves.

Au contraire, la science fiction se nourrit de notre présent afin de mieux le projeter dans notre avenir. Mon propos n'est pas de voir si ces projections se révèlent pertinentes à terme, d'ailleurs les lendemains des films d'hier ne correspondent que fort rarement et incomplètement à notre présent qu'ils voulaient décrire. Par contre, il est intéressant d'extraire de ces futurs incertains, les éléments de notre présent qui ont été mis en relief pour inventer l'avenir.

Notre hypothèse est donc, que ses films décrivant l'irréel, se nourrissent des représentations sociales de leur temps et n'ont de succès que s'ils parviennent à être en adéquation avec l'imagerie collective du public.

#### B. LES REPRESENTATIONS SOCIALES DANS LE CINEMA DE SF

Rechercher les représentations sociales contemporaines de l'élaboration d'un film de science-fiction au sein même de son récit peut sembler absurde. Mais tout art, pour être pertinent est ancré dans son temps, par le biais des écoles, de même, toute forme de communication n'est intelligible que si elle

utilise une forme de langage consensuelle. Or, pour un univers d'image, quoi de plus compréhensible par tous que ce savoir commun que sont les représentations sociales?

Nous allons donc étudier longitudinalement quelques représentations sociales à travers le cinéma de science-fiction.

### 1. La représentation de la femme

Quand on est soi-même de sexe féminin, on ne peut que commencer par la manière dont la femme est perçue.

"La femme est l'avenir de l'homme" nous apprend d'adage populaire. Cependant, l'univers de la science-fiction est longtemps resté exclusivement masculin, ne laissant apparaître le sexe dit "faible" qu'en tant que faire-valoir.

Jusqu'en 1979, la femme au cinéma de science-fiction n'est jamais qu'un second rôle ou se cantonne dans des rôles traditionnels de femme, de mère ou de fille, sorte d'éternelle mineure ayant sans cesse besoin de la protection d'un mâle, d'un vrai. Même dans le film La femme dans la lune, celle-ci ne donne son nom au film que dans la mesure qu'il semble extraordinaire, voire incongru, qu'une représentante de la gente féminine aille se fourvoyer aussi loin de ses fourneaux. La morale sera sauvée quand on apprend que toute cette aventure est le fruit de son amour pour un homme qu'elle suivra jusque dans la Lune. A la fin des années 50, pratiquement toutes les femmes occidentales ont obtenu le droit de vote et sont donc en théorie devenues l'égal de l'homme. Mais la représentation de la femme au cinéma ne bouge pas d'un iota. En fait, dans toutes les sociétés industrialisées, si la femme est légalement l'égal de l'homme, dans la réalité quotidienne, elle continue à...

pour qu'un évènement parvienne à faire évoluer une société, il faut d'abord que les mentalités évoluent. Or, la représentation de la femme au cinéma dans les années 70 reste encore très ancrée dans l'imagerie traditionnelle. Ainsi, dans 2001, elle est carrément absente des évènements. Dans La planète des singes, elle est muette car primitive, ce qui ne l'empêche pas d'exhiber de forts jolis arguments sous des vêtements réduits à leur plus simple expression. Dans THX 1138, la femme est la compagne de THX, et telle une Eve déplumée du crâne, offre au héros le fruit empoisonné de l'amour et du libre arbitre. Elle finira, tronçonnée, dans un bocal où sa matrice obscène est réduite à une couveuse à embryon. Elle n'est qu'une réminiscence réincarnée dans Solaris et un meuble dans Soleil vert. Elle est stupide et basement matérialiste dans Rollerball et de la pâtée pour chien dans Apocalypse 2024.

La guerre des étoiles manque, un instant, nous faire croire à un revirement de situation. En effet, la princesse Léïa, interprétée par Carrie Fischer, semble une fort convenable héroïne: elle fomente la résistance contre l'Empire, manie des armes, se bat comme une lionne et défie ses ennemis. Hélas, une lecture plus attentive du film, nous révèle que la demoiselle sait rester à sa place, appelant au secours tous les quart-d'heure, perdant tous ses combats, se faisant sans cesse capturée et ne sortant vivante de ces aventures que grâce à l'aide inconditionnelle des héros, des hommes, des vrais.

La représentation de la femme à l'écran ne rattrape les évènements qu'en 1979 avec Alien. Ripley est une femme pragmatique, efficace professionnellement, avec du caractère, capable de commander à une troupe d'hommes paniqués et, surtout, capable de survivre seule, par ses propres moyens, sans chercher la protection du sexe soit-disant "fort". Ripley parvient à s'imposer comme héroïne à part entière, sans rien sacrifier pour autant à sa part de féminité. L'accueil triomphal qui fut donné au film laisse à penser que le public était mûr pour accepter une telle image de la femme.

La femme est au centre de Looker. Mais c'est ici la femme-objet qui domine. Le film pénètre dans l'univers des mannequins, ses femmes dont la préoccupation principale est la plastique et dont le rôle s'est imposé au début des années 80 comme représentantes de la gente féminine. Le côté rassurant du film, c'est que le mannequin parfait n'existe pas en chair et en os, et que la perfection ne peut être atteinte qu'artificiellement. Le film a plutôt tendance à dénoncer le culte du corps et de la beauté, tel qu'il apparaît alors.

Dans Blade runner, la femme est le "répliquant" Rachel. Elle est artificielle par sa conception mais se montre profondément humaine par ses sentiments, ses doutes et elle parviendra à détourner Deckard de sa mission destructrice. Leur amour existera au delà de leurs différences.

