

**SILENT RUNNING ET DARK STAR : SCIENCE-FICTION, CONTRE-CULTURE
ET LE « NEW HOLLYWOOD »**

Mehdi Achouche
Université Stendhal Grenoble III

Lorsque l'on songe à l'impact et à la représentation de la contre-culture à Hollywood, on songe immédiatement à *Easy Rider* (1969), sans doute le film emblématique du mouvement, où la figure du *biker* semble à la fois satiriser et régénérer celle du cow-boy sur sa monture, *road trip* d'un nouveau genre réconciliant dans une certaine mesure les valeurs beatniks et hippies. Néanmoins au-delà du cycle *biker* de la deuxième partie des années soixante, la science-fiction (SF) est sans doute le genre hollywoodien le plus empreint des valeurs et du regard typiques de la contre-culture. Pourtant la science-fiction est aussi historiquement un des genres les plus fortement ancrés dans l'imaginaire et même dans l'identité américaine, au même titre que le Western. La science-fiction tend de même à mettre en scène des tropes et des valeurs qui n'ont a priori que peu à voir avec celles de la contre-culture. Le détournement satirique et dystopique du genre dans les années soixante-dix rend donc l'évolution de celui-ci particulièrement emblématique de l'impact de la contre-culture sur Hollywood et sur la culture « populaire » américaine en général.

Le New Hollywood

Avant même 1969, Hollywood commence à se faire l'écho, sinon de la mentalité hippie ou de la contre-culture, du moins du vent de renouveau et de révolte qui agite alors la société américaine. C'est le cas dès 1967 avec *The Graduate* et *Bonnie and Clyde* qui, chacun à leur manière bousculent les traditions esthétiques, thématiques et éthiques du Hollywood de l'ancienne génération. Comme le montre la couverture de *Time Magazine* qui date de décembre 1967, on commence alors à parler d'un « New Hollywood, » terme aujourd'hui majoritairement adopté par les spécialistes pour désigner ce « nouveau » cinéma qui, de 1967 à 1977,¹ adopte et adapte le style exubérant et subversif qui est celui de la contre-culture à l'écran comme à la ville. Tout se doit d'être nouveau pour les rebelles et critiques de l'époque, en culture comme en politique, du « Nouveau Roman » à la « Nouvelle Gauche » en passant par la « Nouvelle Histoire, » le « Nouveau Cinéma » et la « Nouvelle Vague. » Comme le signale encore la couverture de *Time*, de façon quelque peu caricaturale, la mise en scène narrative et esthétique par ces films d'une violence et d'une sexualité débridées autrefois tabous ou simplement connotées compte parmi les aspects les plus frappants d'un cinéma profondément influencé par les nouvelles cinématographies européennes, le néoréalisme italien ou la Nouvelle Vague française notamment (Truffaut et Godard se voient d'ailleurs proposer *Bonnie and Clyde*, tandis

¹ Les dates ne sont pas tout à fait les mêmes en fonction des critiques. Si 1977 tend à faire consensus comme date de clôture de ce nouvel Hollywood, l'année 1968 (année durant laquelle *Bonnie and Clyde* et *The Graduate* engrangent la plupart de leurs bénéfices) ainsi que 1969 (*Easy Rider*) peuvent parfois être citées comme l'année du grand commencement. Néanmoins 1967 est de loin l'année la plus souvent mentionnée. Peter Krämer a raison de souligner l'ambiguïté du terme « New Hollywood, » parfois utilisé pour désigner le cinéma qui se fait depuis les années 1980 ; nous reviendrons sur ce point en conclusion.

que le *A bout de souffle* de Godard exerce une grande influence sur le film) (Biskind 26-27). Souvent écrits, tournés et interprétés par de jeunes débutants,² ces films mettent en scène de jeunes héros insouciants qui s'y rebellent littéralement contre les figures de l'autorité et du système (les parents, la police, l'armée), pratiquent l'amour libre, font l'expérience de la drogue, etc., sans qu'un film comme *Bonnie and Clyde* assène une morale claire et bienséante à son intrigue.³ Ce dernier film est d'autant plus frappant qu'il reprend et subvertit un des genres majeurs du cinéma hollywoodien, le film de gangster, dont son propre studio de production, la Warner, est l'emblème historique, produisant la plupart des films du genre dans les années trente (époque où se déroule précisément *Bonnie and Clyde*). Le nouvel Hollywood correspond à la fin de la prédominance des studios dans l'écologie hollywoodienne, au profit surtout du metteur en scène, que l'on commence à qualifier, sous l'influence de la critique française, d'« auteur. » Sous cette même influence le cinéma de genre est réhabilité, les genres les plus conventionnels et les plus commerciaux apparaissant désormais comme capables, du fait même de leurs conventions, de véhiculer une réflexion, voire une subversion, réelle. D'où également pour de nombreux critiques le début du Nouvel Hollywood en 1967 avec *Bonnie and Clyde*. Comme l'écrit Peter Biskind dans son histoire du Nouvel Hollywood :

If the Bond films legitimized government violence, and the Leone films legitimized vigilante violence, *Bonnie and Clyde* legitimized violence against the establishment, the same violence that seethed in the hearts and minds of hundreds of thousands of frustrated opponents of the Vietnam War. [...] *Bonnie and Clyde* was a movement movie; like *The Graduate*, young audiences recognized it was 'theirs' (Biskind 49).

Tous les critiques ne rejoignent pas l'analyse de Biskind, et Peter Sklar souligne l'absence remarquée dans les films de l'époque de la guerre du Vietnam, des luttes afro-américaines et féministes ou encore de l'émergence des sous-cultures gay et lesbiennes : « Film subjects and forms are likely—more likely—to be determined by the institutional and cultural dynamics of motion picture production than by the most frenetic of social upheavals » (Sklar 322). En réalité ces films, comme *Bonnie and Clyde* le montre déjà, reflètent bien leur époque mais de façon certes moins explicite que ne le voudrait Sklar, et les films de genre, malgré leurs conventions et leur rigidité apparente, illustrent particulièrement le rapport qui se tisse entre le contexte social et le cinéma hollywoodien – et aucun genre plus radicalement que la science-fiction.

