



HAL
open science

Aspects de la dystopie dans le cinéma hollywoodien des années 1970

Gilles Menegaldo

► **To cite this version:**

Gilles Menegaldo. Aspects de la dystopie dans le cinéma hollywoodien des années 1970. Philippe Baryga; Estelle Blanquet; Éric Picholle. Lecture d'images et estrangement visuel : Actes des sixièmes Journées Enseignement et Science-Fiction, Éditions du Somnium, pp.187-206, 2023, Enseignement & Science-Fiction ; 6, 978-2-918696-19-3. hal-04839866

HAL Id: hal-04839866

<https://hal.science/hal-04839866v1>

Submitted on 16 Dec 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 - NoDerivatives 4.0 International License

Aspects de la dystopie dans le cinéma hollywoodien des années 1970

Gilles Menegaldo

L'utopie ne fait pas beaucoup recette dans le cinéma hollywoodien, pour différentes raisons. D'abord, un univers utopique suppose une description relativement intemporelle plus qu'une narration. Ensuite le récit hollywoodien typique est caractérisé par la contradiction, le conflit, alors que l'utopie suppose une forme d'harmonie qui exclut ou limite l'expression du conflit. Un scénario de film de SF doit poser l'idée d'un manque, d'un désir à satisfaire (désir de savoir, désir de liberté), d'où la nécessité de mettre en scène un univers diégétique où s'expriment des tensions entre norme et déviance, soumission et rébellion. Ainsi, les mondes dystopiques sont favorisés par les studios (aux U.S.A. mais aussi en Allemagne) et sont souvent représentés à l'écran ; et ce depuis les débuts du cinéma avec en particulier *Metropolis*¹ de Fritz Lang ou encore *Just Imagine*² de David Butler, qui présente un New York futuriste mais aliénant.



1. *Metropolis*, 1926, réalisation : Fritz LANG, Universum-Film AG, Allemagne.
2. *L'Amour en l'an 2000 (Just Imagine)*, 1930, réalisation : David BUTLER, Fox Film Corp., U.S.A.



Alors que les films de SF des années 1950 privilégient les histoires d'invasion extraterrestre ou de mutation, ceux des années 1970/80 (*Soleil Vert*³, *Zardoz*⁴, *L'Âge de Cristal*⁵, *THX 1138*⁶, etc.) mettent en scène des univers futuristes cauchemardesques fondés le plus souvent sur des régimes totalitaires qui asservissent l'individu et le déshumanisent. Cette floraison de films est à mettre en relation d'une part avec les évolutions de la société américaine et la mise en cause de ses institutions et ses valeurs (suite à la guerre du Viêt-Nam entre autres), d'autre part avec le dé-

veloppement d'un nouveau type de SF littéraire conjecturale qui révèle des écrivains comme P. K. Dick, John Brunner, Thomas Disch, Harry Harrison (auteur de *Soleil vert*⁷), J. G. Ballard (la tétralogie post-apocalyptique⁸), etc. Ces films s'intéressent à l'avenir de l'humanité sur terre et projettent le spectateur dans un futur relativement proche. Ils mettent en relief des préoccupations qui concernent en particulier les risques technologiques, l'écologie et l'environnement, mais aussi les dérives totalitaires (contrôle des individus et répression des éléments déviants). Les films plus contemporains (à partir des années 1990) exploiteront davantage encore les potentialités narratives des nouvelles sciences biotechnologiques et informatiques et proposeront des scénarios qui mettent l'humain en crise de manière plus radicale.

Après un bref rappel historique sur le cinéma des années dix-neuf cent cinquante-soixante, cet article propose, à travers quelques exemples, une étude des modalités de la représentation dystopique dans le cinéma hollywoodien des années 1970, afin de mettre en relief les schémas narratifs et les motifs récurrents, mais aussi les changements de perspective et de discours.

-
3. *Soleil Vert (Soylent Green)*, 1973, réalisation : Richard FLEISCHER, MGM prod., U.S.A.
 4. *Zardoz*, 1974, réalisation : John BOORMAN, John Boorman prod., Irlande & U.S.A.
 5. *L'Âge de cristal (Logan's Run)*, 1976, réalisation : Michael ANDERSON, MGM prod., U.S.A.
 6. *THX 1138*, 1971, réalisation : George LUCAS, Warner Bros et al. prod., U.S.A.
 7. Harry HARRISON, *Soleil Vert (Make Room! Make Room!)*, 1966 ; J'ai Lu SF, 2016.
 8. James G. BALLARD, *Le Monde englouti (The Drowned World)*, 1962 ; *Sécheresse (The Drought)*, 1964 ; *La Forêt de cristal (Crystal World)*, 1967 ; Folio SF, 2011, 2011 & 2015 resp.

Dystopies et récits post-apocalyptiques

Le cinéma des années cinquante repose principalement sur ce que la critique anglo-saxonne appelle « *invasion movies* » et se décline sur deux modes principaux. D'une part, les films qui évoquent les invasions d'extra-terrestres et mettent en scène la confrontation de deux cultures ou modèles sociétaux radicalement différents, le nôtre et celui des *aliens* où la volonté d'uniformisation renvoie à la notion de totalitarisme, comme dans *L'Invasion des profanateurs de sépulture*⁹ de Don Siegel. D'autre part, ceux qui mettent en scène la présence sur la terre de créatures mutantes issues d'expérimentations scientifiques transgressives ou conséquences de radiations atomiques (*Them*¹⁰, *Tarantula*¹¹). Après *Destination Moon*¹² (1950), les années soixante sont marquées par les films centrés sur la conquête spatiale comme *Planète interdite*¹³, réécriture science-fictionnelle de *La Tempête*¹⁴ figurant Caliban en robot domestique. Le film le plus célèbre de la décennie, *2001, l'Odyssée de l'espace*¹⁵ relève de ce courant mais va bien au-delà, évoquant la dictature de la machine et le devenir robotique, post-humain de l'homme. Dans *La Planète des singes*¹⁶, adapté du roman de Pierre Boule¹⁷, il s'agit à l'inverse de décrire un monde où l'humain régressif est animalisé, réduit au statut d'esclave dans un régime dystopique (inspiré par Jonathan Swift) dominé par des singes qui ont élaboré une société de type féodal. Le succès du film conduit à la production d'un premier¹⁸ cycle de quatre films entre 1968 et 1973. Le film de Kubrick et celui de Schaffner marquent durablement le genre et annoncent des œuvres d'un type nouveau, plus violentes, plus sombres et plus engagées socialement et politiquement.

