



HAL
open science

Le savant-fou au cinéma

Loïc Besnier

► **To cite this version:**

Loïc Besnier. Le savant-fou au cinéma. Alliage : Culture - Science - Technique, 2024, 83. hal-04418021

HAL Id: hal-04418021

<https://hal.science/hal-04418021v1>

Submitted on 25 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le savant-fou au cinéma **Figure du mal ou prisonnier de la *libido sciendi* ?**

Loïc Besnier

Archives Henri-Poincaré - Philosophie et Recherches sur les Sciences et les Technologies (CNRS), universités de Lorraine & de Strasbourg

Résumé

Le présent article propose d'interroger la figure populaire du savant fou en remontant tout d'abord à ses origines littéraires, puis en questionnant sa mise en scène au cinéma. Il sera alors question de nous interroger sur la figure du savant fou en tant que figure porteuse de perturbations dans l'univers diégétique. A travers divers exemples tirés de la filmographie de David Cronenberg, nous chercherons à étudier les motivations de ces scientifiques et les conséquences de la *libido sciendi*.

Mots-clés

Savant fou ; cinéma ; diègèse ; David Cronenberg.

Abstract

This article proposes to question the popular figure of the mad scientist by going back first to its literary origins, then by questioning its staging in cinema. It will then be a question of questioning the figure of the mad scientist as a figure carrying disturbances in the diegetic universe. Through various examples taken from David Cronenberg's filmography, we will try to study the motivations of these scientists and the consequences of the *libido sciendi*.

Keywords

Madscientist ; cinema ; diegesis ; David Cronenberg

L'auteur

Loïc Besnier, est docteur en Épistémologie, Histoire des sciences et des techniques, Archives Henri-Poincaré - Philosophie et Recherches sur les Sciences et les Technologies (UMR 7117 : CNRS, Univ. de Lorraine/Univ. de Strasbourg). Ses travaux portent principalement sur la mise en scène des sciences au cinéma et leur réception par le public.

<loic.besnier@outlook.fr>

Indissociables de la mise en scène des sciences dans la fiction cinématographique, les personnages de scientifiques se sont souvent distingués, contribuant à l'inscription dans l'imaginaire collectif de figures mythiques : du Dr Mabuse¹ à Doc' Emmett Brown – *Retour vers le futur* – en passant par Dr Folamour, le septième art regorge de scientifiques hauts en couleur, s'inscrivant comme des personnages marquants de l'histoire du cinéma et parfois même de la *pop culture*.

Le mardi 27 février 2018, l'agence Science-Press, agence de presse scientifique québécoise, publie une brève² intitulée *Les savants au cinéma sont-ils tous fous ?* La question, si elle peut prêter à sourire, nous semble néanmoins légitime. Pour y répondre, l'agence québécoise a utilisé une étude remarquable, menée par Jacques Jouhaneau en 1994 et sobrement intitulée « Les scientifiques vus par les cinéastes³ ». Jouhaneau analyse un siècle de productions cinématographiques, et fait ressortir le fait que sur les 16 000 personnages de scientifiques répertoriés, seul un quart d'entre eux sont des personnages négatifs. Si l'étude présente des limites – les *biopics* ne sont pas écartés, malgré les interrogations et discussions possibles concernant le statut du genre par exemple – et date maintenant d'un quart de siècle, ces résultats ne sont néanmoins pas anodins : le savant-fou n'est pas une figure scientifique dominante dans un cinéma mettant en scène sciences et scientifiques. À la lecture des conclusions de cette étude, nous nous sommes trouvés interloqués. *A priori*, il nous semblait probable que les savants-fous représentaient une majorité des personnages de

¹ Fritz Lang fut le premier à mettre en scène ce personnage créé par l'écrivain Norbert Jacques dans trois films sortis en 1922, 1933 et 1960.

² <https://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/2018/02/27/savants-cinema-fous>

³ JOUHANEAU, Jacques. « Les scientifiques vus par les cinéastes », In *Le cinéma et la science*, édité par Alexis MARTINET, Paris : CNRS Éditions, 1ère édition, p. 248-257 *Alliage* n° 83, hiver 2023-2024

scientifiques. Il nous a donc fallu essayer de trouver des raisons logiques pour expliquer ce biais de représentation auquel nous semblions soumis. Deux arguments se sont alors dessinés.