La nouvelle science-fiction

En termes de subversion générique, la science-fiction est, avec le Western, celle qui va alors le plus loin. Comme le Western, la science-fiction est en effet vécue comme un genre profondément américain, traduisant l'immortalité de la Frontière, de la Conquête et du *rugged individualism* qui sont représentés depuis au moins 1893 comme reposant au cœur de

² Il existe deux vagues de réalisateurs emblématiques du Nouvel Hollywood : les réalisateurs qui tournent les premiers films identifiés à celui-ci, dans la deuxième moitié des années soixante, sont nés dans les années vingt ou trente et tournent souvent depuis les années cinquante ou le début des années soixante (Robert Altman, Arthur Penn, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Woody Allen, Francis Ford Coppola, et al.) ; le début des années soixante-dix voit l'arrivée de jeunes réalisateurs appartenant véritablement à la *baby-boom generation*, nés pendant ou après la deuxième guerre mondiale (Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma, Paul Schrader, John Milius, Terence Malick) (Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, 15 ; Sklar 323).

³ Le *Hays Code*, censurant depuis presque quarante ans les productions hollywoodiennes, est abrogé en 1968. Désormais les films feront l'objet d'une classification déterminant l'âge à partir duquel un film pourrait être interdit.

l'expérience et de l'identité nationales. Si l'essence du Western traditionnel est de mettre en image l'épopée triomphale de l'Euro-Amérique toujours plus à l'ouest, la *self-reliance* et la générosité démocratique du héros euro-américain prototypique, sa supériorité face aux sanguinaires « Indiens » et sa capacité à dominer et à dompter « la nature, » la science-fiction américaine prolonge simplement cette représentation dans l'avenir.

Se perpétuant *ad aeternam* dans l'infini de l'espace, la Frontière traditionnelle se transforme alors ironiquement à son tour en « Nouvelle Frontière, » comme le proclame Kennedy en 1960 puis le monologue du générique de *Star Trek* (1966-1969), celle d'une exploration géographique et d'une innovation technologique infinies. La notion rassure l'Amérique quant à la pérennité de l'identité nationale, son éternel *leadership* technologique et sa capacité à triompher de civilisations barbares, totalitaires et souvent cryptocommunistes. L'avenir se substitue au passé pour une conception mythique et ironiquement statique de l'Histoire où le Progrès n'a ironiquement plus vraiment cours et où la véritable utopie, au-delà des incroyables technologies et merveilleuses cités futuristes classiques, est bien celle d'une Euro-Amérique triomphante symbolisée de façon transparente par les Empires et Fédérations typiques de ces textes. Le Progrès (et la Frontière est au final la déclinaison américaine du mythe occidental du Progrès) ne doit *in fine* s'appliquer qu'à la technologie et certainement pas à l'ordre politique et social euro-américain consensuel. Pour la SF américaine traditionnelle en définitive, « plus ça change, et plus c'est la même chose, » le progressisme apparent du genre cachant un conservatisme apparemment inscrit dans son ADN même.

Si elle est plus complexe qu'il n'est souvent dit, la science-fiction hollywoodienne des années cinquante supporte dans les grandes largeurs cette vision traditionaliste. Si des exceptions existent, la plupart des films SF de la décennie dressent le portrait d'une Euro-Amérique du consensus que le héros (un jeune et fringant scientifique et/ou militaire) sauve de l'invasion et de la destruction en alertant les autorités, et rencontre sa future épouse par la même occasion. La figure de l'extraterrestre est omniprésente et symbolise l'ennemi totalitaire extérieur, qui n'a de cesse de menacer l'ordre démocratique américain. La science et la technologie font de même l'objet de représentations globalement positives, même si dès cette époque le malaise vis-à-vis de la technologie nucléaire est palpable. En se focalisant sur le présent – souvent symbolisé par une petite ville paisible de la *middle America* menacée par l'invasion – plutôt que sur l'avenir, la SF hollywoodienne manifeste son peu d'intérêt pour l'ordre social futur et pour une quelconque évolution à venir : « Earth, by which they meant the U.S.A., circa 1955, was utopian enough for everyone » (Biskind, *Seeing is Believing* 115).

Or tout change dans les années soixante avec l'avènement de ce qu'on appelle la « New Wave, » littérature SF d'origine britannique beaucoup plus sombre et critique que son prédécesseur. Comme son homonyme francophone, la Nouvelle Vague, la *New Wave* cherche à dynamiter les conventions, les règles esthétiques sclérosantes et dépassées de son aînée tout en cherchant à défendre des valeurs politiques et idéologiques fortement ancrées à gauche. Comme l'écrit Edward James dans son histoire de la SF :

Most of the 'classic' writers had begun writing before the Second World War, and were reaching middle age by the early 1960s; the writers of the so-called New Wave were mostly born during or after the war, and were not only reacting against the sf writers of the past, but playing their part in the general youth revolution of the 1960s which had such profound effects upon Western culture. It is no accident that the New Wave began in

Britain at the time of the Beatles, and took off in the United States at the time of the hippies [...] (James 167).

Au-delà des collages, de son 'psychédéisme' formel, de son insistance axiomatique à explorer le « *inner space* » de ses personnages plutôt que l'espace extérieur traditionnel (James 170) et de ses autres expérimentations formelles, la *New Wave* imagine typiquement un gouvernement futur qui a tourné au fascisme et un monde décadent en lente autodestruction ; elle met en scène les dangers de la pollution industrielle et de guerres impérialistes inspirées du Vietnam (mais transposées sur d'autres planètes), l'omnipotence des multinationales et des médias qui leur sont dévoués, la destruction de l'environnement, l'oppression des minorités sexuelles, raciales et ethniques, l'hyper-violence qui gangrène des mégapoles aliénantes, l'obsession malsaine des individus pour la technologie, etc., adoptant « a more realistically pessimistic attitude to human nature and the ability of technology to improve the human condition » (James 175).

Le genre dystopique (l'inverse presque exact de l'utopie) se révèle particulièrement efficace dans la stigmatisation et la dénonciation de ces différents maux, et traduit la défiance de l'époque vis-à-vis du méta-récit de la modernité, qui est aussi celui de la SF – ce que l'on en vient de plus en plus à qualifier de « mythe du progrès, » dont chacun de ces maux est comme une des facettes soudainement dévoilée. Le progrès technologique n'est plus automatiquement associé au progrès social mais peut désormais au contraire être associé au conservatisme, à la continuité de l'oppression du pouvoir bourgeois, blanc et/ou patriarcal. Deux des réalisateurs les plus étroitement identifiés à la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard et François Truffaut, réalisent d'ailleurs leurs propres dystopies SF : le premier signe *Alphaville* en 1965 (où une intelligence artificielle oppresse la cité à force de rationalité inhumaine) ; le second met en scène l'année suivante *Fahrenheit 451*, adaptation du roman dystopique de l'auteur américain Ray Bradbury (1953). La SF et le cinéma semblent ainsi dès le départ les véhicules idéaux à la critique sociale de la nouvelle génération, leur rencontre paraît donc logique.