-
9. *L'Invasion des profanateurs de sépulture (Invasion of the Body Snatchers)*, 1956, réalisation : Don SIEGEL, Walter Wangel prod., U.S.A.
 10. *Des monstres attaquent la ville (Them)*, 1954, réalisation : Gordon DOUGLAS, Warner Bros. prod., U.S.A.
 11. *Tarantula*, 1955, réalisation : Jacques ARNOLD, Universal Pict. prod., U.S.A.
 12. *Destination Moon*, 1950, réalisation : Irving PICHEL, George Pal prod., U.S.A.
 13. *Planète interdite (Forbidden Planet)*, 1956, réalisation : Fred M. WILCOX, MGM prod., U.S.A.
 14. William SHAKESPEARE, *La Tempête (The Tempest, 1623)*.
 15. *2001, l'Odyssée de l'espace (2001: A Space Odyssey)*, 1968, réalisation : Stanley KUBRICK, MGM prod., Royaume-Uni & U.S.A.
 16. *La Planète des singes (Planety of the Apes)*, 1968, réalisation : Franklin J. SCHAFFNER, XXth Century Fox prod., U.S.A.
 17. Pierre BOULLE, *La Planète des singes* (1963) ; Pocket, coll. Littérature Best, 2014.
 18. Outre le film de Tim Burton en 2001, un nouveau cycle de trois films est produit entre 2011 et 2017.

Le cinéma des années 1970 revient sur terre et se démarque sensiblement de la production antérieure dans ses thèmes et ses préoccupations. Il est souvent inspiré par la SF «*New Wave*», la fiction dite «*spéculative*», et s'intéresse à l'avenir de l'humanité ici-bas, projetant le spectateur dans un futur proche. Ces films mettent en relief des préoccupations ayant trait à l'écologie et à l'environnement, et proposent un constat pessimiste concernant l'évolution de sociétés fondées sur une technologie déshumanisante, le contrôle des individus (naissance, sexualité, pensée) et la répression des éléments déviants. Susan Sontag évoque à ce propos un «*imaginaire du désastre*»¹⁹. Le danger extérieur (extra-terrestre) est devenu endogène, lié à la faillite du modèle technologique américain (dénonçant l'*eutopie*, rêve du meilleur monde possible ou du moins d'un monde «*amélioré*»). La technologie sous diverses formes (biologie, informatique, media audio-visuels) est au service du pouvoir totalitaire qui vise à l'asservissement des citoyens. La figure de l'extra-terrestre prédateur potentiel s'efface en partie et laisse la place à d'autres représentations : les intelligences artificielles, les androïdes et plus tard les clones.

Ces films reposent sur deux schémas narratifs principaux : la dystopie et le récit post-apocalyptique, qui sont parfois associés dans la diégèse, l'un étant le point de départ de l'autre. Ainsi *THX 1138*⁶ de George Lucas (1971) et *L'Âge de cristal*⁵ de Michael Anderson (1976) décrivent la vie au sein de cités protégées (par un dôme de cristal ou par la situation souterraine) du monde extérieur censément inhabitable et dangereux.

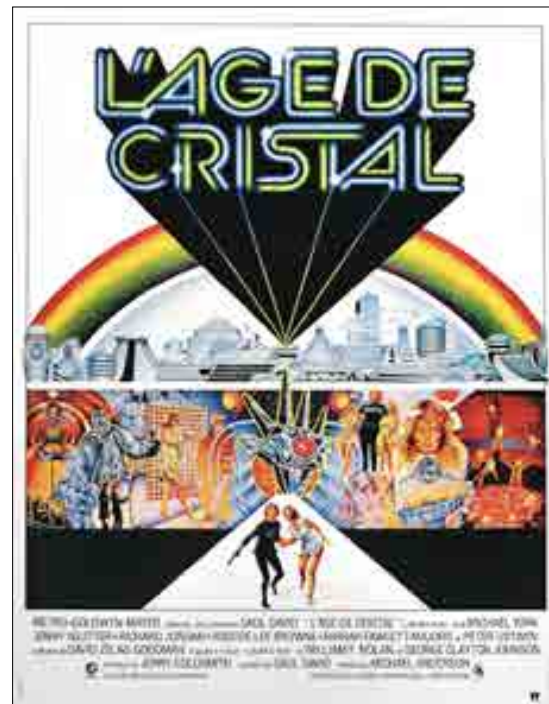
L'Âge de cristal

Ce monde apparaît au début comme une possible utopie post-apocalyptique où, après la catastrophe, l'homme a reconstruit une cité idéale assurant le bonheur des citoyens, comme en témoigne le carton initial de *L'Âge de cristal*. Au *xxiii^e* siècle, l'humanité chassée de la surface du globe par la pollution et la surpopulation, vit «*vouée uniquement au plaisir*» délivrée du travail et des tâches domestiques par une technologie sophistiquée. Le pouvoir anonyme et invisible est exprimé par une voix artificielle féminine faussement intime, celle de l'ordinateur central qui gère la cité humaine de manière mécanique et cruellement rationnelle. La vraie nature de cette société se fait ainsi jour assez vite. Les ressources étant rares, les adultes ayant atteint l'âge de trente ans sont éliminés à l'occasion d'une sorte de célébration rituelle,

19. Susan SONTAG, «*The Imagination of Disaster*», in *Against Interpretation*, London, Eyre and Spottiswoode, 1966, pp.208-225.

le « Carrousel », qui se déroule dans un amphithéâtre, selon un dispositif évoquant les jeux du cirque. Les victimes, vêtues de robes blanches à capuche, font cercle autour d'une énorme rosace animée de pulsations. Quand ils enlèvent la capuche, leur visage apparaît recouvert d'un masque ressemblant à une tête de mort. Des ondes d'énergie enveloppent les corps qui commencent à léviter, symbolisant une forme d'élévation spirituelle. Les habitants rassemblés assistent en applaudissant à la désintégration des corps par une sorte de rayon laser, prélude supposé à une Renaissance illusoire.

