# Les imaginaires cinématographiques de la menace. Émergence du héros postomoderne

Nadine Boudou

▶ **To cite this version:**

Nadine Boudou. Les imaginaires cinématographiques de la menace. Émergence du héros postomoderne. Sociologie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. Français. NNT : 2012MON30056 . tel-00818856

**HAL Id: tel-00818856**

**https://theses.hal.science/tel-00818856**

Submitted on 29 Apr 2013

**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.

**UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – Paul VALÉRY**

**ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES**

*École doctorale n° 60 « Territoire, Temps, Sociétés et Développement »*

Laboratoire : Équipe IRSA-CRI (Institut de Recherche Sociologique
et Anthropologique – Centre de Recherche sur l'Imaginaire)
au sein du LERSEM (Laboratoire d'Étude et de Recherche Sociologique
et Ethnologique de Montpellier, EA 4584)

# THÈSE

Présentée et soutenue publiquement le 27 novembre 2012 par :

**Nadine BOUDOU**

En vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sociologie

## LES IMAGINAIRES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA MENACE. ÉMERGENCE DU HÉROS POSTMODERNE

Sous la direction de

**Monsieur Jean-Bruno RENARD**
*Professeur de Sociologie*

Devant le jury composé de :

**M. Emmanuel ETHIS,** Professeur des universités en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon, rapporteur

**M. Philippe JORON**, Professeur des universités en sociologie, Université Paul Valéry, Montpellier III, président du jury

**Mme Antigone MOUCHTOURIS**, Professeur des universités en sociologie, Université Paul Verlaine de Metz, rapporteur

**M. Jean-Bruno RENARD,** Professeur des universités en sociologie, Université Paul Valéry, Montpellier III, directeur de thèse

- Novembre 2012 -

## RÉSUMÉ

Cette thèse montre comment les imaginaires cinématographiques de la menace d'origine naturelle, technologique ou sociale traduisent le climat mental qui se développe à notre époque. L'émergence d'un héros postmoderne semble être le signe d'une mutation du social. La recherche s'appuie sur différentes analyses sociologiques du cinéma, sur l'analyse de contenu d'un corpus de trente films réalisés durant la première décennie du XXI$^{e}$ siècle, sur des réponses à des sondages d'opinion auprès de jeunes et sur des textes d'observateurs du monde contemporain. Ceci afin de mettre en évidence les interactions qui lient le cinéma et le monde réel. Ces films constituent un terrain d'observation des obsessions du temps présent.


## TITRE

Les imaginaires cinématographiques de la menace. Émergence du héros postmoderne.


## MOTS-CLÉS

Climat mental, Héros postmoderne, Menace, Peurs collectives, Sociologie du cinéma, Sociologie de l'imaginaire.



## SUMMARY

This thesis shows how the imaginaries in films concerning the threat inherent to nature, technology or social issues emphasizes the mental climate developing nowadays. The emergence of a postmodern hero seems to indicate a deep change in the social sphere. This research uses different sociological analysis of film-making, the analysis of the content of a corpus of thirty films directed during the first decade of the twenty-first century, youth answers to opinion polls and texts from contemporary world observers. In so doing it reveals the interactions linking cinema and reality. These films constitute a ground of observation of the nowadays obsessions.


## TITLE

The imaginaries of threat in films. Emergence of postmodern hero.


## KEY-WORDS

Collective fears, Mental climate, Postmodern hero, Sociology of film, Sociology of the imaginary, Threat.

# *Remerciements*

*Je tiens à remercier tout particulièrement M. Jean-Bruno Renard pour le soutien et l'attention qu'il m'a accordés durant l'élaboration de cette thèse.*

*Je remercie également les élèves des lycées Louis Feuillade de Lunel, Victor Hugo de Lunel et Jean Jaurès de Saint Clément de Rivière d'avoir participé avec enthousiasme aux questionnaires.*

*Mes remerciements vont aussi à M. Emmanuel Bordes et Mlle Élodie Bordes-Boudou pour m'avoir accompagnée durant les différentes étapes de ma recherche.*

*Enfin je remercie Mme Anne-Marie Bataille et Mme Michèle Gleizes pour leur soutien amical et logistique.*