Le premier réside dans le côté « populaire » des films dans lesquels les savants-fous apparaissent : nous pouvons par exemple noter la présence de savants-fous dans différents succès au *box-office* comme dans *Retour vers le futur*, qui fut le plus gros succès américain de l'année 1985 avec 59 millions d'entrées aux USA ou encore *Le Silence des agneaux* qui engendra plus de 200 millions de dollars de recettes en 1991, ces deux films mettant en scène des figures iconiques d'hommes considérés comme des hommes de sciences, un scientifique excentrique et un psychiatre.

Ce caractère iconique constitue la deuxième raison que nous avançons, cette dernière revêt un aspect plutôt artistique, esthétique, dans la mesure où ces rôles sont souvent l'occasion pour les acteurs de laisser libre cours à leur imagination et de composer des personnages qui sont souvent restés célèbres. Ainsi pour reprendre nos exemples précédents, les personnages d'Emett Brown et de Hannibal Lecter sont encore célèbres des décennies après la sortie des différents films et font partie intégrante de cette *pop culture* dont nous parlions en introduction. Les personnages de savants-fous apparaissent donc comme des entités ancrées dans l'imaginaire collectif, et le septième art y a en grande partie contribué, véhiculant ces figures fortes.

Naissance du savant-fou

Le cinéma étant un art relativement jeune en comparaison avec d'autres formes d'expression artistique, il nous est impossible de nous focaliser uniquement sur celui-ci afin d'évoquer la naissance de la figure du savant-fou. Mais avant de procéder à une analyse des caractéristiques de ces personnages, un point explicatif semble s'imposer. Lorsque l'on parle de « savant-fou », et bien que l'expression semble revêtir un sens communément partagé, il faut comprendre que l'on parle d'un archétype. Dans ce contexte, la notion d'archétype renvoie plus au théâtre antique populaire qu'aux thèses de Carl Gustav Jung. Les comédiens portaient alors des masques qui n'étaient pas des masques de personnage

particulier mais des masques d'archétypes, en d'autres termes, de modèles d'individus construits sur la base de stéréotypes. La tragédie antique comprenait par exemple pas moins de 28 masques parmi lesquels nous pouvions trouver la fillette, la vieille souffrante ou encore le vieillard. Ces masques étaient donc façonnés sur la base de caractéristiques récurrentes de ces différentes catégories. En progressant dans le temps, il est possible de se rendre compte que ces archétypes sont légion dans tout type de littérature. Les contes par exemple regorgent d'archétypes qui leurs sont propres et connus de tous, tels que le prince charmant, la marâtre ou encore la princesse vulnérable.

Pour comprendre les origines de l'archétype « savant fou », il nous faut alors remonter dans le temps à une époque où le septième art n'est même pas encore à l'état de promesse. Nous sommes au 19^{ème} siècle et une jeune femme Mary Shelley a l'idée de ce qui deviendra par la suite le très célèbre *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Tout le monde ou presque a déjà entendu l'histoire de Victor Frankenstein, savant ayant réussi à donner la vie à une créature, un monstre fait à partir de différents morceaux organiques. C'est cependant le sous-titre du roman qui intrigue, le fameux « Prométhée moderne ». Pour comprendre nous devons encore remonter dans le temps, beaucoup plus loin cette fois, sous la plume d'Ovide. C'est en lisant Ovide que Mary Shelley découvre le mythe de Prométhée et décide de le réactualiser tout en conservant l'idée qui différencie Ovide de Platon, celle de la création de l'homme par Prométhée. L'auteure fait de Victor Frankenstein son Prométhée moderne, au sens Ovidien donc, puisqu'il réussit à créer la vie. Une idée de transgression est alors transmise à travers le mythe et sa réactualisation, idée qui ne cessera de coller à l'archétype du savant-fou. Mary Shelley évolue dans une société où la religion a encore une place prépondérante, or Victor Frankenstein réussit une résurrection scientifique et donc non-religieuse, transgressant ainsi la morale et les croyances de l'époque se substituant en quelque sorte au pouvoir divin, se faisant alors Prométhée *plasticator* : façonneur, sculpteur du vivant. Si la publication du *Frankenstein* de Mary Shelley en 1818 fait office de référence par son importance et son influence sur l'archétype « savant-fou », des œuvres antérieures telles que *Les*