L'ordinateur central déjà présent chez Kubrick (et Godard avant lui dans *Alphaville*²⁰) est devenu un dictateur virtuel, les policiers (vêtus d'un uniforme noir) se contentent d'appliquer les instructions de la machine. Les citoyens sont vêtus de tuniques dont la couleur correspond à une classe d'âge : jaune, vert, bleu et enfin rouge, la couleur qui signale le dernier stade avant la Renaissance (le sens du mot mort est inconnu). Chacun porte aussi, enchâssé au creux de la main, un cristal de la même couleur que le vêtement. Arrivé au stade ultime, le cristal clignote, signifiant que la limite de la vie est atteinte. Les vêtements de couleurs vives portés par des êtres jeunes, dynamiques, illustrent le caractère « idéal » de la cité, mais la réalité est plus sombre. L'humain est uniformisé, constamment sous contrôle et tout comportement déviant, même anodin, est sanctionné.



20. *Alphaville*, 1965, réalisation : Jean-Luc GODARD, André Michelin prod., France & Italie.

En même temps, le monde décrit demeure à certains égards utopique. Les jeunes oisifs qui se vouent au plaisir et à l'amour libre paient cependant cette liberté par une mort précoce. On peut y voir un discours conservateur, voire réactionnaire, sous couvert de dénonciation de la dictature technologique. Ce monde comporte aussi, comme la plupart des dystopies, des éléments marginaux (en particulier des enfants et des adolescents au comportement violent et régressif) qui vivent dans les marges souterraines de la cité, mais aussi d'une communauté de résistants qui aident les fugitifs à quitter le dôme. Logan (Michael York), le protagoniste, est un « *Sandman* » (limier), un policier d'élite chargé d'éliminer ceux qui tentent de s'échapper pour survivre au-delà du temps imparti par la loi, qui prend graduellement conscience de la réalité totalitaire du système. Logan infiltre la communauté des rebelles, d'abord sur ordre de sa hiérarchie, afin de trouver le « sanctuaire », leur lieu de refuge ; mais il devient lui-même un déviant et découvre que le supposé sanctuaire n'existe pas, qu'il est une invention des gouvernants justifiant l'élimination précoce. Sa quête de vérité s'apparente à un parcours initiatique qui le fait passer par diverses épreuves dont un combat contre « Box », super-robot déréglé et désormais dévoyé qui, autrefois chargé de conditionner les aliments, sculpte des oiseaux et des pingouins dans la glace et congèle les humains qui passent à sa portée pour les momifier vivants²¹ et ainsi les « immortaliser ». Le héros et sa compagne, une fugitive membre de la communauté des rebelles, traversent divers lieux symboliquement signifiants (descente d'escaliers vertigineux, caverne de glace, labyrinthe souterrain, forêt primitive, cascade etc.).

À l'issue de ce parcours, le couple retrouve à la sortie de la caverne un espace naturel édénique, une atmosphère respirable, la présence du soleil (astre inconnu) mais aussi les ruines d'une ville abandonnée après la catastrophe, un Washington reconnaissable surtout par la statue monumentale²² de Lincoln recouverte, comme les bâtiments voisins, par une végétation tropicale exubérante. Filmée en contre-plongée, elle écrase les protagonistes, minuscules en contre-bas. Dans une bibliothèque en ruines, Logan et sa compagne découvrent un vieillard

21. Clin d'œil possible à un film d'horreur des années trente, *Le Chat noir* (*The Black Cat*, 1934, Universal Pict. prod., U.S.A.) d'Edgar ULMER, où un personnage de savant fou (architecte génial et mage noir) enbaume les femmes et les conserve dans des sarcophages transparents.

22. Image qui fait écho à la séquence finale de *La Planète des singes* où le héros (Charlton Heston) découvre la statue de la Liberté à moitié enterrée dans le sable, preuve qu'il est revenu sur terre.

(Peter Ustinov), seul survivant de la catastrophe (avec ses chats, autre espèce inconnue) mais dont la longévité même prouve le mensonge du régime. Ils retournent sous la sphère pour prouver à tous les citoyens que leur mort précoce n'a aucun caractère de nécessité. Personne ne les croit et Logan est arrêté et soumis à un interrogatoire par l'ordinateur. La scène associe trois éléments par le montage : Logan soumis aux questions de l'ordinateur dans un sorte d'habitable carcéral ; son image holographique (projection de son inconscient) inscrite sur un écran de contrôle, et des fragments de scène, images-souvenirs de son périple correspondant au récit énoncé par sa propre voix ralentie et déformée ; et enfin des plans du Carrousel montrant la « *vaporisation* » de ceux qui ont atteint l'âge fatidique. L'ordinateur affiche des messages affirmant l'impossibilité d'une vérité « *contraire aux faits établis* ». Confrontée à cette contradiction, la machine se dérègle. Libéré de ses liens magnétiques, Logan détruit les centraux de l'ordinateur, déclenche des incendies, ce qui provoque la destruction de bâtiments, la fuite désordonnée des habitants pris de panique et la fin (apparente) du système. Les habitants parviennent à l'extérieur de la sphère et découvrent le vieil homme. L'une des femmes s'approche de lui, touche les rides de son visage, ses cheveux blancs. Il est bientôt entouré par la foule qui a pris conscience de la vérité. Le film évite la catastrophe définitive et se termine sur la possibilité d'un renouveau utopique arcadien, sacrifiant au *happy ending* hollywoodien.