La contre-culture européenne et américaine critique systématiquement le « complexe militaro-industriel » et plus largement la « technoscience, » terme éminemment péjoratif qui apparaît dans les années soixante-dix et qui dénonce le détournement du projet scientifique à des fins bassement militaires et mercantiles. Comme l'écrit l'inventeur du terme, le philosophe belge Gilbert Hottois, le terme est vite devenu « une sorte de symbole du mal absolu, concentrant tous les fléaux de l'époque : technicisme et technocratie, capitalisme multinational, néo-libéralisme économique, pollution, épuisement des ressources naturelles, effet de serre, impérialisme américain, globalisation, injustice mondiale, disparition des valeurs humanistes, etc. » (Goffi 23-24).

Les années soixante et soixante-dix ne s'attaquent certes pas exclusivement à la science et à la technologie, mais celles-ci sont néanmoins critiquées avec une violence particulière en tant que fondations du modèle de développement occidental et du « complexe militaro-industriel » américain alors en guerre en Indochine. Le conflit vietnamien rappelle par ailleurs à de nombreux Américains, « libéraux » ou conservateurs, les guerres amérindiennes du XIXe siècle, semblant reproduire le schéma d'une Euro-Amérique avide de prouver sa supériorité technologique et civilisationnelle sur les sauvages qu'elle rencontre. Comme l'écrit l'historienne Frances Fitzgerald dans sa célèbre histoire de la Guerre du Vietnam, *Fire in the Lake*: "The national myth is that of creativity and progress, of a steady climb upward into power and prosperity, both for the

individual and for the country as a whole. Americans see history as a straight line and themselves standing at the cutting edge of it as representatives for all mankind. They believe in the future as if it were a religion [...]” (Fitzgerald 9).

La prééminence du progrès technologique au sein de l’imaginaire américain, son importance meurtrière au Vietnam et sa place centrale dans le capitalisme consumériste tant critiqué en font donc une cible de choix pour la contre-culture. La science et la technologie tendent alors à perdre l’aura et le prestige qui étaient les leurs depuis les Lumières, et ici la dénonciation véhiculée par la contre-culture n’a rien de spécifiquement américain mais s’étend au contraire à toutes les sociétés occidentales.

C’est ce que critiquent Jürgen Habermas et l’Ecole de Francfort lorsqu’ils dénoncent « l’institutionnalisation du progrès scientifique et technique » : la science et la raison « désormais [...] ne vont plus dans le sens d’une démythification (*Aufklärung*) politique, servant de fondement à une critique des légitimations en vigueur, mais deviennent elles-mêmes des principes de légitimation » (Habermas 4, 8). La « dialectique des Lumières » que décrivent Horkheimer et Adorno conduit ainsi à la corruption historique du projet moderne ; comme l’écrit Herbert Marcuse : « La puissance libératrice de la technologie – l’instrumentalisation des choses – se convertit en obstacle à la libération, elle tourne à l’instrumentalisation de l’homme » (Habermas 1).

Il est donc logique de voir un genre étroitement associé aux valeurs traditionnelles de la science, du Progrès et de l’identité américaine, être détourné et réinvesti de sens pour une SF que d’aucuns qualifieront d’ « anti-SF » tant elle leur apparaît antinomique de la SF traditionnelle.⁴ Rien d’étonnant non plus à voir se multiplier dans les années soixante-dix les Westerns dits « révisionnistes » mais aussi une SF désormais sombre, critique et dystopique, en quelque sorte révisionniste à son tour – les deux genres peuvent devenir de puissants instruments de la subversion. La science-fiction adopte désormais typiquement le schéma de l’anticipation (ou extrapolation), se situant dans un avenir proche (plutôt que le lointain futur traditionnel) et abandonnant l’espace sidéral et la figure de l’extraterrestre pour se recentrer sur la Terre et sur le devenir d’une société humaine minée par l’hyper-capitalisme.

Le genre ne renie pourtant pas non plus l’utopisme, en particulier dans sa déclinaison américaine : la science-fiction féministe des années soixante et soixante-dix (dont Ursula K. Le Guin est peut-être l’auteur le plus célèbre) s’évertue à proposer dans ses pages des modes de vie alternatifs et pastoralistes fortement empreints des idéaux et des valeurs de la contre-culture (retour à la terre et abandon relatif de la technologie, mode de vie collectiviste, libération sexuelle, rites religieux néo-païens, fascination pour les civilisations et pour les spiritualités amérindiennes et asiatiques, etc.). Ces textes manifestent ainsi « une haine particulière pour la technologie vue comme la raison d’être de la machine militaire américaine » (Spalding-Andréolle, 73). L’*heroic fantasy* et ses mondes crypto médiévaux où la magie remplace la science et la forêt la mégapole, rencontre donc également un succès logique à partir des années soixante, comme en témoigne l’immense succès sur les campus américains de l’édition de poche du *Lord of the Rings* de Tolkien, qui devient « la bible de la contre-culture » (James 180).

Deux des plus célèbres romans issus des années soixante sont ainsi les romans SF *Stranger in a Strange Land* de Robert Heilein (1961) et *Dune* de Frank Herbert (1965) qui, à leur tour, rencontrent un très grand succès auprès des étudiants américains. Ces textes proposent la venue

⁴ Raymond Williams, “Science Fiction,” *Science Fiction Studies* 46 15:3 (1988).

d'un Messie libérateur et le réveil d'une certaine spiritualité, permettant seule à l'humanité de s'arracher des griffes de l'*establishment*, du consumérisme qui affecte la Terre (*Stranger*) ou de l'oppression des impérialistes du futur (*Dune*). Ce dernier roman propose un univers d'où ont été bannis les ordinateurs et les Intelligences Artificielles (IAs), remplacés par des « Mentats, » des humains aux exceptionnels pouvoirs cognitifs et parapsychiques ; tandis que l'« épice, » la principale matière première du futur, permet à ses consommateurs d'atteindre un niveau de conscience supérieur. *Stranger* voit quant à lui son héros instaurer sur Terre une Eglise néo-païenne au sein de laquelle se pratique l'amour libre et qui promet de transformer la Terre en une Utopie du futur.⁵ Le héros, Candide moderne en provenance d'Utopia, offre au lecteur américain un regard neuf sur sa propre société et semble proposer des solutions analogues à celle de la contre-culture.