La femme devient la libératrice de l'homme, quand, dans Brazil, elle lui inspire des sentiments suffisamment forts pour qu'il rejette le carcant d'une société totalitaire dont il est l'un des agents. Dans Dune, ce sont les femmes qui détiennent le véritable pouvoir à travers l'ordre féminin du Bene Gesserit qui, par son programme génétique, modèle dans l'ombre le devenir de l'humanité. La femme prend le pouvoir par la seule force de sa capacité de procréer. C'est d'ailleurs, sans doute, cette capacité unique de créer la vie et de la protéger qui a toujours effrayé l'homme et l'a conduit, par mesure de rétorsion, à traiter la femme en inférieure et à la placer sous sa coupe. C'est d'ailleurs cette même capacité créatrice qui fait condamner Sarah, dans Terminator, à être éliminée avant qu'elle ne puisse concevoir et mettre au monde le futur chef de la résistance. Il est significatif que la cible soit ici la mère et non le père: C'est en effet la femme qui détient les clés de l'avenir, de même que c'est encore elle seule qui parviendra à assurer sa survie face au sur-homme qu'est le Terminator. Dans Alien comme dans Terminator, seule la femme est capable de vaincre ce qui est plus fort que l'homme.

Dans Lifeforce, la femme serait plutôt la fin de l'homme. En effet, sous les traits appétissants de Mathilda May, se cache un prédateur qui séduit les hommes pour mieux les vider. La femme

fatale, belle à en mourir, ne fait plus vraiment recette s'il faut en croire le tout petit succès du film.

Le début des années 80 avait été marqué par l'arrivé en force de l'*executive woman*, mais cette image de femme cyclone, se battant sur tous les fronts pour prouver qu'elle est l'égale de l'homme est battue en brèche assez rapidement. La femme du milieu des années 80 n'a plus rien à prouver, elle doit surtout se réconcilier avec elle-même et surtout avec sa féminité.

Dans Aliens, Ripley sort de son combat sans merci avec le monstre du premier film brisée et désavouée par ses pairs. Elle a vaincu l'ennemi mais ses nuits sont hantées par des cauchemars que, rien dans sa solitude ne vient dissiper. La femme a vaincu les obstacles mais, maintenant, elle fait peur et paie au prix fort sa victoire.

Dans Abyss, Lindsey est la femme de la situation. C'est elle, le cerveau qui a entièrement conçu la station sous-marine high-tech Deedcore. Intelligente, active, elle n'a besoin de personne pour s'assumer et a donc entamé une procédure de divorce contre son mari et employé, Bud. Les rôles s'inversent enfin, la femme pouvant être le ~~boss~~ sans toutefois sombrer dans la caricature. Non seulement Lindsey garde la tête froide, mais quand la situation l'amène à faire un choix, c'est elle qui va se sacrifier pour sauver son futur ex-époux. Par dessus tout, elle sera capable enfin de relativiser son besoin d'indépendance pour accepter d'obéir à ses propres sentiments. La femme des années 90 est en passe d'acquérir un statut reconnu au sein de la société.

C'est dans le sillage de Claire Tourneur que nous allons Jusqu'au bout du monde. Elle y est une femme-femme tout simplement. Elle décide de sa trajectoire, que ce soit à la surface du monde ou à la poursuite de l'homme qu'elle choisit. Elle va surtout jusqu'au bout de ses fantasmes, changeant de tête au gré de ses humeurs, et au bout de ses rêves dans lesquels elle se noierait sans l'aide un peu impuissante et découragée de son mari. Elle est une femme fondamentalement libre. L'autre grande figure féminine du film est la mère de Trevor, l'homme capteur d'imades, interprétée par la grande Jeanne Moreau. C'est une

femme digne et imposante qu'elle incarne, à la fois mère et épouse, capable de susciter autour d'elle respect et dévotion et d'inspirer les projets les plus fous et les plus grandioses. La femme est ici représentée comme l'âme qui anime la vie des hommes, qui les poussent au-delà de leurs limites. La femme n'est plus l'inférieure de l'homme, elle en est le puissant complément.

Ripley revient dans Alien 3, mais c'est une femme brisée. Cependant, bien qu'elle ait de nouveau tout perdu, elle va trouver encore la force de se battre contre l'ignoble bestiole qui continue à la suivre partout. Echouée sur une planète-prison, elle saura s'imposer face à un ramassis de criminels repentis plutôt misogynes. Mais pour ce faire, elle finira sa propre métamorphose qui la transforme en un être androgyne. Une seconde lecture permet tout de même de penser que c'est moins son aspect masculin que sa force de caractère qui saura lui rallier le respect et l'admiration des détenus. La femme des années 90 est une femme de tête, qui n'hésite pas à prendre les décisions que les circonstances imposent. L'une des scènes des plus parlantes du film reste le moment où Ripley, se sachant contaminée par une des créatures, demande à un criminel endurci de lui régler son compte de la même manière que l'on achèverait un simple lapin. L'ancien meurtrier accepte, mais n'arrivera pas au bout de son geste: il a besoin de cette femme, le reconnaît, mais surtout, il l'admire.

Le statut des femmes s'est tout de même nettement amélioré depuis une vingtaine d'année. Elles ont acquis la pleine jouissance de leurs droits civiques, sont parvenues à se placer sur l'ensemble du secteur économique et font reculer chaque jour un peu plus les préjugés qui pèsent encore sur elles. La femme n'est plus vraiment considérée comme un être soumis et mineur, en tout cas plus dans la majorité des populations des pays industrialisés. Cependant, tout n'est pas encore gagné. Dans des couches traditionnalistes peu évoluées de la société, la femme souffre encore du poids de représentations sociales assez négatives qui continuent à la placer sous la tutelle des hommes

de son entourage. De même, l'égalité des sexes dans le monde du travail n'est pas encore bien établie, la femme recevant à travail égal un salaire nettement inférieur à celui d'un homme. Il reste donc encore aux femmes à gérer des représentations ambiguës sur leur capacité à gérer leur maternité. Mais comme dirait notre actuelle ministre de la ville, si les femmes ne font pas de politique, c'est sûrement parce qu'elles sont trop intelligentes pour cela!

## 2. Les extra-terrestres

L'extra-terrestre tient une grande place dans la science-fiction cinématographique de-puis le début des années 50. Les créatures d'outre-espace sont, en fait, nées bien plus tôt, aux Etats Unis, dans les *comics books* et dans l'imagination des grands noms de la littérature du genre, comme H.G. Wells, Isaac Asimov, Ray Bradbury, Van Vogt et consorts.