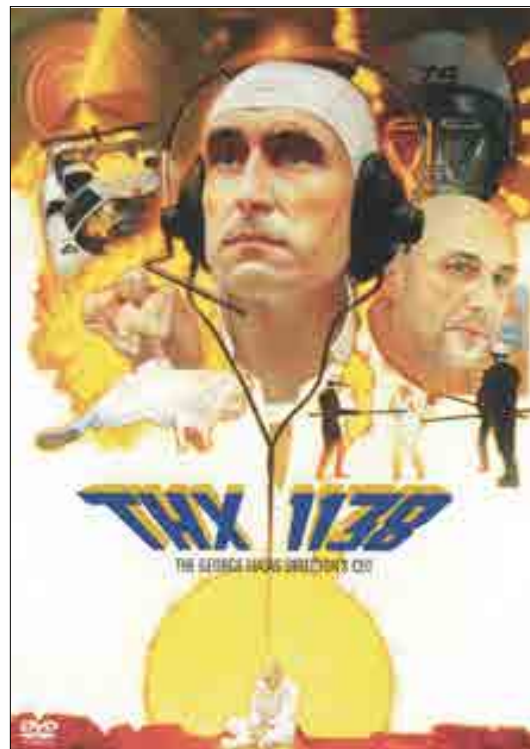


THX 1138

THX 1138, premier long métrage de George Lucas, met plus encore l'accent sur les dispositifs de surveillance et de répression au service d'un système totalitaire sophistiqué, mais de nouveau sans visage. Les citoyens portent des numéros et des uniformes ; leur crâne (hommes et femmes) est rasé, ce qui accentue la dimension carcérale. Ils sont en permanence sous contrôle audio-visuel, ce qui se traduit par les nombreux écrans secondaires dans le cadre. La police est omniprésente sous forme d'androïdes vêtus de noir dont le masque métallique humanoïde est dépourvu d'expression. De plus, l'administration régulière de sédatifs et autres drogues vise à limiter, voire éliminer les affects et en particulier le désir sexuel qui s'exprime par le truchement d'images érotiques (ou violentes) et d'appareils stimulateurs, et non dans la réalité du contact corporel. Le travail qui consiste à réparer des robots est constamment surveillé et orienté par une voix qui signale la moindre erreur. La consommation est encouragée par la diffusion régulière de messages audio. Le citoyen peut confier ses problèmes à une image (qui ressemble à une icône christique) représentant une forme de divinité substitutive. Le régime semble ainsi encourager une forme de religion, ce que confirme l'existence de prêtres (en robe et capuchon noirs), mais cette religion prêche surtout le crédo de la consommation.

L'aspect clinique, médicalisé, de cet univers se traduit par l'absence, le vide (pas de meubles, pas d'objets visibles). La forte surexposition des images accentue la blancheur immaculée et mortifère. Le vide spatial traduit ainsi l'évidement psychique qui vise à l'uniformisation des individus. Le cadrage serré et claustrophobe dévoile l'intimité des corps soumis au regard inquisiteur des écrans de surveillance. Cette aliénation est illustrée par le comportement du personnage rebelle, THX 1138 (Robert Duvall) qui, d'abord ouvrier et consommateur modèle, découvre un sentiment inconnu quand sa colocataire supprime ses sédatifs. Alors qu'il transgresse la loi et fait l'amour à sa compagne, celle-ci s'exclame : « *They are watching us* », écho de la célèbre phrase orwellienne (« *Big Brother is watching you* »). Le comportement du héros devient erratique, il cause un accident et doit être rééduqué. Enfermé dans une « prison » d'un genre inhabituel (un espace blanc et nu sans murs), il franchit les limites autorisées, résistant à la voix qui lui intime de revenir en lui signalant de manière répétée : « *you have nowhere to go* ». Le système repose en effet sur l'idée que les citoyens sont conditionnés (par les drogues et par le discours propagandiste) et ne peuvent avoir l'idée même de fuir, d'où l'absence de limite matérialisée. Le fugitif échappe aux divers contrôles policiers et parvient à la surface, après une interminable montée le long des parois d'un cylindre métallique. Il découvre que le monde extérieur est habitable, l'atmosphère respirable. Au plan final, un immense soleil levant emplît le cadre, métaphore d'un avenir meilleur. Cependant, l'absence totale de trace de vie, végétale, animale ou humaine, laisse supposer que peu de choses existent en dehors du monde souterrain. Le film de Lucas propose une sorte de *happy end* dans la mesure où le héros parvient à se libérer, mais il est sensiblement plus pessimiste que celui d'Anderson.

Le système dystopique reste en place même si cette fin semble proposer une alternative potentielle au cauchemar technologique.



Silent running

La problématique écologique affleure déjà dans ces deux films, mais elle est traitée de manière plus frontale dans deux autres films de la période, *Silent Running*²³ (1972), unique film de Douglas Trumbull, célèbre pour les maquettes et effets spéciaux de *2001*, et *Soleil vert*³ (1973).

Dans *Silent Running*, le personnage de Freeman (Bruce Dern), biologiste excentrique et nostalgique, est chargé avec ses compagnons de conserver en orbite dans d'immenses serres en forme de dôme (sorte d'Arche de Noé spatiale) des échantillons de flore et de faune qui pourraient servir à replanter une terre polluée. Quand la hiérarchie décide de faire disparaître ces serres pour recycler les stations spatiales, Freeman élimine physiquement ses compagnons et éduque trois petits robots pour soigner ces plantations. Il lance la serre dans l'espace et se suicide avec une explosion nucléaire dans l'un des modules de la station. L'idée est que le biotope est privilégié au détriment de l'homme, qui doit être sacrifié. La nature est débarrassée de l'humain. Le monde présenté n'est cependant pas totalitaire. En ce sens, il se démarque des autres films. Il n'y a plus ni pauvreté, ni chômage ni maladie sur terre grâce à la technologie, mais l'uniformisation règne et la nourriture synthétique est insipide. Il s'agit donc d'une autre forme de dystopie, où il n'y a plus de beauté, plus d'imagination, plus de frontières à conquérir et plus d'arbres et où le mercantilisme domine. La disparition de la nature est un index de l'échec d'un imaginaire eutopique fondé sur la rationalisation et l'uniformisation au détriment de la poésie et de l'imaginaire, du « *sense of wonder* ».