TABLE DES MATIÈRES

***Introduction*** ..... **5**

A – Présentation ..... 5

B - L'imaginaire de la menace ..... 9

C - La méthode ..... 14

D - Le plan de la thèse ..... 29

*Première Partie :* **SOCIOLOGIE DU CINÉMA** ..... **32**

**Chapitre I – Différentes analyses du cinéma** ..... **33**

A - Une industrie culturelle : L'École de Francfort ..... 33

B - Une adaptation au réel : Walter Benjamin ..... 35

C - La mentalité d'une nation : Siegfried Kracauer ..... 51

D - La participation affective : Edgar Morin ..... 55

E - Une hypervision : Gilles Lipovetsky, Jean Serroy ..... 66

F - Un cinéma de la menace : Jean-Michel Valantin ..... 74

G - Proposition de synthèse ..... 83

**Chapitre II – L'imaginaire cinématographique** ..... **87**

A - Fiction et participation : un rapport esthétique au monde ..... 87

B - Des discours aux images : la construction de la menace ..... 94

*Deuxième Partie :* **LES IMAGINAIRES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA MENACE** ..... **112**

Résumé des films ..... 113

**Chapitre III – La mise en spectacle de la menace** ..... **133**

A – Introduction ..... 133

B - De hier à aujourd'hui : les nouvelles menaces ..... 136

**Chapitre IV - La mise en spectacle des menaces naturelles** ..... **146**

A - De l'homme à l'animal : les expérimentations sur le vivant ..... 146

B - Du changement climatique à la fin du monde : les catastrophes naturelles ..... 152

C - Le mépris des lois du vivant : des mécanismes de défense ..... 157

D - Entre gaspillage et pillage : destruction de la biodiversité ..... 163

E - La dangerosité de la nature : monstruosité et empoisonnement ..... 167

**Chapitre V – La mise en spectacle des menaces technologiques. 173**

A - L'intelligence artificielle : la suprématie des machines ..... 173

B - Un corps instrumentalisé : le clonage ..... 180

C - Contrôle et sécurité : la vidéosurveillance ..... 183

**Chapitre VI - La mise en spectacle des menaces sociales** ..... **189**

A - Les ennemis venus d'ailleurs : guerre d'invasion et terrorisme ..... 189

B - Un exercice de la violence légitime : la tyrannie ..... 198

C - La peur de l'autre : racisme et discrimination ..... 202

**Chapitre VII - Le héros face à la menace** ..... **211**

A - L'homme et la nature : se protéger de la nature ..... 211

B - Le héros, révélateur de la crise écologique ..... 221

C - L'homme et la seconde nature d'origine technique : résister face aux machines ..... 228

D - L'homme et l'homme : surmonter la séparation ..... 237

E - La nouvelle figure du héros ..... 243

*Troisième Partie :* **DE LA RÉCEPTION À L'INTERPRÉTATION** .... **253**

**Chapitre VIII - La réception filmique** ..... **254**

A - Un public de lycéens : la réception des films ..... 254

B - La perception des menaces ..... 266

C - Deux films préférés : *Avatar* et *Invictus* ..... 277

**Chapitre IX - Des films aux menaces : l'interprétation** ..... **289**

A - Les imaginaires de la catastrophe ..... 289

B - De l'effondrement au renouvellement ..... 294

C - L’accélération et la mondialisation de la menace ..... 306

D - Un climat mental ..... 317

***CONCLUSION*** ..... **327**

**Bibliographie** ..... **338**

**Annexe** ..... **353**

Affiches ..... **353**

Classement des risques ..... **360**

# *INTRODUCTION*

## A - Présentation

Le cinéma est une industrie culturelle qui produit des films dans le but de recevoir l'audience d'un public très large. J. Farchy, qui s'est intéressée à l'aspect économique de cette activité relève sa particularité et écrit : *« Particulière en effet, dans la mesure où comme toute "industrie culturelle" le cinéma est marqué par les tensions entre l'importance de la phase de création d'un prototype et un processus industriel de fabrication et de diffusion soumis aux mêmes exigences de rentabilité industrielle que n'importe quelle autre activité. »*[1] Si le cinéma est défini comme un produit issu de la culture de masse c'est qu'il correspond aux conditions de diffusion de celle-ci. Comme l'écrit E. Morin : *« Culture de masse, c'est-à-dire produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive* […] *; s'adressant à une masse sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classes, famille, etc.). »*[2] La popularité de cette pratique assure à certaines de ses productions un succès international. Le cinéma peut donc être défini comme une industrie dont la finalité est de produire des films susceptibles de concerner une masse d'individus. Comme