voyages de Gulliver de Jonathan Swift (1721) mettent déjà en scène de telles figures. Dans le roman de Swift par exemple, une île volante nommée Laputa abrite d'étranges scientifiques dont le temps d'attention se limite à quelques secondes, nécessitant alors la présence de jeunes filles dont les coups portés au cours des conversations doivent les garder concentrés. Mais à la différence de Victor Frankenstein, le savant de Swift n'est pas un savant transgresseur et ne puise pas son inspiration du mythe de Prométhée. Nous pouvons également citer *Faust* héros de contes allemands dont l'histoire fut reprise par Goethe dans deux pièces de théâtre en 1808 et 1832. Alchimiste, le Dr Faust possède également une insatiable soif de connaissances. Rêvant de percer les plus intimes secrets de l'univers, Faust pactise avec Méphistophélès. Ce dernier, en échange de l'âme de l'alchimiste, réalise ses désirs.



Figure 1 : Faust et Méphistophélès, Eugène Delacroix, 1827⁴

A ce stade de notre réflexion, il nous semble important de préciser la chose suivante, les fictions mettant en scène sciences et scientifiques fonctionnent souvent comme un miroir de la société. Prenons un exemple concret : les années 1960 sont le terrain de la transformation des films de science-fiction. A la mode des « films de monstre » et des invasions-extraterrestres, succèdent les angoisses de la guerre froide portées à l'écran. De science-fiction, on passe à un cinéma d'extrapolation scientifique. Les postulats initiaux des films deviennent de plus en plus plausibles, et en un sens le cinéma, dans une forme de parallélisme, se fait le reflet des problèmes du monde. Cette idée n'est d'ailleurs pas propre au

⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faust_MET_DP814790.jpg, CCO via Wikimedia commons.

Alliage n° 83, hiver 2023-2024

cinéma puisque nous pouvons noter que le roman de Mary Shelley est lui aussi en phase avec les progrès techniques de l'époque⁵.

Quelle place pour le savant-fou au cinéma ?

S'il n'est pas dans notre intention de dresser la liste de tous les « savants-fous » rencontrés sur les écrans de cinéma, nous ne pouvons mener cette réflexion sans soulever quelques exemples précis sur lesquels nous nous appuierons dans la suite de notre réflexion.

A l'origine, l'expressionnisme allemand.

L'expressionnisme allemand, courant développé au début du XX^e siècle va être précurseur dans cette utilisation de l'archétype au cinéma. L'imagerie tout en clair-obscur et en noir et blanc contrasté de l'expressionnisme allemand sera le terrain idéal pour la création de figures inquiétantes, bâtissant alors des imageries cauchemardesques faites de suggestions, de jeux d'ombres, se mariant à merveille avec les intérieurs étranges des cabinets de scientifiques. Ainsi, Fritz Lang (1890-1976) mettra en scène le célèbre Dr Mabuse (1922, 1933) – créé par l'écrivain luxembourgeois Norbert Jacques – mais aussi le Dr Rotwang créateur des machines de *Metropolis* (1927), machines pouvant posséder une forme quasi-humaine, renvoyant alors le scientifique au façonnage de l'humain.