L'avènement de la *fantasy* et de la SF répond enfin à un autre phénomène structurel de l'époque, la légitimation croissante de la culture populaire, vécue comme plus authentique, impertinente et subversive que la grande ou la haute culture élitiste qui avait seule droit de cité jusqu'alors. A la fois ultra commerciaux et idéologiques, le Western comme la SF se prêtent parfaitement au détournement et à la subversion tout en participant d'une libération de la parole et de l'imaginaire où ludique et politique font bon ménage. Le phénomène est particulièrement frappant dans le tournant que prend la science-fiction hollywoodienne à la fin des années soixante. Si le nouvel Hollywood naît en 1967, la renaissance de la science-fiction hollywoodienne voit quant à elle le jour en 1968, l'année où Roszack crée le terme de « contre-culture. » Cette année-là sortent en effet au cinéma les deux premières expressions de la « nouvelle » SF hollywoodienne. Tout d'abord *2001: A Space Odyssey* de l'Anglais Stanley Kubrick, le premier film à prouver véritablement que la science-fiction peut appartenir à autre chose au cinéma qu'à la série B. Le film suggère sans l'expliciter une vision radicalement autre de l'histoire américaine et de la technologie et propose une spiritualité extraterrestre qui résonne chez les spectateurs de l'époque. De nombreux hippies sont d'ailleurs fascinés par le fameux « *space trip* » du film (la « *star gate sequence* » qui voit dans le dernier acte l'astronaute Bowman envoyé aux confins de l'univers). La machine (l'intelligence artificielle HAL) se retourne pour la première fois contre le héros américain, tandis qu'un troublant parallèle entre technologie, progrès, intelligence et violence meurtrière est établi dès la première séquence du film et le célèbre *match cut* voyant le premier outil préhistorique – qui est aussi une arme meurtrière – se transformer en une station spatiale futuriste, résumé frappant de l'histoire humaine. L'avenir de celle-ci, contenue dans la nouvelle forme de vie « post humaine » du « *star child* » final, est donc pour le moins ambivalent.

Le deuxième film à sortir en 1968, *Planet of the Apes*, propose quant à lui une vision post-apocalyptique bientôt omniprésente dans le cinéma SF des années soixante-dix et qui dénonce l'arme nucléaire et le militarisme de l'époque. La célèbre fin du film, où l'astronaute interprété par Charlton Heston découvre la Statue de la Liberté à demi enfouie sur une plage et comprend que la prétendue exoplanète sur laquelle il se trouvait est en réalité une Terre post-apocalyptique, contient une ironie particulière eu égard aux conventions et à l'histoire de la SF : prétendant appartenir au sous-genre classique du *planet opera* (une histoire située sur une planète particulière que l'on explore en long et en large), où un héros rencontre traditionnellement une civilisation moins évoluée et/ou moins « éclairée, » le film se transforme finalement en conte

⁵ L'Eglise en question, la *Church of All Worlds*, est d'ailleurs créée dans le sillage de la publication du roman et existe encore à ce jour (<http://www.caw.org/>, dernier accès le 15/01/2012).

post-apocalyptique, typique de la nouvelle époque, où ce sont bien les humains qui apparaissent au final comme non éclairés et brutaux. Le film, qui satirise dans le même temps les relations « raciales » via des singes et des gorilles qui se substituent ironiquement aux Afro-Américains, opère ainsi une transition parfaite entre les deux époques et inaugure la renaissance de la science-fiction hollywoodienne. Comme dans *Stranger* et dans *Dune*, le film utilise son monde secondaire pour offrir une vision originale, spéculaire et critique, de la société américaine présente.

L'anticipation dystopique se fait bientôt omniprésente, ne cessant de dépeindre l'avenir cauchemardesque de l'Amérique « si les choses continuent de la même façon. » La surpopulation urbaine ravage ainsi l'Amérique de 2022 dans *Soylent Green* (1973) ; la pollution a détruit l'écosystème terrestre dans *Silent Running* (1972) ; la société est devenue une dictature urbaine techno-fasciste dans *THX-1138* (1971) et dans *Logan's Run* (1976) ; tandis que la technologie, souvent sous la forme d'intelligences artificielles (*Colossus*, 1970 ; *Demon Seed*, 1977), d'androïdes assassins (*Westworld*, 1973 ; *The Stepford Wives*, 1975 ; *A Boy and His Dog*, 1975), des sociétés hyper technologiques et oppressives de *THX* et de *Logan's Run* (dotées de leurs propres IAs et androïdes) ou des mondes futurs ravagés par l'apocalypse nucléaire (*A Boy and His Dog* ; *Damnation Alley*, 1977) est fermement rejetée. Tous ces films manifestent ainsi pour la première fois dans l'histoire hollywoodienne une défiance extrême envers l'autorité (le gouvernement, la direction d'une multinationale) et la faillite du modèle américain traditionnel – le Progrès mène à la catastrophe, et la technologie est surtout mortifère, particulièrement la bombe atomique, comme en témoignent les innombrables intrigues post-apocalyptiques de la décennie.⁶ Là où les années cinquante localisaient systématiquement le danger comme un danger exogène à une société américaine représentée comme parfaite, le cinéma des années soixante-dix ne voit plus qu'un danger endogène, intrinsèque à la faillite du modèle américain, où les technologies censées hier garantir le triomphe de la nation, en premier lieu l'arme nucléaire, provoquent au contraire sa destruction, l'asservissement et l'objectification des citoyens. L'utopisme inhérent à la science-fiction traditionnelle est fermement repoussé, mais pour laisser place à une nouvelle forme d'utopie, plus proche des valeurs de la contre-culture. L'évolution est particulièrement flagrante lorsque l'on se penche sur le cas de deux films, *Dark Star* et *Silent Running*, qui appartiennent à l'anticipation dystopique tout en satirisant à leur tour le *space opera* classique. Ces deux films diffèrent en certains points importants des autres films de la période, pourtant ce sont paradoxalement ces différences qui en font les films les plus emblématiques de la nouvelle science-fiction cinématographique.