Au cinéma, l'extra-terrestre représente souvent "l'autre", l'étranger, mais aussi, tel un miroir, nous renvoie une autre image de nous-même.

1951 marque le durcissement de la guerre froide entre les deux grands blocs dominateurs du monde, entre deux idéologies qui se sont longtemps voulues opposées; et par un curieux hasard, c'est aussi l'année de l'apparition du premier extra-terrestre digne de ce nom dans le cinéma américain. Dans La chose d'un autre monde, l'extra-terrestre est du type envahisseur meurtrier avec une petite tendance au vampirisme, dûe à son besoin irrépressible de se nourrir de sang humain. La "chose" est sans conteste l'image du péril communiste sanginaire. Il convient donc de le traquer et de l'exterminer: c'est tout simplement une question de survie.

Le visiteur du Jour où la Terre s'arrêta, est un extra-terrestre pacifique et plein de bon sens. Cependant, il faut nuancer le propos par la constatation que ce fameux extra-terrestre nous ressemble comme un cousin germain; à croire qu'il appartient à une branche de la famille qui aurait réussi. L'autre devient donc l'observateur averti, le pédagogue qui

prêche la maturité pour le genre humain.

La guerre des mondes présente sûrement les envahisseurs les plus belliqueux de l'histoire du cinéma. Les martiens, les rouges, qu'importe, les autres veulent établir leur suprématie sur le territoire des humains et pour ce faire, ils n'envisagent rien moins que l'extermination de l'humanité. Autrement dit, il n'y a de place sur Terre que pour l'une ou l'autre des parties. Les trois premiers *aliens* du cinéma de SF, sont, certes intelligents pour avoir réussi à venir jusqu'à nous, mais ne semblent en aucun cas nous considérer de même: nous sommes soit des gêneurs, soit des gamins, soit des steacks sur pied.

Les extra-terrestres reviennent sur nos écrans en 1968 avec 2001. Ceux-ci sont à mi-chemin entre l'intelligence universelle et la divinité, et s'ils daignent fournir à l'homme les bases de son évolution, ils ne pousseront pas la gentillesse jusqu'à venir nous voir en personne. Ils se substituent à Dieu, et en cela sont à la fois si loin et si proches de nous.

Dans Solaris, trouver une forme de vie non-terrestre ne pose pas vraiment de problème, mais cela se complique dès qu'il faut déterminer si cette vie est intelligente, et si elle l'est, comment, diable, allons nous pouvoir communiquer avec elle? La créature trouvera une solution, là où l'homme ne connaît finalement que l'agression pour se faire comprendre, en plongeant directement à la source, c'est à dire dans l'inconscient des hommes, où se tapit l'ensemble de leur souvenir et de leur imaginaire fantasmatique.

Lucas ne s'embarrasse pas de tous ces préliminaires dans La guerre des étoiles. Les formes de vies non humaines cohabitent joyeusement dans son univers avec nous. Tous difformes qu'ils soient, les ET sont nos frères, s'encanaillant, au coude à coude avec nous, dans des bars cosmopolites, mus par les mêmes passions et les mêmes contraintes que nous.

Communiquer à tout prix avec les visiteurs des étoiles est le leitmotiv de Rencontre du troisième type. L'humanité a lancé depuis quelques temps, en 1977, des sondes spatiales afin de convaincre d'éventuels co-sentients qu'ils ne sont plus seuls dans l'univers, et nous non plus par la même occasion.

Alien nous confronte avec une de nos vieilles terreurs, celle du prédateur. L'*alien* est un extra-terrestre, très intelligent (il possède une technologie infiniment supérieure à la notre), et se révèle d'une capacité d'adaptation à toutes sortes d'environnements proprement prodigieuse. La trilogie des *aliens* nous révèle que ces créatures ne déciment nos semblables que par nécessité de survie: leur mode de reproduction est de type parasitaire, les obligeant à coloniser tout organisme se trouvant à leur portée et, quand ils tuent des humains, c'est tout simplement parce qu'il n'ont rien d'autre à se mettre sous la dent. L'extra-terrestre a cela de terrifiant qu'il remet en question la suprématie de l'homme sur le monde vivant et que tout comme lui, il peut se révéler un prédateur particulièrement dangereux.

ET, l'extra-terrestre a de particulier <sup>que</sup> bien n'étant pas réellement anthropomorphique, il se révèle être nettement plus humain que la majorité d'entre nous. Il est vulnérable, seul, et ne trouve refuge qu'auprès d'une bande de gosses pour qui il remplace avantageusement un père trop absent. ET est en fait beaucoup plus proche de nous que son apparence physique le suggère. Spielberg démontre ici que toute créature sentiente existante, quelque soit son apparence, sera plus notre semblable qu'un être différent.

Bien qu'étant le *remake* de La chose d'un autre monde, The thing offre un traitement de l'extra-terrestre foncièrement différent. Sa nature de parasite polymorphe le pousse à coloniser sa victime, à la copier et par absorption du psychisme, à en reproduire les plus infimes nuances du comportement. Ainsi, le monstre peut être en chacun de nous sans que l'on puisse vraiment s'en apercevoir. C'est une version quasi psychanalytique de la peur de l'autre, celui qui est la face obscure et cachée de nous-même.

Le visiteur peut être, selon les cas, vecteur de menace ou de bienfaits. Les ET de Cocoon appartiennent indubitablement à la seconde catégorie et nourrissent au sein d'une bande de vieillards l'un des plus vieux fantasmes de l'humanité, la découverte de la fontaine de jouvence et de l'arbre de longue vie.

L'esprit de conquête et la crainte de perdre sa suprématie, c'est bien ce qui conduit les Dracs et les Terriens de Enemy à se déclarer une guerre sans merci. Ce qui se révèle d'autant plus aisé que les Dracs appartiennent à une espèce particulièrement éloignée de la notre. Mais, dans ce film, aucun des deux partis bénéficie du soutien du réalisateur. Auparavant, dans chaque rencontre conflictuelle entre humains et *aliens*, c'était obligatoirement les humains qui étaient dans le bon camp et il n'y avait d'autre possibilité que de liquider l'envahisseur. Wolfgang Peterson prône l'antiracisme, le rapprochement, et nous fait sentir que dans l'étranger, il y a toujours beaucoup plus de points communs avec nous que de ces différences qui accaparent tant notre attention et notre raison.