⁵ GOODALL, Jane et KNELLWOLF, Christa. *Frankenstein'science : Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*, Aldershot, Ashgate, 2008
Alliage n° 83, hiver 2023-2024

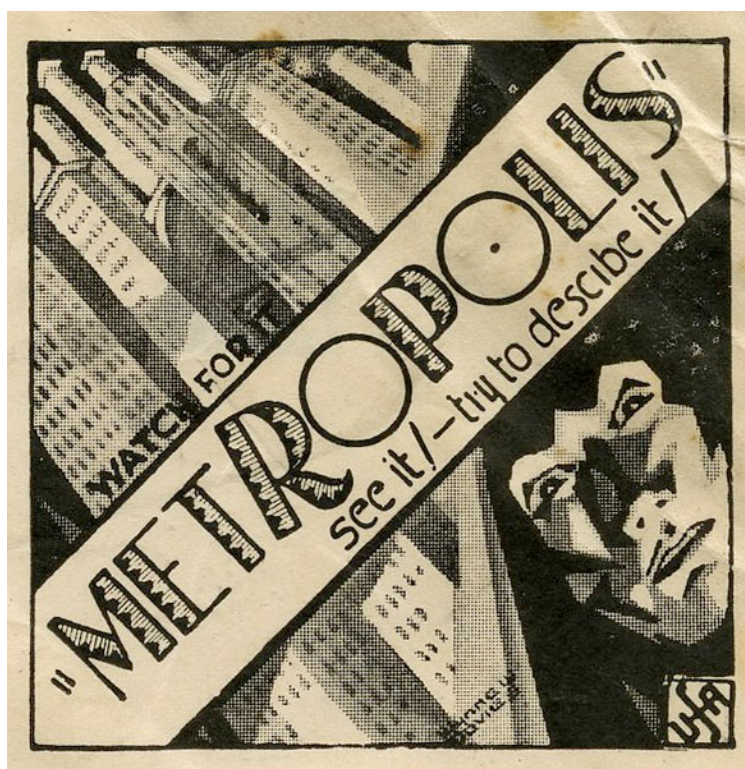


Figure 2 : Metropolis, Fritz Lang, 1927⁶

Friedrich Murnau à qui l'on doit *Nosferatu* ajoutera lui aussi sa pierre à l'édifice avec *Le crime du Dr Warren* (1920), déclinaison du *Dr Jekyll & Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson également classique de la littérature anglaise du XIX^{ème} siècle qui donnera lieu à un certain nombre d'adaptations dont certaines feront dates – dont le célèbre *Dr Jerry & Mr Love* réalisé par Jerry Lewis en 1963. A la même période Robert Wiene (1873-1938) réalisera le célèbre *Cabinet du Dr Caligari* considéré comme l'un des films fondateurs du cinéma horrifique, mettant en scène un médecin se livrant à des séances d'hypnoses sur un patient afin de lui faire commettre des crimes.

⁶[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Metropolis%22_\(1927_film\)_%2815418159339%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Metropolis%22_(1927_film)_%2815418159339%29.jpg), CCO via Wikimedia commons.

Quelques autres grandes figures de savants-fous.

Le développement de l'industrie cinématographique et la multiplication des genres en particulier le cinéma de science-fiction et le cinéma d'épouvante, amenèrent à la naissance d'un certain nombre de personnages de savants-fous à différents endroits du globe et dans différents genres et registres cinématographiques. La France connut par exemple le Dr Génessier dans *Les Yeux sans Visages*, chef d'œuvre de Georges Franju, 1960 – qui inspirera en partie Pedro Almodovar pour *La Piel que Habito* en 2011 – le Dr Phibes naquit en Angleterre sous la caméra de Robert Fuest en 1971. Les années 1980 furent le théâtre de l'apparition du célèbre Doc Emmett Brown de la trilogie retour vers le futur ou encore de Seth Brundle, le physicien de *La Mouche* (David Cronenberg, 1986), et du Dr Denfer de la saga Austin Powers (Jay Roach, 1997), illustrant alors les diverses possibilités dans la construction de personnages et dans la narration qu'offre l'archétype « savant-fou ».

Comme tout autre archétype, la construction du « savant-fou » repose sur des caractéristiques physiques et vestimentaires. Ils sont très souvent des hommes blancs d'âge mûr, les cheveux grisonnants. Ils ne portent que très peu d'attention à leur aspect physique et vestimentaire, apparaissant souvent comme négligés et vêtus de la traditionnelle blouse blanche. Leurs caractéristiques psychologiques sont similaires, ils vivent souvent reclus. Le milieu dans lequel ils évoluent ressemble souvent à ce que l'on pourrait qualifier de laboratoire du « petit chimiste », dévoilant une aversion certaine pour le rangement et au contraire, un attrait énorme pour les objets étranges en tout genre.

