

Michel Chion

Le cinéma de science-fiction et ses époques

Secousse : Le cinéma a-t-il eu tendance à privilégier certains types de récit de science-fiction, dont les effets sont plus spectaculaires, au détriment d'autres, à visée plus philosophique ou politique ?

MC : Il n'y a pas d'incompatibilité. En réalité, effets spéciaux et contenu politique ou philosophique peuvent cohabiter sans problème dans un film. Mais évidemment tout dépend de ce qu'on appelle *science-fiction*. Les voyages extraordinaires du passé sont-ils de la s-f (dans son récit fantastique, Cyrano, pour aller sur la Lune, invente une machine...) ? Les films adaptent souvent des textes littéraires existants (dont Jules Verne et H.G.Wells, parmi les fondateurs les plus connus), mais le cinéma de science-fiction doit aussi beaucoup à l'imagerie créée parallèlement aux récits, à travers les gravures, les couvertures des livres et bien sûr les bandes dessinées. Même les romans de Balzac étaient illustrés ; quand l'auteur décrivait en détail son personnage, c'était aussi pour contrôler l'image que le graveur en donnerait. Les couvertures des magazines populaires ont joué un grand rôle dans le cinéma de s-f. Quand j'étais petit, je lisais le mensuel *Fiction*, qui publiait des textes signés d'auteurs divers, mais l'image de couverture, souvent indépendante des textes, et qui en était la seule illustration, alimentait la rêverie. Certains films sont même faits selon moi pour amener une imagerie (par exemple, la femme évanouie portée par un monstre ou un robot).

Secousse : Beaucoup de films de science-fiction se sont inspirés de textes littéraires. Est-ce que le cinéma de science-fiction a permis la naissance de mythes nouveaux ?

MC : Je ne sais pas... Le roman lui-même a-t-il vraiment créé des mythes nouveaux ? Par rapport au trésor des contes et des légendes, je ne sais pas... Les œuvres se situent dans la continuité les unes des autres : l'opéra par exemple puise dans le théâtre, le roman et la mythologie, y compris dans la religion. Je ne poserais pas la question de cette manière. Prenons par exemple *Stalker* de Tarkovski, d'après un récit de s-f d'Arcadi et Boris Strougatski: le cinéma donne au récit un sens nouveau, car l'espace-temps cinématographique, que Tarkovski utilise, a des spécificités qui lui sont propres. On pourrait presque dire que les histoires sont toujours les mêmes. Dans *Solaris*, autre (merveilleux) film de Tarkovski, les êtres qu'on a connus et qui ont disparu revivent perpétuellement, d'une manière terrifiante. C'est un thème classique : cette femme que le héros n'arrive pas à faire disparaître, cela fait penser à Orphée... Mais il prend une consistance différente, de même que la littérature donne une existence nouvelle à des mythes anciens.

Secousse : Une question plus contingente. Est-ce que la disparition du communisme institutionnel a eu un effet sur le cinéma de science-fiction, par le bouleversement des références politiques et culturelles qu'elle a occasionné ?

MC : C'est une question intéressante. On voit bien que de nombreux films récents traitent encore de mondes totalitaires. La possibilité de tels mondes est toujours là. La

Chine populaire, à certains égards, correspond à ce mythe. Aucun autre régime n'aurait pu imposer un enfant par couple, comme c'est encore le cas, même si la loi a été récemment aménagée. Des films reprenant ces thèmes continuent de sortir de temps en temps. Par exemple, *Le fils de l'homme*, d'Alfonso Cuarón, adapté d'un roman de P.D. James, imagine que la Grande-Bretagne, pour ne pas être envahie par les réfugiés, se transforme en île totalitaire, avec un système étroit de surveillance de la population. Les utopies totalitaires de la s-f ont largement précédé le Communisme. Elles n'ont d'ailleurs pas été créées de toute pièce – après tout, les monarchies, c'était quoi ? La préoccupation de la société future est très présente chez H. G. Wells. Dans *La machine à explorer le temps* et *The Shape of Things to Come* il développe l'idée d'une société future rationalisée, qui pourrait être vue comme bienveillante, car cherchant à écarter la maladie, la mort, la souffrance, mais qui est néanmoins très inquiétante. Il y avait alors chez Wells la préoccupation de trouver un système qui mette fin à la guerre mondiale. Comment mettre fin à la guerre (et aujourd'hui, aux changements climatiques) si l'on n'a pas un gouvernement mondial ?