23. *Silent Running*, 1972, réalisation : Richard TRUMBULL, Universal Pict. prod, U.S.A.

Soleil vert

Soleil vert se situe dans le New York de 2022, comme l'indique un carton au début du film. La situation de catastrophe présente est la conséquence logique des agissements aberrants de l'humanité, comme en témoigne le prologue documentaire du film (montage d'archives sur l'industrialisation et la pollution), mais aussi des prouesses de la technologie qui a éradiqué les maladies. Le montage propose une histoire en raccourci de la civilisation américaine, depuis l'époque des pionniers jusqu'au moment où se produit la catastrophe qui explique la situation présente dans le récit. Ce montage éclaire le propos du film. Il commence par un zoom avant sur une photo noir et blanc sur-cadrée dans un médaillon suranné et datant de la fin du XIX^e (clin d'œil méta-textuel aux débuts de la photographie). Plusieurs photos se succèdent, liées par des fondus enchaînés dynamiques (associés à des zooms). Ces images occupent tout le cadre et mettent en relief un certain sens familial et communautaire, une harmonie avec la nature (le jeune pêcheur, le groupe saluant le photographe au sommet d'un massif rocheux, les travaux des champs). Viennent ensuite des plans des premières voitures, des premiers avions, puis des tramways, des autobus qui sillonnent la ville. L'image garde son unité dans le cadre, mais le rythme s'accélère. Des caches noirs qui masquent momentanément l'écran suggèrent cependant une fragmentation.

Ensuite, le rythme du montage augmente plus sensiblement. Les machines envahissent le cadre et une série de plans montre un espace saturé de voitures quasi-identiques. Un autre plan montre des secrétaires au travail. La couleur fait son apparition (ce montage est aussi une histoire des techniques de représentation d'images à valeur méta-filmique) avec une plongée verticale sur des nœuds autoroutiers, puis des images toujours statiques de foules urbaines. Se produit alors une rupture nette. Le cadre, jusqu'alors uni commence à se subdiviser, en plusieurs segments (*split-screen*). Des caches intermittents masquent une partie de l'image. Aux images de prospérité économique, d'abondance, de production d'artefacts industriels, d'usines, succèdent des images de désolation, de rebuts de la société industrielle, signes aussi d'une consommation effrénée (empilage de carcasses de voitures comme dans *L'Ultime cité*²⁴ de Ballard). La pollution est illustrée par des plans de paysage industriel noyés dans le smog. On repère des signes

24. James G. BALLARD, *L'Ultime cité* (*The Ultimate City*, 1976) ; in *Nouvelles complètes*, 1972/1996, Tristram, 2010, pp.123-210.

de dégradation de plus en plus ostensibles. La dernière partie du montage se déroule au ralenti, évoquant un blocage de l'activité humaine, une stase, une paralysie. Les êtres humains portent des masques, d'abord légers, puis de vrais masques à oxygène et la séquence se clôt sur un plan de la *skyline* de New York noyée dans la brume industrielle. Le titre du film s'inscrit sur l'écran avec cette date, 2022, signifiant le saut dans le futur.



La métropole présentée dans la scène d'ouverture est surpeuplée (40 millions d'habitants), ce qui se traduit à l'image par un cadre saturé de présence humaine. Les corps s'entassent dans les cages d'escalier dans les quartiers pauvres, mais aussi dans les églises qui semblent avoir perdu leur fonction spirituelle pour ne conserver qu'un statut d'asile précaire (un prêtre est assassiné en pleine séance de confession). Le film propose aussi de nombreux plans de foule en extérieur, notamment à l'occasion des distributions de rations alimentaires qui souvent génèrent des émeutes et leur répression violente. Le film souligne un autre aspect, le réchauffement climatique, la température élevée est constante (il n'y a plus de cycle saisonnier), dépassant 40 degrés (c'est peu perceptible en termes de symptômes physiologiques sur la peau des personnages, le film ne recherchant pas le réalisme à cet égard). La pollution généralisée se traduit à l'écran par une image verdâtre, désaturée, quasi-monochrome dans les plans de ville le jour et le fait que certains habitants portent un masque anti-pollution. L'escalier de l'immeuble est saturé de corps allongés, les pièces sont sombres et étroites,

la lumière électrique est produite par l'énergie physique des locataires ; on voit plus tard Sol (E. G. Robinson) pédaler avec peine. La scène de l'église où se rassemblent les réfugiés est évocatrice de la surpopulation et de la misère ambiante, mais aussi de la violence. À l'inverse, dans les quartiers privilégiés, tout est accessible : technologie de pointe, aliments rares et produits de luxe.

Une autre forme de hiérarchie concerne la relation homme / femme. Comme dans de nombreux récits dystopiques, la femme est réduite au statut d'objet sexuel, de meuble parmi les autres (elle est qualifiée de «*furniture*»), soumise au désir sexuel du locataire de l'appartement ou de tout homme qui exerce un pouvoir, par exemple un policier. Ainsi Shirl obéit aux ordres de Thorn qui lui demande sans ménagement de se mettre au lit, sans manifester le moindre affect, du moins au début. On remarquera qu'en dépit d'un sentiment amoureux naissant, Thorn abandonne la jeune femme au locataire suivant sans remettre en cause ce système d'exploitation (donnée qui n'était pas présente dans le roman source de Harry Harrison).

Le film met aussi clairement en relief la dimension totalitaire, même si l'on sait peu de choses sur les institutions et les dirigeants et la collusion éventuelle entre pouvoirs économique et politique. On assiste à une scène où un meurtre, celui de Simonson, industriel, est commandité et on remarque aussi que la police est omniprésente, exclusivement répressive et largement corrompue. Le film propose plusieurs scènes de répression brutale des habitants affamés qui n'ont pu se procurer le *soylent*. Le rôle de la police reste cependant ambigu puisque le supérieur hiérarchique de Thorn, qui veut arrêter l'enquête à la demande du pouvoir, semble à la fin du film vouloir dénoncer la manipulation mensongère et l'exploitation du corps humain, utilisé comme nourriture. On remarque aussi l'intense présence visuelle et sonore des machines monstrueuses qui emplissent le cadre de leur présence et broient au sens propre les corps physiques des habitants révoltés, les ramassant sur le sol et les projetant dans la benne où ils seront recyclés.