Notons cependant que, suivant les progrès et l'apparition de nouvelles sciences (génétique, cybernétique, *big data*) l'image du savant-fou tend à se transformer. Ainsi, elle reste toujours stéréotypée, mais ces stéréotypes tendent à changer. Le laboratoire du chimiste se transforme en salle informatique, le scientifique troque sa blouse contre un costume de cadre en entreprise et d'analyste de données.

Pour construire un archétype, il est nécessaire de puiser dans la réalité. En effet, d'un point de vue purement pragmatique, l'utilisation d'un archétype quel qu'il soit permet de faciliter l'identification du spectateur ou du lecteur au personnage en créant chez lui un sentiment de familiarité vis-à-vis de ce personnage. Dans cette optique, un archétype ne peut pas être construit uniquement sur la base de l'imagination d'un auteur et doit puiser dans le réel, fiction et réel ne sont pas opposés, bien au contraire, ils s'abreuvent l'un l'autre constamment.

Laurent Lemire dans son ouvrage *Les savants fous : d'Archimède à nos jours, une histoire délirante des sciences* écrit :

« Pour la plupart des écrivains du XIX^{ème} siècle, les savants font peur. Ces savants de papiers ne sont que la réponse de leurs créateurs à la question du rôle de la science et de la technologie dans un contexte social donné⁷ ».

De grandes figures des sciences ont donc été sources d'inspirations de personnages de savants-fous. Wernher Von Braun, scientifique nazi recruté par les USA et fondateur de la NASA, par exemple, a inspiré bon nombre de savants-fous du cinéma de la guerre froide, ajoutant l'accent allemand pour caractéristique supplémentaire et dans une approche manichéenne, insistant sur l'aspect destructeur des scientifiques venus de l'Est, porteurs de dangers.

Une figure maléfique ?

L'étude de Jouhanneau à laquelle nous faisons allusion en préambule montrait que parmi les scientifiques mis en scène au cinéma, seul un quart répondait aux caractéristiques de l'archétype « savant-fou ». Nous souhaitons ajouter que parmi ces savants-fous, une partie non négligeable ne souhaite pas créer le mal, en d'autres termes : bien des scientifiques de fiction passant pour savants-fous ne sont pas maléfiques.

Prenons un exemple concret : on retrouve dans le cinéma de David Cronenberg un certain nombre de personnages répondant aux caractéristiques de l'archétype. Ces personnages seront la plupart du temps à l'origine de divers désagréments et donc en grande

⁷ LEMIRE, Laurent. *Les savants fous : d'Archimède à nos jours, une histoire délirante des sciences*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 9
Alliage n° 83, hiver 2023-2024

majorité, à l'origine de l'intrigue. Mais une analyse de la diégèse et de la narration des films de Cronenberg permet de constater que, comme le souligne à juste titre John Harkness⁸ « Chez David Cronenberg, l'enfer est pavé de bonnes intentions ». Si Jean-Luc Gangloff et Vincent Helfrich ont déjà mis en évidence cet aspect en ce qui concerne le film *La Mouche*⁹, une analyse de la filmographie de David Cronenberg – particulièrement entre 1968 et 1999 – permet de caractériser cet aspect comme étant un motif récurrent. Dans *Frissons* par exemple, un parasite créé par un scientifique transforme le comportement des individus, ce qui sème un chaos certain aboutissant à bon nombre de morts. Cependant, ce parasite est à l'origine conçu pour remplacer certains organes défaillants d'individus malades et pour leur permettre de retrouver un meilleur confort de vie. Le même schéma se répète dans *Rage*, où les perturbations surviennent après qu'un chirurgien ait essayé de sauver une jeune femme victime d'un accident.