Pour en revenir au cinéma, je pense qu'on a limité la valeur métaphorique de certains films des années 50, produits aux États-Unis dans le contexte du Maccarthysme, en les réduisant à des pamphlets anti-communistes. Je crois que les sociétés décrites n'étaient pas spécialement la métaphore du communisme, plutôt celle de tout système qui réduit l'humanité à l'état de fourmis, ce dont on avait peur depuis longtemps déjà, bien avant le communisme, au vu des progrès du développement humain. Il y a aussi eu, au XIX^e siècle, un choc culturel dû à la découverte indirecte de l'Orient, souvent à travers le filtre des philosophes, comme Schopenhauer, qui l'ont réélaboré : la découverte bouleversante d'une humanité dans laquelle l'individualité semble n'avoir pas de sens précis, d'une vision de la vie sans but personnel. Prenons l'un des films de Science-fiction les plus connus (pas moins de 3 *remake*) : *L'invasion des profanateurs de sépultures*. Dans la version de Don Siegel, ces êtres transformés dont l'idéal est l'abandon des passions, c'est bien ce qu'on s'effrayait de découvrir dans le Bouddhisme : le renoncement à l'envie de vivre et de vouloir. Outre l'idée de la métempsychose qui bouleverse l'échelle entre les êtres vivants.

À la fin du XIX^e siècle, à côté de l'idée répandue du caractère bénéfique du progrès scientifique, il y a eu aussi la peur chez beaucoup de gens que l'Humanité, en se préservant du chaud, du froid, de la maladie, etc. ne dégénère, que le corps humain ne s'étiolle (un gros cerveau sur des membres faibles), peur qui résulte d'une certaine compréhension de Darwin... Les Martiens de H. G. Wells, dans sa *Guerre des Mondes*, des êtres mous et sans défense immunitaire commandant des machines, préfigurent cette vision de l'homme futur – hantise très présente dans certaines utopies et certains romans.

Secousse : Dès son origine, le cinéma français s'est emparé de la science-fiction, avec Méliès par exemple. On a le sentiment que, depuis, elle a peu inspiré les réalisateurs français : est-ce un genre étranger au « génie français » ?

MC : Chez Méliès, la s-f est mêlée de féerie : on va sur la Lune en boulet de canon (une idée de Jules Verne), mais on y voit des vénusiennes... Écrivant *Les Films de science-fiction* (Éditions Cahiers du cinéma), je me suis aperçu qu'il y avait beaucoup de films français appartenant au genre. Je pense à *La jetée* de Chris Marker, un chef-d'œuvre, à *Croisières sidérales* d'André Zwobada (un film des années 40), mais aussi à des films

moins connus, parfois comiques. Contrairement à des pays comme l'Italie ou l'Angleterre, où il y a beaucoup de films populaires de science-fiction, en France on a peur de l'imagerie, du ridicule. Si l'on montre des Martiens, c'est pour rire : c'est *La soupe aux choux* avec De Funès. Quand Pierre Jolivet ou Christian de Chalonge font un film qui parle d'extra-terrestres ou d'apocalypse, ils suggèrent, ils ne montrent pas. Non que ces films soient plus intellectuels, c'est autre chose : la coupure en France entre l'art populaire et l'art savant. En Italie, des intellectuels comme Umberto Eco n'ont pas peur de lire et d'écrire de la littérature populaire ; des réalisateurs raffinés et cultivés comme Sergio Leone de diriger des westerns.

Secousse : Comment donner une image à un récit de science-fiction ?

MC : C'est une grande question. Dans le roman *Substance morte* de Philip K. Dick, pour infiltrer le milieu des drogués, un policier porte un « *complet brouillé* » (« *scramble-suit* », en anglais), qui permet de changer d'aspect toutes les dix secondes et empêche qu'on l'identifie. Comment le montrer au cinéma ? Richard Linklater a imaginé un mélange de dessins animés et de prises de vue conventionnelles. Ce n'est pas la même chose, par définition, mais on voit que chaque fois qu'il y a une impossibilité à montrer et qu'un cinéaste le tente, c'est passionnant.

Secousse : Méliès était prestidigitateur de formation, on devine donc que la recherche d'effets spéciaux était l'un de ses premiers centres d'intérêt. Va-t-il en être de même pour les réalisateurs de Science-fiction qui lui succéderont ?