Le vampire est l'ancêtre du monstre de l'espace. Tout comme lui, il n'appartenait pas vraiment au genre humain, tout en étant l'unique prédateur. Lifeforce parle donc du prédateur de l'espace. Tout comme les vampires, ses prédateurs ont de partielier de revêtir une forme humaine pour mieux séduire leurs victimes, c'est la technique du serpent et elle continuera longtemps à nous faire froid dans le dos.

Si l'homme des étoiles, Starman réplique un être humain c'est sûrement pour mieux nous séduire lui aussi. Cependant, s'il cherche le contact, c'est uniquement pour pouvoir communiquer avec une jeune veuve, afin qu'elle l'aide à retrouver le chemin du retour. Il est amusant de souligner que dans toutes les représentations d'extra-terrestres, les sanguinaires cherchent toujours à envahir notre espace vital, alors que les gentils ne font que de courtes visites de politesses, ne pensent qu'à rentrer chez eux et ne tentent surtout pas de s'incruster sur la moquette de notre beau salon. Ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude que dans nos sociétés nous adoptons vis à vis des étrangers, que l'on aime bien dans la mesure où ils évitent de vouloir vivre dans nos pays, nos villes, chacun chez soi et Dieu pour tous.

L'*alien* de Predator est, comme son nom américain l'indique, un prédateur... ce qui est totalement faux! Il n'est poussé par aucune nécessité biologique, s'il chasse le "Schwarzy", c'est

par goût du sport, pour se faire plaisir. C'est cette concurrence qui rend le predator monstrueux, car sans cet étranger animé par les mêmes pulsions, seul l'homme a le triste privilège de pratiquer la chasse pour le sport.

Futur immédiat parle finalement moins des *aliens* que de nos propres problèmes à intégrer dans une société des étrangers. Les *aliens* de ce film sont les seuls à tenter le pari de la cohabitation avec les humains et c'est certainement parce qu'ils ont nombres de nos propres travers. Dans leur quartier, comme dans n'importe quel quartier d'une minorité ethnique humaine, se développe le commerce mais aussi la criminalité et la pauvreté. Ces visiteurs ne sont pas nettement moins sympathiques que ceux de Cocoon ou de Starman, ils ont seulement le tort de débarquer en force et de vouloir s'installer parmi nous et non de se contenter d'un simple aller-retour de politesse. L'étranger est toujours le bienvenu quand il fait du tourisme et nous apporte une part de sa richesse, quelle qu'elle soit, mais il devient facilement détestable dès qu'il se met en tête de venir s'installer et ainsi "piller" nos ressources.

Cameron apporte une touche d'originalité en suggérant que l'autre peut avoir coexisté avec l'humanité depuis la nuit des temps sans jamais s'être fait remarquer. Les *aliens* de Abyss sont donc des Terriens comme nous mais n'ont rien d'anthropomorphiques, ils sont d'ailleurs anaérobies car habitant l'autre grand espace inconnu de l'humanité, les grands fonds marins. Bien que terriblement différents, leur haute maîtrise de la physique moléculaire leur permet d'envisager de communiquer avec nous et de nous donner un coup de main, le cas échéant. Cependant, on ne peut que souligner que si le contact s'est établi, c'est uniquement parce qu'avec ses nouvelles technologies, l'homme commençait à sérieusement empiéter sur leur territoire.

L'extra-terrestre reste la version SF de l'étranger, celui qui est suffisamment différent pour que l'on puisse le montrer du doigt. Mais l'étranger qui effraie le plus, c'est justement celui qui se révèle être foncièrement notre semblable, avec tous nos défauts et que l'on ne peut donc aisément reconnaître.

Ceci explique l'application avec laquelle les représentations sociales tentent toujours de vouloir caractériser l'étranger, afin de le rendre plus différent qu'il ne l'est, dans l'espoir de pouvoir plus facilement le traquer quand le besoin s'en fait sentir. Longtemps, les juifs dispersés, qui ne pouvaient être que l'étranger absolu à la surface de la Terre car sans pays, se sont retrouvés affublés de signes distinctifs vestimentaires qui permettaient de les désigner à la vindicte populaire malgré des caractéristiques physiques identiques à celles des autochtones.

Mais l'extra-terrestre est bien plus que l'image fantasmatique de l'étranger, il est un double de l'homme, un frère que l'on espère et à qui nos scientifiques les plus sérieux envoient sans cesse des messages d'invitation. Car la condition humaine est bien lourde à porter quand tout porte à croire que nous sommes seuls dans l'univers à penser.

### 3. Les scientifiques

Notre panorama chronologique de la science-fiction l'a déjà laissé entendre, les scientifiques n'ont pas vraiment bonne presse dans le cinéma du genre. Ceci peut, à priori, s'expliquer sociologiquement par ce que Michel Maffesoli appelle la crise de la modernité, le désenchantement du monde. Il est vrai que depuis les grandes expositions universelles vouées au culte de la science, des applications meurtrières de certaines grandes avancées théoriques de la physique fondamentale n'ont guère redoré le blason des savants. Pourtant, dans la réalité, les chercheurs sont souvent à mille lieux d'imaginer ce que les techniciens feront de leurs découvertes.

Le savant dans l'imagerie de la science-fiction est souvent soit un apprenti sorcier dépassé par sa découverte, soit un esprit supérieur foncièrement malfaisant qui ne recherche que le pouvoir personnel.