Soleil vert met en relief un autre aspect de l'exploitation capitaliste, le cannibalisme, non présent dans le roman et inventé pour les besoins du film, qui explique le succès de celui-ci et son statut plus ou moins reconnu de film culte, en particulier en raison de la célèbre formule lancée par Heston à la fin du film : «*Soylent Green is people*». Dans le roman, le *soylent* correspond bien à un aliment composé de soja et de lentilles. Dans le film, le *soylent green*, dernier produit du consortium, est supposé être fabriqué à partir de plancton marin, d'où l'énigme qui structure

le film et légitime l'investigation policière de Thorn, épine gênante que le pouvoir cherche à neutraliser en arrêtant l'enquête puis à éliminer. Le secret, en partie éventé pour un spectateur attentif, est dévoilé en plusieurs temps. Le premier temps implicite concerne la conversation entre Sol et les Books, sorte de conseil des sages (privé de pouvoir apparent) constitué de vieillards cultivés qui possèdent un savoir livresque. Le deuxième temps coïncide avec le rituel de mort de Roth. Au moment de mourir, celui-ci confie le secret à Thorn, par le truchement d'écouteurs. Savoir dont le spectateur est *a priori* exclu, mais qu'il a pu anticiper. Un troisième temps consiste en la vérification empirique des révélations. Le spectateur suit en compagnie de Thorn le parcours du cadavre enveloppé d'un linceul blanc, bientôt rejoint par d'autres. Tous ces corps cadavres convergent vers des camions de recyclage qui vont vers les usines de retraitement où s'actualise la transformation de la chair humaine sur une chaîne de montage où le héros horrifié reconnaît les plaquettes de *soylent*. Le doute n'est alors plus permis, mais Thorn, repéré par les ouvriers, est désormais traqué jusque dans une église qui ne sert plus de sanctuaire. La scène finale se conclut sur la célèbre exclamation de Heston, levant son bras ensanglanté, comme un emblème de la résistance à venir.



Autre trait marquant de *Soylent Green*, la hiérarchisation sociale qui s'exprime par l'habitat, mais aussi les conditions de vie et en particulier l'accès à certains produits de consommation. Thorn enquête sur un notable assassiné, vivant dans un quartier chic et surveillé. L'immeuble en verre et métal est doté de la technologie moderne, mais le décor

n'a rien de futuriste. L'appartement est vaste, lumineux, et les entrées sont dégagées. Cet environnement luxueux contraste avec l'exiguïté du logis du policier qu'il partage de plus avec Sol Roth, son ancien collègue qui représente aussi une figure paternelle et assure une fonction mémorielle. À plusieurs reprises, Sol évoque nostalgiquement le temps d'avant, où la nourriture était naturelle et non synthétique, où la végétation était accessible. Il refuse de manger le nouvel aliment concocté par le consortium, le *Soylent Green*, affirmant qu'il est dénué de goût : « *tasteless, odourless, crude* ».

Sol a aussi une fonction dans la société dystopique en tant que Book, chargé de rassembler des informations sur les cas criminels. D'autres témoins des temps d'avant sont associés à la mémoire livresque et constituent une sorte de conseil non officiel, dont le statut n'est jamais précisé dans le film, non plus que leur relation au pouvoir. Ces personnages sont en tout cas dépositaires d'un savoir potentiellement dangereux pour le pouvoir en place. Ils ne sont mis en scène qu'une fois, au moment où ils laissent filtrer des informations sur le secret de fabrication du *Soylent*. Le passé survit aussi par l'entremise de divers artefacts, bâtiments, objets, mais aussi sous forme de produits naturels qui ne sont accessibles qu'à une élite sociale privilégiée. C'est ce que découvre Roth à l'occasion d'une enquête chez un notable assassiné. Lui, qui ignore tout du monde d'avant, fait main basse sur des aliments rares, inaccessibles jusqu'alors, aliments aussi banals (pour nous) que de la confiture, un steak, etc., qu'il ramène chez lui. Plus tard, dans le cadre de son enquête, il aura l'occasion de redécouvrir les bienfaits d'une douche chaude, le parfum d'un savon, etc. La séquence du repas préparé par le vieil homme illustre bien l'écart entre les deux personnages et aussi la nostalgie liée à ces plaisirs disparus ou inaccessibles.

Par contre, le personnage n'a jamais accès à une perception du paysage naturel. On ne voit pas un seul arbre dans le décor urbain et industriel. Le seul accès, virtuel, consiste en une banque d'images, ces images mêmes qui nous sont montrées par un autre montage, à l'occasion de la mort volontaire de Roth dans une institution prévue à cet effet, scène empreinte d'une certaine émotion en raison du jeu de l'acteur, mais aussi du contexte biographique : Robinson, atteint d'un cancer, joue presque son propre rôle et mourra peu de temps après le tournage. Ce montage est en partie repris, hors diégèse, dans le générique de fin et sert de pendant positif aux images de désolation du montage initial. Ce que le spectateur contemporain regarde par le truchement de l'écran secondaire grand format, c'est encore son monde actuel où la nature est au moins partiellement préservée.

La scène montre ce que l'humanité a perdu dans la destruction de son environnement. Le montage privilégie les images de végétation, arbres et surtout fleurs et de grands espaces, vallées, montagnes, rivages océaniques, paysages relevant d'une forme de sublime et magnifiés par les couleurs vives et intenses (première occurrence dans le film) et la partition musicale de la *Symphonie Pastorale*, familière pour beaucoup de spectateurs et facilitant ainsi l'identification au personnage.