MC : On pourrait discuter à l'infini de ce qui relève et ne relève pas de la science-fiction. *Frankenstein*, par exemple, c'est de la s-f car le Baron Frankenstein utilise les pouvoirs de l'électricité pour recréer un être vivant à partir de morceaux de cadavres. Mais l'auteure, Mary Shelley a aussi écrit un roman moins connu sur le dernier homme et la fin de l'Humanité, qui est intéressant car elle n'y associe pas l'idée du futur à celle de bouleversement technique. Il y a aujourd'hui un courant du cinéma de science-fiction qui abandonne toute anticipation technologique. Les effets spéciaux, les trucages, peuvent servir à visualiser une machine, mais la machine, c'est surtout le cinéma. Par exemple, dans *Looper*, de Rian Johnson, qui parle de voyages dans le temps, les gens du futur sont en complet veston et utilisent presque les mêmes machines qu'aujourd'hui. Dans *Je t'aime, je t'aime*, d'Alain Resnais, qui décrit un voyage dans le temps, c'est le montage cinématographique qui est la machine.

L'évolution de notre espèce alimente aussi beaucoup la s-f. Le contrôle des naissances et de la fécondité par la femme elle-même par exemple, événement anthropologique extraordinaire, réveille des peurs qu'on retrouve dans certains films, par exemple dans *Prometheus* de Ridley Scott, où la femme s'auto-césarienne et s'auto-avorte : peu importe le procédé technique par lequel on le montre. Dans *Starman*, de Carpenter, un homme venu des étoiles investit le corps d'un homme mort ; l'effet spécial c'est l'acteur Jeff Bridges, qui essaie de reproduire la gestuelle d'un être venu d'ailleurs animant un corps qui n'est pas le sien : cette fascination pour la marionnette est très importante car c'est l'acteur qui se manœuvre lui-même, qui cherche une gestuelle, une manière de bouger, de parler. Les effets spéciaux ne sont pas primordiaux dans la science-fiction, pas plus que dans les films historiques. Simplement, dans les films de s-f, on les remarque plus : quand on voit un vaisseau spatial, on sait bien qu'on n'a pas filmé une machine réelle.

Secousse : Il y a toujours illusion, mais dans un cas on cherche à rendre une réalité que l'on est censé connaître, dans l'autre, à impressionner par des machines inconnues...

MC : Le cinéma, même quand il filme le réel brut, en donne une image qui est une pure reconstitution. L'une des manières de rendre l'espace réel, c'est de tourner en décors – c'est pour cela que Fellini aimait tourner en studio. Aujourd'hui, on utiliserait des images de synthèse. Lorsqu'on fait de la photographie, on se rend compte à quel point ce qu'il y a sur la pellicule n'a rien à voir avec ce que l'on voit de ses yeux. Tout l'espace est perdu. Il faut autant d'effets spéciaux, de travail de décors et de montage, pour reconstituer l'espace-temps de la haute-montagne par exemple (puisque j'ai fait un peu d'alpinisme), que pour montrer un Martien ; simplement dans ce cas, le spectateur est conscient de voir un trucage. Dans ce que l'on filme, la réalité est effacée, les volumes et les tailles sont modifiés – Tom Cruise fait 1m70, Raquel Welch, l'un des *sex symbols* des années 60, était une miniature, mais le cadrage, les gros plans, le montage, le découpage font qu'on l'oublie. Tout est effet spécial, rien n'est donné : la caméra transforme tout.

Secousse : Y a-t-il un lien entre l'évolution des techniques cinématographiques et l'intérêt d'un réalisateur pour l'imaginaire de la Science-fiction ?

MC : Je ne le crois pas. L'imagerie trouve toujours les moyens de se réaliser : peintures, maquettes, animation... Mais autrefois, quand on voulait faire croire qu'un acteur vole, on faisait autrement : on tirait des fils ou on filmait des marionnettes, et on faisait confiance à l'imaginaire du spectateur. Quand on montrait la Lune autrefois, on construisait un décor. L'image numérique ne change rien. La grande question, aujourd'hui, c'est qu'on veut faire revenir les gens dans les salles, alors qu'on a une offre gigantesque de films à domicile. Alors, on insiste sur l'aspect technique, on dit : vous allez voir le film sur grand écran et en 3D, avec des trucages numériques. C'est de bonne guerre, mais ça n'a rien changé à l'imaginaire. Les transformations à vue, la prestidigitation, la magie, les spectacles de lanterne magique de la fin du XVIII^e siècle, les ombres chinoises, c'était déjà le plaisir de l'enchantement. Le *King Kong* de 1932, on voit bien que c'est une peluche qui cache un homme : ça m'est égal, si je crois à l'histoire. On continuerait à s'intéresser à la science-fiction s'il n'y avait pas d'imagerie numérique. Pour moi, elle n'est pas un critère, même si je constate qu'un public plus jeune lui attache une grande importance.