Le savant prométhéen est le plus répandu dans la SF, essentiellement jusqu'à la révolution de 2001. Dans des pays de tradition judéo-chrétienne, toute recherche sur les fondements

de la vie ou de l'univers, devient rapidement une oeuvre démoniaque qui tente de rivaliser avec le créateur. Il ne faut jamais perdre de vue que, dans un Moyen Âge bigot, toute tentative de vouloir comprendre les lois de la nature se terminait régulièrement sur les bûchers de l'Inquisition. Alchimistes et sorciers évoluant au milieu de cornues fumantes sont les ancêtres de nos chercheurs et n'ont pas finis d'alimenter notre imaginaire d'ignorants.

Seul Dieu possède la faculté de créer des créatures vivantes et tout homme qui tentera de l'imiter sentira forcément le souffre (infernale!). C'est le cas de: Rotwang dans Metropolis, du docteur Jekyll dans le film homonyme, du célèbre docteur Frankenstein, du docteur Moreau sur son île, Tyrell, créateur des "répliquants" dans Blade runner ou le fabricant de monstres antédiluviens dans Jurassic park. Quand les savants fous ne cherchent pas à créer la vie, ils espèrent parvenir à la prolonger comme les iconoclastes adorateurs du dieu Zardoz ou kidnappent des corps frais pour y renaître jeunes, comme dans Freejack.

Les savants peuvent aussi se révéler irresponsables, incapables de dominer les conséquences de leurs expérimentations. C'est le cas dans Paris qui dort, Docteur Jekyll et mister Hyde, Le rayon invisible, Planète interdite et plus récemment, Total recall, Jusqu'au bout du monde et Le cobaye.

Tous les films post-apocalyptiques, désignent invariablement les scientifiques de la fin de l'humanité à cause de leurs découvertes destructrices. La menace est en général atomique, mais comme dans Virus, une variante bactériologique est tout à fait envisageable.

Les scientifiques ont aussi des rapports ambigus avec les extra-terrestres. Soit ils cherchent à protéger les spécimens les plus dangereux à des fins d'observation comme dans La chose d'un autre monde ou dans la série des Alien; soit ils traquent pour les mêmes raisons les plus gentils qui se méfient de cet intérêt, comme dans ET ou Starman. Le plus souvent, ils espè-

rent obtenir des visiteurs la primeure et l'exclusivité de nouvelles connaissances, spoliant le reste de l'humanité, comme dans Rencontres du troisième type.

Quelles que soient les intentions qui les animent, les savants de la science-fiction sont globalement perçus comme dangereux pour le reste de l'humanité. Depuis l'essor de l'informatique, dans les années 70, les informaticiens sont en passe de rejoindre les scientifiques dans le camps des potentiellement dangereux pour l'homme, comme c'est le cas dans Looker, Tron ou Le cobaye. Ils sont aussi parfois simplement dépassés par leur machine qui se rebelle ou est manipulée par d'autres, comme c'est le cas dans 2001 ou Wargames.

Chaque époque a peur de ce qu'elle ne comprend ou ne parvient pas à maîtriser et par ricochet, elle craint tous ceux qui s'aventurent aux frontières de l'inconnu. Le cinéma de science-fiction, bien que résolument tourné vers l'avenir et le progrès (du moins c'est ce qu'il revendique) se nourrit abondamment de tout un ensemble imagé et fantasmatique populaire, il est pétri de toutes sortes de représentations sociales qui sont caractéristiques de son temps.

Cependant, il arrive qu'au détour d'une projection, on rencontre des scientifiques sympathiques ou au moins responsables, mais ils ne forment qu'une petite minorité. Le savant de Le jour où la Terre s'arrêta est un sage mais il est tout de même extra-terrestre. Quant aux scientifiques de The thing, ils ont le bon goût de bien vouloir se sacrifier au fin fond du désert glacial de l'Antarctique, afin que la créature ne puisse contaminer le reste de la planète. On pourrait clore cette très courte liste par Lindsey, l'intelligente et sensible conceptrice du Deepcore dans Abyss, si ce n'est qu'elle est plus un ingénieur, une technicienne, qu'une scientifique investie dans la recherche fondamentale.

Il reste encore bien des thèmes à explorer dans le monde fascinant du cinéma de science-fiction, bien plus que ne peuvent en aborder de simples notes de recherche. C'est pour cela que nous nous sommes limités à trois thèmes qui nous semblaient assez bien illustrer notre propos.

## TROISIEME PARTIE

### METHODOLOGIE

Le véritable défi de ces notes de recherche était, bien sûr, le défi méthodologique. Il me fallait délimiter un champ d'investigation précis au sein de l'abondant cinéma de science-fiction et de parvenir à élaborer une technique d'analyse pertinente.

Ma première préoccupation fut de tenter de trouver des travaux d'analyse du genre menés de manière sociologique. Mais les banques de données des bibliothèques de Clignancourt (la municipale de mon quartier) et André Malraux, cette dernière ayant toute une section spécialisée sur le cinéma, ne m'ont rien donné de semblable.

Initialement, mon axe de recherche était basé sur les représentations sociales du futur dans les huit films d'anticipation les plus représentatifs des années 80. Cela supposait:

- Que je sache à quoi on reconnaît un film représentatif,
- que je connaisse la technique d'analyse du film,
- et que je parvienne à adapter certaines techniques existantes à mes propres fins.

Tout ceci n'était pas vraiment insurmontable. Cependant, très vite, au fur et à mesure que j'avais dans mes recherches, de nouveaux problèmes venaient se greffer.

A la question, à quoi reconnaît-on un film représentatif?, il y avait une multitude de réponses contradictoires et aucune, à mon goût n'était satisfaisante. On peut reconnaître un film représentatif quand il perdure dans le temps et qu'il entre ainsi dans le panthéon des classiques du cinéma; pouvais-je pertinemment dire que nous avons suffisamment de recul par rapport aux années 80, pour pouvoir déjà y discerner des clas-

siques du genre? Certainement pas, quand on sait que la caractéristique d'un classique est de s'inscrire dans la durée.