Zero Population growth

Cet aspect est également fortement signifié à l'ouverture de *Population zéro*²⁵, film peu mémorable par ailleurs. Les habitants portent tous un masque à oxygène et déambulent dans une ville quasi sombre, envahie d'une brume épaisse et fuligineuse. Le film de Michael Campus va plus loin dans cette exploration de la dimension nostalgique du passé, qui est intégrée beaucoup plus que dans *Soleil vert* au fonctionnement institutionnel et social. Dans *Soleil vert*, en effet, les images mouvantes semblent réservées au rituel mortifère et constituent une récompense pour le mourant volontaire qui rejoindra ensuite la chaîne alimentaire.

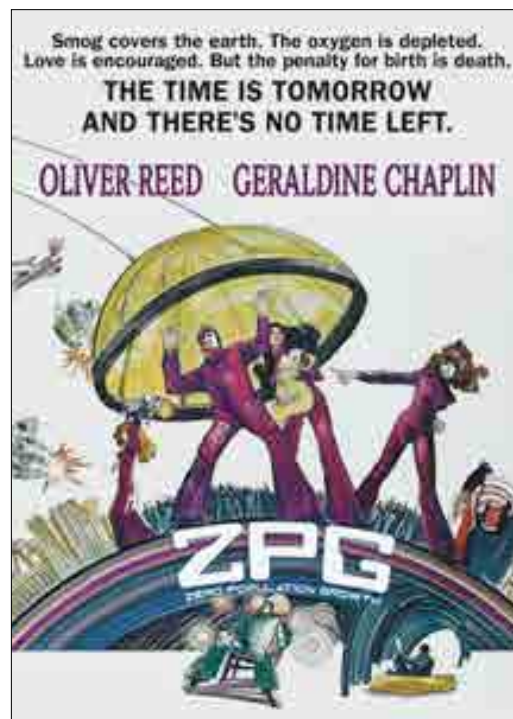
Dans *Population zéro*, le régime présenté comme totalitaire là encore (mais dont les dirigeants restent invisibles) exploite davantage et de manière systématique les images du passé pour justifier l'état des choses présent, un monde surpeuplé et pollué, et sa propre politique répressive. Le passé est convoqué de manière double et ambivalente. D'une part, les habitants de la ville sont conviés dans de grandes salles de projection (évoquant le cinéma) ou des salles plus petites intégrées dans des musées ou des bibliothèques, au visionnement d'images d'archives en couleurs évoquant la vie d'avant (en fait le contexte contemporain de la sortie du film). On voit ainsi des spectateurs nombreux et de tous âges visionner des images montrant un repas de famille dans un décor champêtre. Le son diégétique est remplacé par un commentaire critique en voix off, dénonçant les excès de cette période, la nôtre. Les reproches portent sur la quantité de nourriture absorbée (« *absorbed in large quantities* »), des pratiques alimentaires barbares (« *meat was encouraged to be hung until it rot* »), l'association jugée absurde entre activité nutritive et rituel social, et aussi l'absence de règle diététique. La condamnation est sans appel : « *The eating habits contributed greatly to the degeneracy of xxth century man* ». Des maladies sont citées : « *cardiac strain, thrombosis* ». Cependant ces images suscitent aussi la nostalgie

25. *Population zéro (Zero Population Growth)*, 1972, réalisation : Michael CAMPUS, Sagittarius prod., U.S.A.

des spectateurs, en particulier des plus âgés qui ont connu ce monde d'avant la prohibition de la procréation. Ce sentiment est perceptible sur les gros plans de visage.

D'autres films sont stockés dans des banques de données, dans les archives de la bibliothèque d'État que les citoyens sont encouragés à fréquenter par l'entremise de hauts parleurs qui distillent les informations et conditionnent l'individu à l'aide de slogans : « *When knowledge comes, wisdom lingers* », la voix continue : « *The audiovisual encycloorama library is open to every citizen who thirsts for education in our world, past and present* ».

Alors que les images qui servent l'idéologie dominante sont dispensées généreusement, d'autres sont interdites ; ainsi, les films portant sur la naissance prématurée. Dès que le héros, Russ, qui a accepté de transgresser la loi qui interdit la procréation, tente de visionner une archive, il est immédiatement conduit mécaniquement dans une pièce fortement éclairée où il est soumis à un interrogatoire qui s'apparente à une séance de torture, auditive en particulier, Russ est soumis à des sons stridents de forte intensité. Enfin le passé n'est pas seulement évoqué en images, mais reconstitué par des employés de musée qui théâtralistent des scènes de la vie d'autrefois, des rituels familiaux et sociaux maintenant révolus : un repas intime entre amis, une scène de séduction sanctionnée par un baiser. Le spectateur lui-même est d'abord trompé par ces scènes intimistes réalistes, jusqu'au plan qui dévoile le public derrière une corde, précédé par des applaudissements...



Dans *Population zéro*, les souvenirs visuels du passé sont donc intégrés dans les pratiques culturelles collectives et sont au service d'un régime défini comme totalitaire et répressif tout comme celui de *Soleil vert* ou encore de *THX 1138*, où la dimension environnementale est moins marquée. Comme d'autres films dystopiques, la fin de *Population zéro* propose une clôture en forme de *happy end* au moins provisoire. Le couple échappe à l'exécution programmée (le scénario est un peu léger ici) et gagne la mer à travers un réseau d'égouts. Le dernier plan les voit aborder sur une plage autrefois polluée et interdite, mais où l'air semble respirable. La forte contre-plongée sur le couple, minuscule au sein d'un espace désertique, rend le discours plus ambigu, moins explicitement optimiste que le plan final de *THX*, sorti de la cité souterraine et face à un immense soleil levant.

Des problèmes toujours actuels ?

Fleischer met en scène un futur nettement régressif. L'utilisation d'images fortes, telles que le cannibalisme et la réification de la femme, est réminiscente d'un imaginaire archaïque provenant d'un passé reculé. Mais le cauchemar urbain de *Soleil vert* paraît passablement daté, ce qui est sans doute inévitable. Les questions évoquées se posent encore, mais pas dans les mêmes termes et pas dans les mêmes lieux. New York s'est développée mais n'a pas atteint un seuil de surpopulation qui correspondrait plutôt à certaines villes du tiers monde. La question de l'alimentation se pose aussi mais pas dans les mêmes termes. Le réchauffement climatique n'implique pas encore la disparition des saisons.