Beaucoup de films de s-f intéressants se passent d'effets spéciaux. L'exemple le plus simple est celui de la fin de l'Humanité : la guerre atomique a tout détruit, on filme les trois derniers survivants dans une ville déserte (*Le Monde, la Chair et le Diable* avec Harry Belafonte). On tourne dans les rues de New York aux heures où elles sont vides, c'est tout. Et on y croit ! Le maximum d'effets pour le minimum de moyens. Un des plus grands films de Science-fiction, *Phase IV* de Saul Bass, ne fait appel à aucun effet spécial. Les insectes qui conquièrent le monde, n'ont pas des tailles gigantesques suite à une irradiation, non, les fourmis restent des fourmis, les hommes restent des hommes, mais sur l'écran ils ont la même taille : c'est ça l'effet spécial, ramener à une échelle commune des choses de tailles différentes. C'est ce que j'appelle le réel cinématographique.

Secousse : Il existe un prix pour les effets spéciaux. Sur quelle base l'attribue-t-on ?

MC : Je ne sais pas... Il faut bien récompenser la profession ! Il y a une anecdote célèbre. La même année 1968 sont sortis *La planète des singes* et le *2001, odyssée de l'espace* de Kubrick. *La planète des singes*, c'est un conte voltairien d'après Pierre Boulle, situé dans un futur où les singes ont acquis la parole, ont des machines et considèrent les hommes comme des animaux : tout est fait pour que le spectateur voie que ce sont des acteurs dans des costumes de singes. Les singes de *2001*, eux, joués par des acteurs, sont tellement crédibles que, par moments, on se demande si ce ne sont pas de vrais singes. Or c'est *La planète des singes* qui a eu le prix des effets spéciaux...

Secousse : En littérature, la science-fiction occupe une place relativement à l'écart de la littérature dite blanche. Fait-on la même différenciation au cinéma ?

MC : Pour moi, il n'y a pas de différence. Certains disent aimer la Science-fiction contre le système et refusent le cinéma « intellectuel ». L'émission *Mauvais genre*, sur France Culture, revendique le côté marginalisé de la Science-fiction. Certains prétendent que Kubrick (sur lequel j'ai écrit un gros livre) a fait le premier bon film de Science-fiction : j'adore *2001*, mais il y avait de grands films de s-f avant lui. On exagère l'ostracisme dont serait victime la science-fiction. Cela relève d'une sorte de snobisme où l'on se veut sauveur, découvreur : ce film est méprisé par l'élite, je vais le sauver... La science-fiction n'est pas maudite en France puisqu'elle a sa place à la Cinémathèque, à côté des grands auteurs. Il y a toujours eu des publics différents, mais aujourd'hui l'économie a besoin de segmenter les marchés. Elle vise beaucoup les adolescents et s'intéresse à *l'Héroïc fantasy* ; le côté technologique excite moins qu'avant, parce que c'est aujourd'hui le quotidien : les smartphones c'est la science-fiction de tous les jours.

Secousse : Vous êtes aussi compositeur de musique concrète. Y a-t-il a pour vous des lieux de passage entre la musique et la science-fiction ?

MC : Il y en a eus autrefois, avec la recherche d'un son qui soit celui de l'inconnu. On se servait de sources électroniques ou de sons fabriqués pour créer l'impression d'un univers futuriste ou extra-terrestre. Mais aujourd'hui les sons synthétiques des années 50-60 font l'effet contraire, y compris dans les films de s-f de ces années : ils sont touchants parce qu'ils sont datés, comme de la musique écoutée sur un poste de radio des années 50. L'innovation sonore des années 50-60 paraît gentiment désuète, attendrissante, l'effet recherché a disparu. Ma musique est sans image, sans cause visible précise, que ce soit une machine ou un être humain, ce qui produit une ambiguïté, un trouble. Ce qu'on appelle *les espaces imaginaires* a aussi joué un rôle. Quand il n'y a que le son, cela crée des espaces qui ne sont pas ceux de la géométrie.

Michel Chion, né en 1947, est compositeur de musique concrète, enseignant de cinéma et critique. Il a été membre du Groupe de recherches musicales (GRM) de 1971 à 1976. Il a réalisé des films et des vidéos et publié 33 ouvrages sur le son, la musique, le cinéma, dont entre autres des monographies sur Andreï Tarkovski, David Lynch, Jacques Tati et Stanley Kubrick et récemment : *Les films de science-fiction* (Cahiers du Cinéma, 2008). [Site personnel](#).