Une autre approche était propre à la critique cinématographique et consistait à en dégager les qualités techniques et narratives, ce qui est du champ des spécialistes en ce domaine et qui m'aurait réclamé des connaissances techniques pointues hors de propos. L'approche la plus intéressante consistait à se baser sur le succès qu'avaient eu ces films. Mais qu'est-ce vraiment le succès dans le monde du cinéma: des critiques dithyrambiques, une grande longévité en salle, des recettes pharamineuses ou le développement de l'enthousiasme vers le film-culte?

Quant à l'analyse filmique telle que la pratique les professionnels du cinéma, elle était bien sûr exclue, car bien qu'étant un amateur éclairé du cinéma de science-fiction, je ne peux pas m'improviser critique, n'ayant pas une connaissance intime du sujet. D'ailleurs, tout amateurisme aurait été déplacé.

Restait donc l'adaptation de techniques d'analyses enseignées dans les sciences humaines. L'analyse du contenu, telle que l'a théorisée Laurence Bardin semblait un compromis acceptable mais ne pouvait en aucun cas répondre à la question de la pertinence du choix des films dits "représentatifs" de leur époque dans le cadre de la décennie 80. Car est-ce vraiment le contenu qui engendre le succès d'un long métrage, est-ce cela qui emporte l'adhésion du public?

A la suite de ces interrogations, j'ai donc abandonné l'idée d'une étude transversale du sujet au profit d'une étude longitudinale, plus riche en informations de toutes sortes, et décidé de ne plus me limiter qu'aux seuls films d'anticipation pour privilégier l'ensemble de la production de science-fiction, plus riche et plus variée.

Retracer l'historique du cinéma de science-fiction s'est révélé assez aisé. La littérature sur ce sujet n'est certes pas abondante mais nettement suffisante pour mon usage. J'ai utilisé trois ouvrages pour ce faire: L'histoire moderne du cinéma,

de Charles FORD, qui m'a permis de retracer avec assez de précision l'aventure des pionniers du cinéma jusqu'à la première guerre mondiale, 80 succès de la science-fiction de Pierre TCHERNIA qui proposait 80 fiches détaillées sur ce que "monsieur cinéma" considère comme des succès du genre, et surtout Cinémas de science-fiction de Yves AUMONT et Thierry SAURAT qui offrait le double avantage de présenter un panorama très complet de l'histoire de la science-fiction au cinéma et d'établir des relations entre les films et le contexte socio-culturel dans lequel ils avaient été tournés.

Cependant, tout ceci ne résolvait pas la question de la validité de la notion de représentativité de tel ou tel film. C'est par le plus grand des hasards que je tombais sur Penser les médias d'Armand et Michèle MATTELART. Analyser le cinéma comme un simple média ne me satisfaisait pas. J'étais dans une impasse épistémologique et ne me voyais guère en sortir. J'avais tenté de contourner le problème en utilisant les travaux à ce sujet de Michel COL-IN. Celui-ci analysait les processus discursifs du cinéma d'une manière très intéressante mais hélas hors de ma portée, car par le biais de la linguistique et plus particulièrement de la sémiologie, domaines dans lesquels je ne suis guère versée.

C'est alors, que dans l'ouvrage de MATTELART, je tombe sur l'histoire du professeur Martin BARBERO. Ce dernier avait emmené ses étudiants dans un cinéma de la banlieue de Cali afin qu'ils puissent y tester la validité de leurs grilles d'analyse du récit populaire. Or, BARBERO constata qu'il y avait un monde entre ce que les grilles révélaient et ce que les autres spectateurs semblaient trouver au film. Les grilles d'analyse étaient pertinentes mais ne rendaient pas compte de l'essentiel, le rapport émotionnel des spectateurs au film, rapport souvent indépendant de la qualité narrative de ce film.

C'est ainsi que m'est venue l'idée de ne pas m'attacher au contenu du film, mais à l'adhésion du public à ce film comme indicateur de son ancrage dans une époque.

Le déclic final et tardif quant à la manière dont j'allais

→ parler

des représentations sociales comme clés du succès d'un film, me vint, encore par le plus grand des hasards par un reportage sur l'histoire moderne du cinéma hollywoodien. L'un des intervenants y disséquait les causes profondes du succès phénoménal qu'avaient reçu les productions de SPIELBERG et LUCAS. Ils avaient su être au diapason de leur public et de leur époque et je fournis aussitôt comme hypothèse que cela pouvait fort bien être le résultat de l'adéquation de leurs représentations mentales avec les représentations sociales ancrées dans leur très vaste public. Ils ont su toucher ce qu'il y avait comme dénominateur commun chez tous ces gens, issus de tant de milieux et de cultures différentes, et c'est ce qui fit leur succès mondial.

Le critère décisif devint donc le plaisir que l'on investit dans la vision de ces oeuvres, et ce plaisir est traduit par les recettes massives qui sont le lot commun de tous ces films. LUCAS expliquait lui-même que certains succès ne peuvent s'expliquer que par le fait que les gens tirent tellement de plaisir de la vision d'un film, qu'ils peuvent repayer leur place deux à trois fois de suite pour pouvoir partager ces moments avec leur entourage.

A l'heure actuelle, je ne sais pas encore si mon choix méthodologique était adéquat ou tout au moins pertinent, mais il me semble quand même que cette voix mérite d'être explorée. Les thèmes transversaux du cinéma de science-fiction sont pratiquement aussi nombreux que ceux de la littérature ou même que ceux qui préoccupent nos sociétés. Pour des raisons d'opérationnalisation, je me suis donc, pour ce travail, limitée à trois seulement, à titre d'illustration. La représentation sociale de la femme dans le cinéma de science-fiction s'est immédiatement imposée à moi, parce que je suis une femme, et que le traitement de notre image commune dans l'univers machiste de la SF m'a semblé intéressant.

Quant aux extra-terrestres et aux scientifiques, ce sont là les incontournables du genre. Je n'ai sûrement pas pu tout dire sur ces trois thèmes, chacun aurait pu faire l'objet d'une note

de recherche à lui tout seul.

Comme je l'ai déjà laissé entendre, tout travail est autant le fruit du labeur que celui du hasard et je terminerai sur les hasards malencontreux qui ont bien manqué m'empêcher de mener ma tâche à bien.