***Dark Star*, l'étoile noire de la SF**

L'arme atomique réside également au centre de *Dark Star*, qui sort en 1974. Le film se pose avant tout comme un film loufoque et satirique – le film promet déjà dans son titre de passer du côté « sombre » de l'étoile SF, à moins que cela ne soit l'étoile américaine, celle du drapeau comme celle du shérif. Le film, le premier long-métrage de John Carpenter, satirise le schéma le plus emblématique de la SF américaine, le *space opera*, c'est-à-dire les aventures intergalactiques d'un vaisseau spatial et de son fier équipage (« *Dark Star* » est le nom du vaisseau). Quasiment absent des écrans durant la période 1968-1977, le genre ne semble plus pouvoir être traité que sur

⁶ Quelques films post-apocalyptiques avaient déjà vu le jour dans les années cinquante : *Five*, 1951 ; *The World, the Flesh, the Devil*, 1959 ; *On the Beach*, 1959 – mais leur nombre fait pâle figure face aux dizaines de films produits dans les années soixante-dix.

un mode satirique fortement empreint de l'imaginaire de la contre-culture. Tout comme *THX-1138*, le premier film d'un certain George Lucas sorti trois ans auparavant, *Dark Star* consiste à l'origine en un film d'étudiants de l'école de cinéma de la *University of Southern California*. D'une durée originelle de 45 minutes et doté d'un budget de 6 000 dollars, le métrage est bientôt étendu à 84 minutes (de nouvelles séquences sont tournées) et à un budget total de 60 000 dollars, somme ridicule même pour l'époque (*2001* fut produit six ans auparavant avec un budget d'environ 10,5 millions de dollars). Et comme *THX* (que *Dark Star* ne manque pas de référencer au passage), qui citait dans son prologue le serial *Buck Rogers* pour en moquer le futurisme techno utopique, *Dark Star* s'ingénue à tourner en dérision la classique « Conquête de l'espace » (titre d'un film triomphaliste de 1955).

Loin des héroïques astronautes d'antan et de leurs aventures excitantes, les héros sont ici des militaires à la détente facile qui cherchent à faciliter la colonisation de l'univers, mais surtout à tuer l'ennui en atomisant les planètes « instables » et donc « inutiles » qui croisent leur passage, et dont la destruction ponctue l'ennui profond de leur existence (le film s'ouvre sur la dix-neuvième destruction de ce type). Le prologue du film laisse deviner que la Terre a déjà été la victime de la démente colonisation américaine, la base d'où est retransmise la communication qui apparaît à l'écran étant située en Antarctique – le continent le plus sauvage a fini par être colonisé, c'est désormais le tour de l'univers tout entier, comme le veut le schéma SF traditionnel. Or, s'il faut en croire le contenu de la retransmission d'ouverture, l'Amérique du futur est très loin de ressembler à Utopia et rappelle plutôt l'Amérique frivole (il est question de *prime time* et de *reviews*) et bureaucratique (le Congrès surveille les financements), tandis que l'attitude et le ton léger de l'intervenant soulignent déjà l'inanité de l'entreprise des astronautes. L'ironie centrale au film est que ces braves astronautes et militaires américains, embarqués dans leur absurde mission depuis au moins dix ans, en sont arrivés à ressembler physiquement plus à de fumeux hippies qu'aux fringants astronautes des missions Apollo. D'un côté, les quatre membres de l'équipage représentent la caricature d'un militarisme tourné en dérision : à un de ses hommes qui lui apprend qu'il y a 95% de chances de trouver de la vie intelligente dans tel système solaire, le commandant Doolittle répond agacé : « Who cares ?! [...] Find me something that I can blow up!! » Boiler est une grande brute fascinée par les armes, au plus grand mépris de sa propre sécurité. Les autres membres de l'équipage sont des bombes nucléaires dotées de raison, impatientes d'être lancées contre un objectif et d'accomplir leur mission existentielle. On sent dès la première scène à bord du vaisseau que pour les astronautes également, l'opération de destruction signifie tout : une fois la planète liquidée, ils abandonnent soudain leur professionnalisme et retombent dans leurs pathétiques idiosyncrasies, se plaignant bientôt du manque de papier hygiénique à bord du vaisseau.

Les astronautes sombrent ainsi peu à peu dans l'aliénation, victimes de leurs multiples névroses. Tous se laissent dangereusement pousser les cheveux, la barbe et la moustache, écoutent de la musique rock dans un dortoir dominé par des posters *playboy* et fument des cigarettes dont on se demande si elles contiennent uniquement du tabac... Totalemment névrosés à bord de leur vaisseau délirant, les hommes se laissent de plus en plus aller dans le grand n'importe quoi – la violence sourde de Boiler est comiquement contrastée à sa coquetterie (il a les cheveux longs et blonds, il passe son temps à se tailler la moustache), Pinback devient schizophrène et développe des personnalités multiples, tandis que Talby s'isole dans la tour d'observation pour contempler sans cesse les étoiles. Les humains sont à peine soutenus dans un

semblant de raison par l'Intelligence Artificielle du bord, seule présence 'féminine' du métrage (et référence au HAL de 2001).

Les bombes « thermostellaires, » capables de réduire en cendres des planètes entières et bientôt plongées dans les affres de la « phénoménologie » et de l'ontologie cartésienne, semblent elles-mêmes plus intelligentes et rationnelles que les astronautes du vaisseau. Un monstre d'allure ridicule (il s'agit en réalité d'un ballon gonflable de plage) rôde dans le vaisseau, moquant les monstres emblématiques de la SF des années cinquante, mais ici l'animal est surtout la victime de la bêtise des membres de l'équipage, en premier lieu Pinback qui a voulu s'offrir un animal de compagnie et qui ne sait plus que faire de cet encombrant passager. La musique *country* qui accompagne les plans extérieurs du vaisseau, satire de la musique instrumentale grandiose traditionnellement d'usage, connote plutôt l'équipage comme de pathétiques *rednecks* et référence ironiquement l'Amérique profonde et le Western.

Les astronautes finiront par être tués par leur propre technologie, en l'occurrence une bombe thermonucléaire fascinée par la logique cartésienne qui crée son propre *big bang* originel : « Let there be light » sont ses dernières paroles, créateur cette fois de mort plutôt que de vie et suggérant dans le même temps que la bombe se prend peut-être elle-même pour une divinité. La fin souligne ainsi ironiquement, à la suite de 2001, la solution de continuité entre intelligence et destruction, tout en faisant de ces technologies des entités presque plus sympathiques que les humains du bord. Finalement Doolittle, seul rescapé de l'explosion, tente de pénétrer dans l'atmosphère d'une planète voisine sur une planche de surf improvisée, pour un final qui fait autant référence à celui de *Dr. Strangelove* (où un pilote / cow-boy retombait sur Terre en chevauchant une bombe atomique), qu'à la fin de *Kaleidoscope*, la nouvelle de Ray Bradbury (un des grands précurseurs de la *New Wave*) dont elle est inspirée. L'écran procède alors à un fondu au noir, avant d'afficher ironiquement « made in Hollywood. »