Chez John Carpenter et Wes Craven, deux cinéastes contemporains de Cronenberg, le cinéma touche à l'imaginaire collectif, aux peurs enfantines, aux angoisses que chacun peut connaître dans une ruelle sombre, dans des bâtiments déserts et même jusqu'au fond de son lit. Il y a une forme de catharsis chez Carpenter et Craven, le « mal » est représenté sous forme d'un artefact que chacun aurait des raisons de combattre. La quête du héros est simple, il s'agit de détruire le mal, de sauver le monde, de rétablir l'équilibre. Chacun peut s'identifier au héros et à sa quête. Les enjeux de ces films sont donc conçus pour être partagés avec le spectateur. Chez Cronenberg, nous ne sommes pas face au même cas de figure. Le réalisateur canadien ne s'attèle pas à la représentation des angoisses collectives, cauchemardesques partagées par les sociétés occidentales. On ne s'attend pas à voir l'horreur surgir des

⁸ HARKNESS, John. « Le mot, la chair et David Cronenberg », In *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, édité par HANDLING Peter. Et VERONNEAU Pierre. Paris : Editions du Cerfs, Coll. « 7ème Art », 1990

⁹ GANGLOFF, Jean-Luc et HELFRICH Vincent. « Le catastrophisme dans la SF : quelques exemples de mise en récit de l'argument de la pente fatale ». In *La science-fiction, entre Cassandre et Prométhée*, édité par WILLMAN, Françoise, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2010
Alliage n° 83, hiver 2023-2024

environnements « cronenbergiens », des cliniques blanches et épurées où ce qui semble primer est la recherche du bien commun. Le savant n'est donc pas forcément le mal, même s'il l'engendre. Dans ce cas, une idée de perte de contrôle est sous-tendue. Un scientifique voulant faire le bien va perdre le contrôle de sa création et cela va causer divers désagréments. Grâce à ses connaissances scientifiques, le savant de fiction est parfois capable de donner, de créer la vie. S'il est rarement capable de créer une parfaite réplique de l'humain, il donnera souvent naissance à des êtres hybrides. Le savant est alors le Prométhée *plasticator*, sculpteur du vivant.

Le savant-fou est avant tout un homme de sciences, certes. Mais n'apparaît-il pas de quelques manières comme un artiste ? En effet, la volonté de l'artiste et de laisser une trace de son passage, de créer des « œuvres ». N'est-ce pas là également tout le désir du savant-fou ? L'artiste et le savant partageraient une certaine forme de créativité. Si la créativité de l'artiste s'arrête une fois l'œuvre achevée, celle du scientifique peut devenir destructrice. Cette possible destruction induite par la perte de contrôle peut s'expliquer par différents arguments narratifs que nous souhaitons maintenant exposer.

La figure du savant-fou dans la narration filmique

La construction narrative des films de fiction s'inscrit souvent dans la tradition du schéma actanciel, modèle théorisé par Greimas en 1966 dans son ouvrage *Sémantique Structurale : recherche de méthode*¹⁰. Bien souvent dans la fiction les scientifiques ne sont pas les principaux protagonistes, autrement dit les héros. Au mieux, ils font office d'opposant au héros, ce dernier ayant alors pour mission de les empêcher d'accomplir tel ou tel méfait via l'usage de leur savoir scientifique. Souvent, les savants ont un rôle de « personnage-fonction ». Ils sont alors présents soit en tant qu'outil du scénariste pour insuffler une fausse authenticité scientifique à la diégèse, soit pour faire office de *Deus ex machina* afin de débloquent certaines situations inextricables avec pour seules explications

¹⁰ GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966
Alliage n° 83, hiver 2023-2024

celles de la toute-puissance scientifique. Lorsque les scientifiques sont à l'origine des péripéties de la fiction, deux arguments narratifs sont alors mobilisés, la précipitation et la *libido sciendi*.

La précipitation

Défini par Jean-Luc Gangloff et Vincent Helfrich, l'argument de la précipitation se résume ainsi :

L'erreur commise par le scientifique est le produit de la précipitation de sa volonté qui décide d'entreprendre une action alors que son entendement n'a pas encore suffisamment pesé les partis en présence ¹¹.