Là où le texte suggère des représentations à l'imaginaire du lecteur, qui ajoute ses propres références culturelles pour construire une image mentale mouvante du futur, influencée à la fois par le moment de l'écriture et par celui de la lecture, la pellicule ancre la description futuriste dans l'époque du tournage, ici 1972. L'interprétation du spectateur peut varier, mais l'élément visuel reste inchangé. Cette invariabilité de l'image entraîne son vieillissement accéléré. Après quelques années, le film ne représente plus réellement l'avenir, mais plutôt un futur du passé, comme le dit Hélène Taillefer. Pour le spectateur amusé, il s'agit d'une vision souvent naïve de ce que le futur pouvait évoquer à l'époque du tournage.

Cet ancrage d'une narration futuriste dans le présent de l'énonciation n'est pas unique au film. Mais la pellicule est plus sensible à ce phénomène, parce qu'elle expose quantité d'éléments de détail qui ne

peuvent être tous abordés dans un livre. Le vieillissement accéléré est généralement causé par des détails liés au développement des technologies et à des questions de mode. Par exemple, dans un *Soleil vert* se déroulant supposément en l'an 2022, un téléviseur dont la forme rappelle celle d'un casque d'astronaute, ou encore un jeu vidéo « dernier cri » aux graphiques rudimentaires et à l'apparence démodée sont autant d'indices d'une vision déjà obsolète du futur.

Le film n'est pas non plus servi par l'interprétation théâtrale de Charlton Heston, dont l'expressivité se réduit à quelque rictus et sourires carnassiers. Son interprétation se situe en droite ligne de ce que décrit Susan Sontag quand elle parle de « *camp* » en termes de « *goût de l'exagéré* », de « *note de fausseté* », d'« *outrance mélodramatique* ». ²⁶ Pourtant, dans les commentaires DVD de *Soleil vert*, le réalisateur souligne la justesse du jeu de l'acteur. L'exagération de la performance ne semble pas un élément délibérément recherché. À l'inverse, Robinson compose son personnage avec beaucoup de sobriété, ce qui accentue le réalisme et le constitue en véritable centre de conscience et d'émotions du film en même temps qu'il incarne une évidente rigueur morale, à la différence de Thorn, en partie contaminé par la corruption ambiante mais dont la rédemption et le sacrifice constituent un des enjeux dramatiques du film.

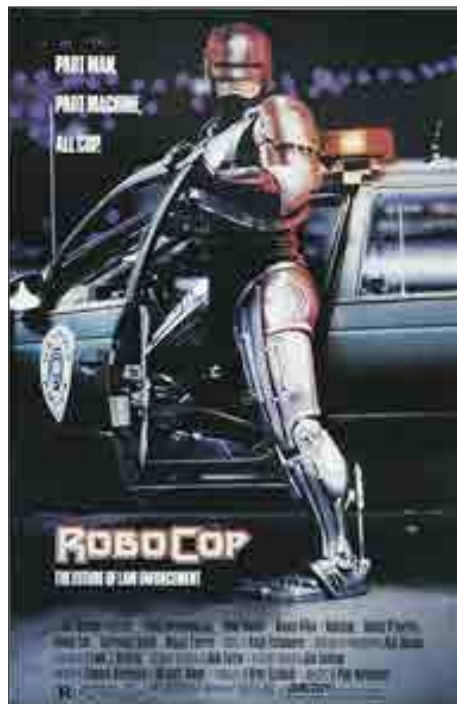
Puisqu'il se veut science-fiction d'avertissement, *Soleil vert* alerte contre les dangers de la surpopulation, de la destruction de la nature et du réchauffement planétaire. Par ces éléments très ancrés dans le réel, éléments hérités du livre de Harry Harrison, le film conserve un certain aspect prophétique et retient encore l'attention, mais les problématiques du film de SF depuis les années 1980 sont radicalement différentes et les films proposent des scénarios moins prévisibles et plus sophistiqués, à l'instar de Ridley Scott, Terry Gilliam, Andrew Nicoll, Steven Spielberg, Alex Proyas, etc.

Population zéro est encore moins crédible, dans une vision futuriste schématique et peu convaincante en termes de représentation. Le décor futuriste du film ressemble décidément trop à celui de son contexte de production, 1971/72. La date est même mentionnée dans le cadre d'une des reconstitutions théâtrales. Les plans d'extérieur récurrents sont tous identiques, habitants masqués, errant dans les rues, traquant les déviants. Le film propose une vision radicale du malthusianisme, mais mis en scène de manière prévisible et peu inventive. Le plus convain-

26. Susan SONTAG, « The Imagination of Disaster », *op. cit.*

cant est clairement *THX 1138*, qui repose sur un scénario bien construit et qui maintient le suspense. Le film est aussi servi par une esthétique stylisée, minimaliste, et conserve sa crédibilité.

Ces quelques exemples visent à illustrer certaines orientations du cinéma de SF hollywoodien. Dans les années 1970, le robot est clairement l'instrument du pouvoir dans la société dystopique d'un futur relativement proche, souvent simple extrapolation de préoccupations contemporaines comme le péril atomique, le risque écologique, la surpopulation, et aussi le développement excessif de la technologie qui libère l'individu mais l'aliène également. Le robot est encore identifié à l'Autre et clairement distingué de l'humain. Les années 1980 vont marquer un tournant dans l'histoire de la SF hollywoodienne en mettant en relief la figure du cyborg ou de l'androïde qui signifie l'union/fusion de l'homme et de la machine. Cette figure va progressivement symboliser la perspective d'une post-humanité qui, grâce à son amélioration par la technologie, vient régénérer une humanité affaiblie et décadente. Le cyborg devient, comme dans *Robocop*²⁷, une métaphore culturelle du post-humain mais aussi de l'angoisse liée à ce devenir machinique. L'individu aliéné est pris dans les rouages d'un système toujours perçu comme dystopique.



27. *Robocop*, 1987, réalisation : Paul VERHOEVEN, Orion Pict. prod., U.S.A.