Cette référence finale est certes ironique, dans la mesure où *Dark Star* est un film indépendant plutôt que produit par une des grandes *majors* hollywoodiennes ; néanmoins le film, malgré son ton tragicomique, donne un aperçu très fidèle de la transformation que subit la SF hollywoodienne au tournant des années soixante-dix. A la dénonciation et à la moquerie doit cependant succéder un contre-modèle, des valeurs et un imaginaire alternatif. *Dark Star* reste ambivalent sur ce point : il rend ses personnages plus sympathiques du fait de leur lente transformation en *hippies*, mais ne fait jamais vraiment l'apologie de ces derniers. Talbot et Doolittle sont *in fine* les deux personnages que le film rédime ; à la bêtise et à l'inanité confirmées de Boiler et de Pinback, Doolittle fait mentir son surnom en s'activant et en faisant preuve de sang-froid et d'intelligence, de même que le misanthrope Talbot, qui redescend enfin de son nuage pour donner un coup de main à ses compagnons. Néanmoins le film ne dépasse pas le cadre de la satire humoristique, se contentant de suggérer l'invasion hippie d'un vaisseau de la NASA livré à lui-même.

Tout comme *Silent Running*, *Dark Star* est fortement redevable de 2001, même s'il choisit d'en satiriser les principales caractéristiques. Pourtant tous deux, sur des modes certes très divergents, procèdent de la même déconstruction du *space opera* et au-delà de la science-fiction américaine, *Dark Star* ajoutant un imaginaire psychédélique et un ton irrévérencieux à sa propre révision du genre. *Silent Running* ne fait pas autre chose, mais le fait sur un mode à nouveau très différent.

***Silent Running*, la Nouvelle Frontière écologique**

On a vu que, face au cauchemar urbain et technologique de l'Amérique moderne, plusieurs de ces films proposent, à l'image de la SF littéraire de la période, un contre-idéal bucolique et pastoral. Les héros de *Logan's Run* trouvent refuge dans une forêt miraculeusement régénérée et opposée à la cité aliénante. Les héros de *Soylent Green* sont littéralement hantés par le souvenir de la campagne, de la végétation disparue et d'une nature pure et régénératrice. Les personnages au centre de *A Boy and His Dog* sont en quête d'un mythique havre de paix bucolique au milieu de la destruction post-apocalyptique. Les derniers représentants de l'humanité dans *The Omega Man* (1971) vivent au milieu de la nature, loin des ruines de la civilisation déchue. *Blade Runner*, dans sa version initiale (1982), imagine ses héros fuir la mégapole infernale pour une nature verdoyante et resplendissante. Alors que le premier *Earth Day* est célébré en 1970, et que les best-sellers de Rachel Carson alertent le grand public depuis déjà une décennie (le titre du film fait par ailleurs étrangement écho à celui du grand ouvrage de Carson, *Silent Spring*), la science-fiction devient le premier genre à mettre en scène et à thématiser la destruction de l'environnement par la technologie et/ou les forces du capitalisme américain et à proposer une réflexion d'ordre « écologiste, » terme qui prend à la même époque, en anglais et en français, sa signification politique et éthique actuelle.⁷

Le film qui véhicule le plus clairement une réflexion d'ordre écologiste est bien *Silent Running*, tourné en 1971 et distribué sur les écrans en 1972. *Silent Running* doit en réalité son existence autant à *Easy Rider* qu'à *2001* : le succès du premier film pousse en effet la Universal à renouveler l'expérience en confiant un minuscule budget (un million de dollars) à cinq jeunes réalisateurs et à leur donner carte blanche, espérant renouveler le succès commercial du métrage de Peter Fonda et Dennis Hopper pour une prise de risque de toute façon minimale. *Silent Running* est réalisé par Douglas Trumbull, au prestige certain puisqu'il est responsable des effets spéciaux de *2001*, dont il réutilisera d'ailleurs certaines séquences non utilisées dans le film. On voit ici comment les studios et les producteurs, confrontés à un nouveau public et à de nouvelles attentes, désarmés face à des films aussi novateurs que *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* ou *Easy Rider*, donnent plus ou moins carte blanche à de jeunes « auteurs, » scénaristes et/ou réalisateurs qui sont supposés comprendre la nouvelle ère.

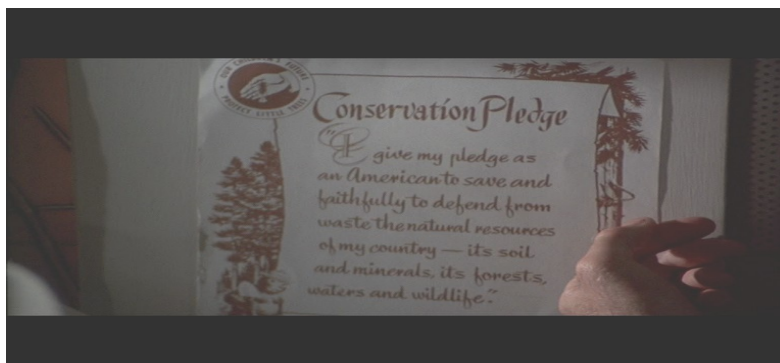
A nouveau situé à bord d'un vaisseau spatial et mettant une fois encore en scène les omniprésentes armes nucléaires de la décennie, *Silent Running* s'articule autour de la dissonance que constitue la présence dans l'espace de la dernière forêt terrestre. Le héros, Freeman Lowell, s'occupe en effet des derniers spécimens de la flore et de la faune terrestres à bord d'une Arche de Noé spatiale du futur. Les phénomènes régulièrement dénoncés à l'époque, jamais clairement explicités par le film tant ils tombaient, même confusément, sous le sens des spectateurs contemporains (« la guerre, la surpopulation, la pollution, » comme l'égrène le prologue de *Logan's Run*) ont eu raison de la biosphère. Les derniers spécimens de la flore et de la faune terrestres ont été envoyés dans l'espace dans des bulles écologiques embarquées à bord de vaisseaux nommés d'après des parcs nationaux.⁸ Le vaisseau à bord duquel officie Freeman est ainsi le Valley Forge, nom qui permet dans le même temps de référencer ironiquement l'histoire

⁷ Néanmoins l'opposition symbolique et narrative entre la mégapole et la campagne, entre la nature et la technologie, remonte au XIXe siècle, en particulier aux années 1880 et 1890 (e.g. *News from Nowhere* de William Morris, 1890 ; *A Traveler from Altruria*, 1894), époque du premier grand développement économique occidental. Il s'agit là d'un des nombreux parallèles que l'on peut établir entre cette époque et la contre-culture, qui apparaît à certains égards comme une « deuxième vague. »

⁸ Le film ne justifiera jamais ce besoin d'envoyer les bulles dans l'espace plutôt que de conserver ces forêts dans des bulles situées sur Terre.

nationale (l'armée de George Washington hiverna dans des conditions très difficiles à Valley Forge durant l'hiver 1777-1778).