C'est un argument que nous retrouvons particulièrement lorsque des vies sont en danger. Les scientifiques de fiction vont, dans ce cas, avoir tendance à utiliser leurs créations dans le but de sauver des vies sans pour autant disposer de toutes les connaissances et l'expérience requise pour maîtriser leurs inventions. Dans *Rage* par exemple, une femme accidentée est secourue par un chirurgien venant de mettre au point une technique de greffe. Cela illustre très bien cette précipitation. Le chirurgien n'a aucune certitude quant à la réussite ou non de la greffe. Il profite cependant de la situation alarmante de la victime pour utiliser sa nouvelle technique, dans le but de la sauver, et très certainement dans le but également d'observer si ses expériences sont concluantes ou non.

La *libido sciendi*

La notion de *libido sciendi* apparaît chez Saint Augustin dans son ouvrage *La Cité de Dieu*, 22 livres rédigés entre 413 et 426. Sous la plume de Saint Augustin, la *libido sciendi* est comparable à la vanité d'un homme qui, sur la base de ses seules connaissances, pense pouvoir appréhender la vérité. Par extension, on considèrera que la *libido sciendi* peut-être définie comme un « désir de connaître », renvoyant alors directement à la figure de Faust. Si originellement ce principe s'appliquait à tout homme, son utilisation dans la

¹¹ GANGLOFF, Jean-Luc et HELFRICH Vincent. « Le catastrophisme dans la SF : quelques exemples de mise en récit de l'argument de la pente fatale ». In *La science-fiction, entre Cassandre et Prométhée*, édité par WILLMAN, Françoise, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2010, p. 18
Alliage n° 83, hiver 2023-2024

construction de l'archétype du savant-fou, et donc son inscription dans un contexte scientifique nous force à adapter sa définition tout en conservant sa substance originelle. Ainsi, une définition convaincante de la *libido sciendi* dans l'archétype « savant-fou », nous est également donnée par Gangloff et Helfrich :

Le savant est prêt aux dernières extrémités afin d'assurer le progrès de la connaissance, y compris au sacrifice de sa propre vie¹².

Le scientifique considère sa vie, son existence comme moins importante que le progrès et la connaissance et n'hésite pas à se mettre en danger pour assouvir cette soif. En tant qu'argument narratif, la *libido sciendi*, s'inscrit souvent dans une construction plus large que l'on connaît sous les appellations « pente glissante », « pente fatale » ou encore « pente savonneuse ». Cet argument veut que le franchissement d'une étape entraîne inexorablement et de plus en plus rapidement le franchissement d'autres étapes entraînant des conséquences incontrôlables. Prenons un exemple concret pour illustrer ces arguments narratifs. Dans *La Mouche*, Seth Brundle est un scientifique travaillant sur une machine à téléporter. Son travail est la commande d'une entreprise, cependant Brundle travaille également pour l'idéal de rapprocher les gens les uns des autres en faisant presque disparaître les temps de déplacement lors des voyages. L'échec des tests de téléportation d'animaux le mènera à faire un essai, d'apparence fructueux, sur sa propre personne. Cependant, le code génétique de Brundle sera recombéné avec celui d'une mouche s'étant immiscée dans le téléporteur. S'ensuivra alors la transformation du scientifique et diverses péripéties aboutissant à sa mort. Ici la *libido sciendi*, qui amène Brundle à se téléporter, est la première étape vers la mort du personnage.

Précipitation et *libdo sciendi* renvoient alors à la célèbre phase attribuée à J. R. Oppenheimer :

Lorsque vous voyez quelque chose de techniquement réjouissant, vous allez de l'avant et vous l'accomplissez et vous vous demandez quoi en faire seulement après avoir obtenu votre succès technique.

¹² *Idem*
Alliage n° 83, hiver 2023-2024

Les mots supposés d'Oppenheimer peuvent laisser perplexe dans la mesure où ils semblent sortis de la bouche de savants de fiction. Des aspects éthiques voudraient que de tels discours ne puissent être tenus mais il suffit de regarder l'histoire, même récente, des sciences pour s'apercevoir qu'il n'en est rien. Le simple exemple des nombreux essais nucléaires de divers pays à travers le monde, ou certains scandales médicamenteux montrent bien que le progrès scientifique s'il est souvent bénéfique, peut parfois être néfaste. Ces errements scientifiques peuvent d'ailleurs fournir aux faiseurs de fictions des occasions de créer d'autres figures de savant-fou et, à travers eux, de transmettre certains messages concernant les sciences. Quand Stanley Kubrick crée le Dr Folamour, il émet une vive critique envers l'emploi de scientifiques ayant travaillé pour le régime nazi.