La chasse aux documents s'est révélée parfois bien abrupte. Les logiciels de recherche de bibliographie des bibliothèques que j'ai fréquentés ont tous montré leurs limites. Pour peu qu'ils existent, ce qui n'était pas le cas de l'annexe cinéma d'André Malraux. Quant à ma bibliothèque-vidéothèque de quartier, bien que m'ayant rendu de grands services, ce même hasard voulut qu'elle ferma ses portes durant les vacances afin de, précisément, moderniser son système informatique de recherche, me privant d'une source non négligeable d'informations au moment où j'en avais le plus besoin.

Comme vous l'avez sûrement remarqué, la saisie de ce travail ne s'est pas faite sur un traitement de texte, encore au-dessus de mes moyens, mais sur une machine à écrire électronique. Il se trouve que cette machine nécessite un type très particulier de cassette à imprimer spécifique à la maison Canon et que fin juin de cette année, je me suis retrouvée en rupture de stock de ces cassettes et ce, en même temps que la maison mère de Canon France, qui ne pouvait donc plus approvisionner ses revendeurs. J'ai fini par demander à toutes mes connaissances de province d'essayer de me procurer ces fameuses cassettes chez des petits détaillants oubliés, mais sans aucun succès. De surcroît, cette rupture de stock arrivait au début de l'été dont les vacances semblent plonger dans une irrésistible torpeur l'ensemble du pays. Finalement, les cassettes ont été livrées au début de la deuxième quinzaine d'août, ce qui m'a forcé à taper mon devoir dans l'urgence. Etant loin d'être une grande dactylographe, j'espère que vous serez particulièrement indulgente quant à la quantité industrielle d'erreur de frappe et de fautes d'orthographes non corrigibles qui jalonne ce qui, je l'espère, ne sera pas pour vous un triste *pensum*.

Paris, le 26 août 1994

## FILMOGRAPHIE

- 1902 - LE VOYAGE DANS LA LUNE, George Méliès, France  
1904 - LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE, George Méliès, France  
1912 - A LA CONQUETE DU POLE, George Méliès, France  
1923 \* PARIS QUI DORT, René Clair, France  
1927 \* METROPOLIS, Fritz Lang, Allemagne  
1929 - LA FEMME DANS LA LUNE, Fritz Lang, Allemagne  
1931 \* DOCTEUR JEKYLL ET MISTER HYDE, Rouben Mamoulian, USA  
 \* FRANKENSTEIN, James whale, USA  
1932 \* L'HOMME INVISIBLE, James whale, USA  
 \* L'ILE DU DOCTEUR MOREAU, Erle C. Fenton, USA  
1936 - LES POUPEES DU DIABLE, Tod Browning, USA  
 - LE RAYON INVISIBLE, Lambert Hillyer, USA  
1951 \* LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE, Christian Niby, USA  
 - LE JOUR OU LA TERRE S'ARRETA, Robert Wise, USA  
1953 \* LA GUERRE DES MONDES, Byron Haskin, USA  
1954 - GODZILLA, Inoshiro Honda, Japon  
1956 \* PLANETE INTERDITE, Fred McLeod Wilcox, USA  
1959 - LE DERNIER RIVAGE, Stanley Kramer, USA  
1965 \* ALPHAVILLE, Jean-Luc Godard, France  
 \* LA BOMBE, Peter Watkins, GB (Royaume Uni)  
1966 \* FARENHEIT 451, François Truffaut, GB  
 - LE VOYAGE FANTASTIQUE, Richard Fleischer, USA  
1968 \* 2001, L'ODYSEE DE L'ESPACE, Stanley Kubrick, GB  
 \* LA PLANETE DES SINGES, Franklin Schaffner, USA  
1971 \* ORANGE MECANIQUE, Stanley Kubrick, GB  
 \* THX 1138, Georges Lucas, USA  
1972 \* SOLARIS, Andreï Tarkovski, URSS  
1973 - MONDWEST, Michael Crichton, USA  
 \* SOLEIL VERT, Richard Fleisher, USA  
 \* WOODY ET LES ROBOTS, Woody Allen, USA  
 - ZARDOZ, John Boorman, USA  
1975 \* ROLLERBALL, Norman Jewison, USA  
1976 \* L'AGE DE CRISTAL, Michael Anderson, USA  
 - APOCALYPSE 2024, L.Q Jones, USA

- 1977 \* LA GUERRE DES ETOILES, Georges Lucas, USA  
 \* RENCONTRES DU TROISIEME TYPE, Steven Spielberg, USA
- 1978 \* GALACTICA, LA BATAILLE DE L'ESPACE, Richard A. Colla, USA
- 1979 \* ALIEN, LE 8éme PASSAGER, Ridley Scott, GB  
 \* MAD MAX, George Miller, Australie  
 - STAR TRECK: LE FILM, Robert Wise, USA  
 - LE TROU NOIR, Gary Nelson, USA  
 \* VIRUS, Kuiji Fukasaku, Japon
- 1980 \* L'EMPIRE CONTRE ATTAQUE, Irvin Kershner, USA
- 1981 \* LOOKER, Michael crichton, USA  
 \* MALEVIL, Christian de chalonge, France  
 \* NEW YORK 1997, John Carpenter, USA  
 - OUTLAND... LOIN DE LA TERRE, Peter Hyams, USA
- 1982 \* BLADE RUNNER, Ridley Scott, USA  
 \* E.T., L'EXTRATERRESTRE, Steven Spielberg, USA  
 \* LE PRIX DU DANGER, Yves Boisset, France/Yougoslavie  
 \* THE THING, John Carpenter, USA  
 \* TRON, Steven Lisberger, USA
- 1983 - LE DERNIER TESTAMENT, Lyme Littman, USA  
 - LE DERNIER COMBAT, Luc Besson, France  
 \* LE JOUR D'APRES, Nicholas Meyer, USA  
 \* LE RETOUR DU JEDI, Richard Marquant, USA  
 \* WARGAMES, John Badham, USA
- 1984 \* BRAZIL, Terry Gilliam, GB  
 \* 2010, Peter Hyams, USA  
 \* DUNE, David Lynch, USA  
 \* 1984, Michael Radford, GB  
 \* TERMINATOR, James Cameron, USA
- 1985 \* COCOON, Ron Howard, USA  
 - ENEMY, Wolfgang Peterson, Allemagne/USA  
 \* LIFEFORCE, Tod Hooper, USA  
 \* STARMAN, John Carpenter, USA
- 1986 \* ALIENS, James Cameron, USA
- 1987 \* L'AVENTURE INTERIEURE, Joe Dante, USA  
 \* PREDATOR, John McTierman, USA  
 \* ROBOCOP, Paul Verhoeven, USA