La deuxième séquence du film joue précisément de cette connexion patriotique : un traveling arrière part du visage de Freeman de l'autre côté du hublot du vaisseau pour reculer progressivement, révélant au spectateur le nom du vaisseau et la bannière étoilée peinte à ses côtés, ainsi que le statut précis du navire et le nom de la compagnie à laquelle il appartient : American Airlines Space Freighter (public et privé semblent être étroitement mêlés dans cet avenir). Dans le même temps un monologue en voix-off, que l'on comprend être un discours du Président des Etats-Unis datant de 2000 ou de 2001, confirme la catastrophe écologique nationale : « On this first day of a new century, we humbly beg forgiveness, and dedicate these last forests of our once beautiful nature, in the hope that they will one day return and grace our foul earth. Until that day, may God bless these gardens. » Le discours est suivi d'une musique instrumentale grandiose qui vient souligner la majesté des vaisseaux qui défilent sereinement sous l'œil de la caméra, plans traditionnels à la SF qui rappellent *2001*. Or la toute première séquence du film consistait en un traveling similaire situé cette fois dans la bulle écologique du vaisseau, la caméra soulignant les nombreuses beautés de cette nature préservée. Le merveilleux naturel est donc suivi d'un merveilleux technologique, les deux séquences étant reliées par Freeman et ce discours sur la nécessaire rédemption de l'Amérique. Sans rejeter la technologie aussi radicalement que le font les autres films de la période, *Silent Running* met ainsi les deux pôles en regard, et tentera en réalité plus tard de les réconcilier. Pourtant l'humanité du futur n'a pas encore appris sa leçon, comme le démontrent les membres de l'équipage, qui n'ont rien à faire des arbres et ne font que suivre les ordres. Freeman est le seul à se préoccuper de ces arbres et de ces animaux et à se passionner pour eux, chérissant le désir de voir son travail mener à la régénération de la Terre et de la biosphère. Il devient ainsi la tête de Turc de ses camarades, qui raillent le *tree-hugger* qu'est Freeman. Lorsque le Président des Etats-Unis fait une déclaration solennelle à la flotte dans le premier acte, Freeman pense le grand jour arrivé ; las, le Président ordonne la destruction des bulles et la réaffectation des vaisseaux à leur vocation première – le commerce. Fou, Freeman assassine ses compagnons et fuit le reste de la flotte, se retrouvant seul dans son jardin. L'ode à la nature et au besoin de la protéger est transparente, comme le démontrent, si besoin est, les quelques séquences accompagnées des chansons de Joan Baez, chanteuse engagée aperçue encore récemment dans le dernier film de Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, ainsi qu'à la Fête de l'Humanité en septembre 2011.



Or, le plus frappant dans *Silent Running* est que l'on ne propose pas au spectateur une dystopie où tout va mal, ou un monde post-apocalyptique, mais un futur où tout va apparemment pour le mieux. Il s'agit, comme l'explique amèrement Freeman, d'un futur idéal : « Sur Terre où

que vous alliez la température est la même, 24°. Tout est identique. Les gens sont tous identiques. Quel genre de vie est-ce là ? » Utopia a été accomplie et « il n'y a presque plus de maladies, de pauvreté, et tout le monde a un travail. » L'ennui est qu'« il n'y a plus non plus de beauté, plus d'imagination, plus de Frontières à conquérir, » et plus d'arbres. Le problème réside donc bien dans le projet moderne traditionnel lui-même, pas tant son échec ou son détournement qu'au contraire son succès triomphal, qui ne mène *in fine* qu'au matérialisme et au technoscientisme le plus bas. Le problème de l'utopie moderne n'est pas son échec mais bien paradoxalement son succès total, instaurant un âge d'or lisse et sans saveur, comme l'illustre la nourriture synthétique lyophilisée que mangent les collègues de Freeman durant cette même scène sans rien trouver à y redire. La disparition de la nature est donc aussi le marqueur de la faillite spirituelle et morale totale d'une société qui a oublié que le progrès n'était pas toujours quantifiable en termes de durée de vie ou de taux de chômage. *Silent Running* se fait ainsi symptomatique du rejet, après les désastres totalitaires, d'un imaginaire utopiste assimilé à l'uniformisation, à l'hyper-rationalisation et au désenchantement du monde. La modernité classique serait donc à son tour totalitaire, justifiant le pessimisme des philosophes et des sociologues de Francfort. Ici la science-fiction servirait également à réveiller dans chaque spectateur le « sense of wonder » souvent assimilé au genre, sa capacité de s'émerveiller devant les merveilles de l'univers et de la nature (plutôt que, comme auparavant, devant le génie technologique humain). La scène du débat entre Freeman et ses camarades, un des passages clés du film, montre aussi un Freeman vociférant aux yeux écarquillés, bien engagé sur un chemin qui le mène possiblement à la folie. Le film joue ainsi d'une relative ambiguïté quant à Freeman, suggérant que, si l'humanité a sombré dans la folie mercantile et écocide, Freeman est peut-être lui aussi victime de son propre déséquilibre mental.

Silent Running présente l'intérêt supplémentaire qu'il ne propose pas la même dualité binaire entre nature et technologie que la plupart des autres films de la décennie. Après avoir tué les autres membres de l'équipage et avoir fui à bord du vaisseau, Freeman se lie d'amitié avec trois petits robots, qu'il humanise progressivement (il leur donne des noms, leur apprend à jouer au poker), et à qui il apprend à soigner un être humain ainsi qu'à s'occuper de la forêt (eux sont déjà programmés pour entretenir le vaisseau, là où les humains ne faisaient apparemment pas grand-chose d'autre que s'amuser). Loin des robots meurtriers typiques de la période, symboles animés d'une technologie meurtrière, les drones de *Silent Running* proposent à l'inverse des créatures artificielles dont l'innocence comique tend à les humaniser, là où les humains eux-mêmes (Freeman y compris) sont plutôt déshumanisés par leur folie et leurs faiblesses. Décidant de se suicider afin de sauver la biosphère, Freeman laisse derrière lui le dernier de ces robots s'occuper de la forêt qui continue à flotter dans l'espace, peut-être éternellement... C'est ainsi l'humanité qui se suicide symboliquement, laissant derrière elle sa technologie et la nature, ne méritant au final ni l'une ni l'autre.