David Cronenberg transmet également, à travers ses films diverses critiques envers les sciences. Il ne rejette pas les sciences et le progrès scientifique, mais amène le spectateur à réfléchir sur les dérives et le danger que peut engendrer une quête du progrès continu. Ce n'est pas tant les sciences qui sont perçues comme dangereuses par le cinéaste mais bien l'éventuelle perte de contrôle des scientifiques sur leurs expériences et créations. Cronenberg met en scène le paradoxe technologique, cette admiration mêlée de crainte que l'on peut ressentir face à une nouvelle invention et qui traverse les époques. Pour cela, le cinéaste utilise également des thématiques réelles liées aux sciences pour construire ses films. Le scandale de la thalidomide a inspiré au cinéaste *Chromosome 3* et *Scanners* tandis que *La Mouche* traiterait métaphoriquement du VIH et de la déliquescence des malades.

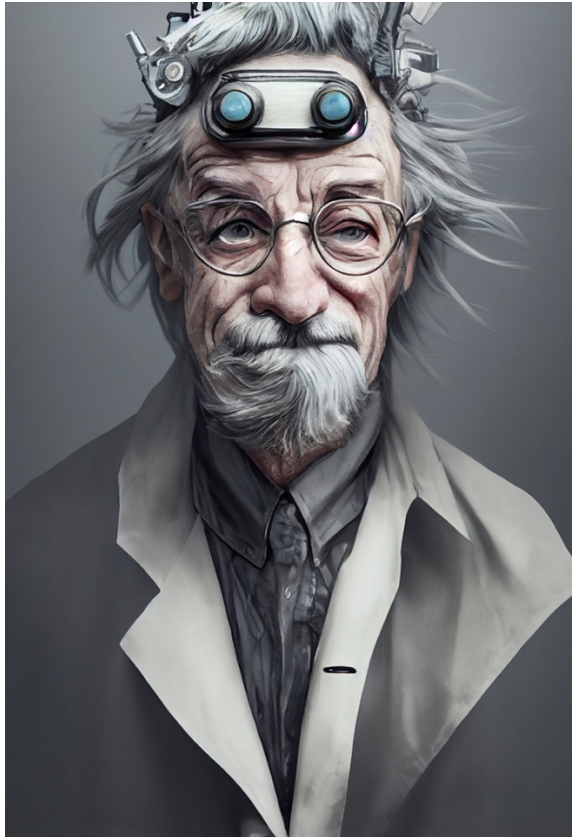


Figure 3 : Représentation d'un savant fou, Hansuan Fabregas, 2022

* * *

Le savant-fou est très probablement l'un des archétypes les plus célèbres du cinéma, étant à l'origine d'un nombre conséquent de personnages culte. Si sa présence à l'écran est souvent cantonnée aux seconds rôles ou utilisée à des fins de *deus ex machina*, certains cinéastes comme David Cronenberg, ont su lui donner des lettres de noblesse en le plaçant au centre de leur cinéma.

Souvent personnage ambigu, le savant-fou est rarement le mal incarné mais plutôt un individu dépassé par sa *libido sciendi*. Cette position parfois contrastée est un formidable moyen pour les scénaristes et les cinéastes de transmettre certains avis, messages ou morales concernant les scientifiques et, plus largement, les

Alliage n° 83, hiver 2023-2024

sciences. Car pour terminer sur les mots d'Éric Dufour dans un précédent numéro d'*Alliage* :

Figurer la science, c'est aussi figurer l'homme de science lui-même¹³.

¹³ DUFOUR, Éric. « Les représentations de la science et du scientifique dans le cinéma de science-fiction ». In *Alliage*. n°71. p. 123-134, 2012
Alliage n° 83, hiver 2023-2024