- \* RUNNING MAN, Paul Michael Glaser, USA
- 1988 \* FUTUR IMMEDIAT, Graham Backer, USA
- 1989 \* ABYSS, James Cameron, USA
- \* APPEL D'URGENCE, Steve de Jarnatt, USA
- 1990 \* HIGHLANDER, Russel Mulckhy, USA
- \* TOTAL RECALL, Paul Verhoeven, USA
- 1991 \* JUSQU'AU BOUT DU MONDE, Wim Wenders, France/Allemagne/  
Australie
- \* FREEJACK, Geoff Murphy, USA
- 1992 \* ALIEN 3, David Fincher, USA
- \* LE COBAYE, Brett Leonard, USA
- \* FORTRESS, Stuart Gordon, USA
- \* JURASSIC PARK, Steven Spielberg, USA
- 1993 \* DEMOLITION MAN, Marcon Brambillon, USA
- 1994 \* ABSOLOM 2022, Martin Campbell, USA

la filmographie chronologique qui précède n'est pas exhaustive. Elle recense seulement les films dont il a été fait mention au cours de cet exposé.

Les astérisques placées devant les titres de film servent à désigner ceux qui ont été effectivement visionnés dans le cadre de ces travaux.

Les dates sus-mentionnées ont surtout une valeur indicative et sont parfois sujettes à caution. En effet, selon les parutions et ouvrages utilisés, les dates peuvent se rapporter:

- à l'année de réalisation de l'oeuvre,
- à la sortie du film dans son pays d'origine,
- à la sortie du film en France.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES

- \* AUMONT Yves & SAURAT Thierry: Cinéma de science-fiction, éd. L'Atalante, Nantes, 1985.
- \* BARDIN Laurence: L'analyse du contenu, coll. Le psychologue, éd. PUF, Paris, 1991
- \* COLIN Michel: Cinéma, télévision, cognition, coll. Processus discursifs, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992.
- \* FERREOL Gilles (dir.): Dictionnaire de sociologie, coll. Cursus, éd. Armand Colin, Paris, 1991.
- \* FORD Charles: Histoire moderne du cinéma, éd. Marabout, Belgique, 1987.
- \* MAISONNEUVE Jean: La psychologie sociale, coll. Que sais-je n°458, éd. PUF, Paris 1993.
- \* MATTELART Armand & Michèle: Penser les médias, coll. Textes à l'appui, éd. La découverte, Paris, 1991.
- \* TCHERNIA Pierre: 80 succès de la science-fiction, éd. Casterman, Paris, 1989.

### REVUES

#### L'ECRAN FANTASTIQUE

- \* n°26 - septembre 1982 (Blade runner)
- \* n°29 - décembre 1982 (ET)
- \* n°33 - avril 1983 (Spécial SF des années 80)
- \* n°38 - octobre 1983 (Le retour du Jedi)
- \* n°40 - décembre 1983 (Dune)
- \* n°48 - septembre 1984 (Frank HERBERT, écrivain de Dune)
- \* n°52 - janvier 1985 (Starman & 2010)
- \* n°53 - février 1985 (Dune & Brazil)
- \* n°54 mars 1985 (Terminator)
- \* n°55 - avril 1985 (dossier 2010)
- \* n°56 - mai 1985 (Starman)
- \* n°59 - août 1985 (Lifeforce)

- \* n°66 - mars 1986 (spécial Enemy)
- \* n°73 - octobre 1986 (dossier Aliens)
- \* n°83 - août 1987 (Predator)
- \* n°86 - novembre 1987 (historique de La guerre des étoiles)
- \* n°88 - janvier 1988 (spécial Robocop)
- \* n°101 - février 1989 (Futur immédiat)
- \* n°108 - octobre 1989 (Abyss)
- \* n°109 - novembre 1989 (highlander II)
- \* n°126 - été 1992 (Alien 3 & Le cobaye)
- \* n°131 - avril 1993 (Fortress)

# TABLE DES MATIERES

## PREMIERE PARTIE

### HISTORIQUE DU CINEMA DE SCIENCE-FICTION

I: Les pionniers. 1895-1968 .....	1
A. Naissance de la science-fiction en Europe .....	2
B. La SF en Amérique: en attendant Kubrick	
1. <i>La parade des monstres</i> .....	4
2. <i>Guerre froide et après-guerre</i> .....	6
3. <i>Le renouveau européen: la nouvelle vague</i> .....	8
II: L'âge d'or de la SF .....	9
A. Le désenchantement du monde .....	11
B. Le retour des héros .....	12
III: Extra-terrestres et avenir sombre .....	17

## DEUXIEME PARTIE

### REPRESENTATIONS SOCIALES ET CINEMA DE SCIENCE-FICTION

I: Représentations sociales et société .....	22
II: Cinéma et société .....	25
III: Les représentations sociales dans le cinéma de science-fiction	
A. Le cinéma de science-fiction .....	28
B. Les représentations sociales dans le cinéma de SF	29
1. <i>La représentation de la femme</i> .....	30
2. <i>Les extra-terrestres</i> .....	35
3. <i>Les scientifiques</i> .....	40

## TROISIEME PARTIE

METHODOLOGIE .....	43
FILMOGRAPHIE .....	48
BIBLIOGRAPHIE .....	51