Conclusion

Le « Nouvel Hollywood » ne s'avèrera pourtant au final, comme la contre-culture dans son ensemble, qu'une parenthèse, une époque où Hollywood s'ouvre et se livre aux auteurs et où même les genres essentiellement américains, américanistes même pourrait-on dire, comme le Western et la science-fiction, se font « nouveaux » et « révisionnistes. » L'ère se referme en 1977, ironiquement clôturée par un film de science-fiction qui scelle l'avènement de l'hyper-

commercialisme. Il inaugure surtout l'ère des « blockbusters, » les hyperproductions ludiques à destination des adolescents qui jettent un regard beaucoup plus positif sur la technologie et beaucoup moins critique sur la société américaine. Le film en question est *Star Wars*, pendant longtemps le plus grand succès au box-office américain, avec un autre film SF, *E.T.*, qui sort en 1982. Ce dernier film est signé par l'autre grand « auteur » de ce que certains critiques appellent malicieusement le « New New Hollywood » des années 1980, Steven Spielberg, qui réintroduit par ailleurs les extraterrestres en 1977 avec *Close Encounters*. On est alors à des années-lumière de *Dark Star* et de *Silent Running*.

Il s'agit néanmoins de se garder d'effectuer une coupure trop radicale entre les deux époques. *Close Encounters* réintroduit la figure de l'extraterrestre, mais fait désormais de celui-ci (avec *E.T.*) un personnage positif et quasi divin ou christique, venu rédimmer une humanité victime d'elle-même. Si leur traitement de la technologie est bien plus positif, les trois *Star Wars* (1977, 1980, 1983) mettent néanmoins en scène une opposition générale entre l'Empire maléfique, dont le pouvoir repose sur une technologie délétère (l'Etoile de la mort, l'armée des clones, Darth Vader le macabre cyborg), et les héros, qui ne jurent que par la Force spirituelle, bien plus puissante que n'importe quelle technologie (dans une des scènes-clés du premier film, Luke Skywalker choisit de désactiver son pilote automatique et de faire appel à la Force pour détruire l'Etoile de la mort). Dans le même temps qu'ils créent le *blockbuster* et l'économie hollywoodienne moderne, Lucas et Spielberg amorcent le triomphe commercial de la science-fiction à Hollywood, genre qui n'aura de cesse de continuer à thématiser l'opposition entre l'humanité et ses machines (les *Terminator* par exemple). Mais les machines, en particulier dans leurs représentations anthropomorphes (androïdes, cyborgs) tendent bientôt à s'humaniser et à gagner les faveurs des films qui les mettent en scène, elles-mêmes victimes des manigances des Etats et des multinationales. Cette défiance vis-à-vis du gouvernement et des militaires est héritée des années soixante-dix, ainsi que la caractérisation des multinationales et de leurs CEOs comme les grands antagonistes cinématographiques modernes. Cette dernière caractérisation débute par ailleurs vraiment avec le premier *Alien*, où les personnages sont autant confrontés au monstre titulaire qu'à la puissante et retorse « Company » (le scénariste du film n'est autre que Dan O'Bannon, scénariste de *Dark Star* et interprète de Pinback).

C'est en partie ce qui explique la confusion qui amène parfois à désigner, par le biais du terme de *New Hollywood*, la période commençant en 1967/1968 et perdurant jusqu'à nos jours. Les deux périodes ont de même en commun de s'adresser avant tout au jeune public, bouleversant fondamentalement le système hollywoodien. Néanmoins la cassure reste nette, et de luddite Hollywood devient dès lors nettement plus ludique, en même temps que la contre-culture se dilue – plutôt qu'elle ne disparaît totalement – dans la nouvelle société qui se dessine dans les années quatre-vingt. La contre-culture devient alors en quelque sorte *mass culture*. Le cinéma SF récent témoigne enfin de l'influence continue de la période, en particulier depuis les années 2000, et de la montée en puissance dans le débat public des thèmes du réchauffement climatique et de la pollution : le réalisateur de *Wall-e*, Andrew Stanton, confirme ainsi s'être grandement inspiré de *Silent Running* pour sa propre fable écologiste⁹ ; tandis que James Cameron déclare avoir eu l'idée de son *Avatar*, typique de la *science fantasy*, dans les années soixante-dix alors qu'il allait

⁹ Moddero, Craig. 'Wall-E' Director Stanton Discusses His Movie Influences, 20/11/2008, <http://www.homemediamagazine.com/product-news/%E2%80%98wall-e%E2%80%99-director-stanton-discusses-his-movie-influences-13939>, dernier accès le 10/06/2011

bientôt entamer sa carrière (Dargis).¹⁰ Comme pour la contre-culture en général, la question du legs du *New Hollywood* reste donc ouverte.

Bibliographie

BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex 'N' Drugs 'N' Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. 1998. London: Bloomsbury, 1999.

- - - -. *Seeing is Believing. Or How Hollywood Taught us to Stop Worrying and Love the 50s*. 1983. New York: Bloomsbury, 2001.

CLUTE John and Peter NICHOLLS. *The Multimedia Encyclopedia of Science Fiction*. Edition CD-Rom (version pdf), Grolier Multimedia, 1995.

DARGIS, Manohla. "A New Eden, Both Cosmic and Cinematic." *The New York Times* 17/12/2009.

DARK STAR (review), *Monthly Film Bulletin* 45:528/539 (1978): 22-23.

FITZGERALD, Frances. *Fire in the Lake. The Vietnamese and the Americans in Vietnam*. London: Macmillan, 1972.

GOFFI, Jean-Yves, éd. *Regards sur les technosciences*. Paris : Vrin, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *La Technique et la science comme « idéologie »*. 1968. Paris: Gallimard, 2008.

JAMES, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

KRÄMER, Peter. *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower, 2005.

MILNE, Tom. "The Man in the Cryogenic Freezer." *Sight and Sound* 47:2 (1978): 94-98.

SKLAR, Robert. *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, Revised and updated ed., 1994.

SPALDING-ANDRÉOLLE, Donna. *Dialectique idéologique et sociale dans la science fiction féminine aux Etats-Unis, 1966-1996 : querelles du présent, utopies du futur*. 1998. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

The Genesis of "Dark Star." *Monthly Film Bulletin* 45:528/539 (1978).

WILLIAMS, Raymond. "Science Fiction." *Science Fiction Studies*, 46, 15:3 (1988) (pas de pagination).

¹⁰ *Avatar* regorge par ailleurs de références au conflit vietnamien et au Western.