[1] Joëlle Farchy, *Et pourtant ils tournent… Economie du cinéma à l'ère numérique*, Bry sur Marne, INA, 2011, p. 7.
[2] Edgar Morin, *L'esprit du temps,* Paris, Armand Colin, 2008 (1962), p. 26.

le remarque E. Ethis : *« Avancer comme on le fait aujourd'hui que le cinéma demeure "la pratique culturelle la plus populaire" ne signifie pas qu'elle touche uniquement les couches populaires, mais bien qu'elle rencontre auprès de toutes catégories sociales une grande popularité. »*[1] Le fait que le cinéma soit une pratique communément partagée par un très grand nombre d'individus explique qu'une grande partie de notre culture soit cinématographique. Elle se forme dès l'enfance, se prolonge parfois jusque tard dans la vie et permet à tous de vivre une même expérience de partage d'un objet commun. À ce sujet E. Ethis précise : *« Pourtant au regard de l'histoire même du cinéma, on constate que les films qui sont consacrés tant par "l'institution" que pour le public reposent sur une expertise esthétique caractéristique de critères partagés et partageables. »*[2] Un film fait naître des sensations spécifiques à la participation collective, comme le remarque J.-M. Leveratto : « *Le plaisir que m'apporte le spectacle cinématographique combine ainsi le plaisir de la fiction que me procure ma participation à un monde imaginaire et le plaisir de "fictionner" avec autrui, celui de m'accorder, dans le monde réel, avec autrui sur les valeurs qu'illustre cette fiction. »*[3]

Même si le cinéma construit une histoire fictive, elle-même souvent inspirée ou adaptée d'une œuvre littéraire, cinématographique ou graphique, il appartient à une époque donnée. Sa réalisation ne peut s'en détacher, ne serait-ce que par les contraintes budgétaires et la réalité du marché qui sont spécifiques à une époque marquée par la mondialisation et le développement de tous les moyens de diffusion des œuvres cinématographiques. De nombreux paramètres doivent donc être pris en compte afin de satisfaire un public mondial. N. Mingant, par exemple, remarque au sujet du cinéma hollywoodien : « *L'évolution du film hollywoodien à gros budget se fait sous l'influence de nombreux facteurs, parmi lesquels on peut citer le regroupement de l'industrie en conglomérats, les nouvelles technologies, les*

[1] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics,* Paris, Armand Colin, 2007, p. 19.
[1] *Ibid.,* p. 97.
[3] Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p. 254.

*nouvelles plateformes de distribution, le merchandising, le marketing, la télévision, ainsi que l'évolution du public américain. »*[1] De plus, chaque époque connaît ses crises, ses tensions, ses conflits et ses risques. Les producteurs et les réalisateurs ne peuvent en faire totalement abstraction, pour ne pas créer des œuvres déconnectées du monde réel au point que les spectateurs ne pourraient plus s'y reconnaître et ne pourraient donc pas s'y projeter. Voilà pourquoi, malgré la construction fictive qui définit toute œuvre cinématographique, celle-ci contient comme support de sens une matière empruntée à l'univers social et culturel de ceux qui la réalisent. Cette matière est le substrat qui permet au spectateur de se projeter dans un univers pourtant singulier et étranger mais que la présence du héros et son comportement permettent de normaliser. Ce qui est emprunté au monde réel et qui en permet une construction cinématographique peut donc être, jusqu'à un certain point, considéré comme représentatif de celui-ci.

Nous partons du principe que le cinéma construit des fictions collectives qui ne sont pas coupées de l'univers social dans lequel elles s'enracinent. Comme le dit E. Morin : *« Or le cinéma est un phénomène relativement autonome, mais qui comme tout phénomène autonome ne peut s'autonomiser que grâce à l'écologie socioculturelle qui le coorganise. »*[2] Les représentations qu'il véhicule sont l'objet de cette recherche qui vise à analyser à travers le thème de la menace, comment le cinéma met en forme les inquiétudes réelles ou présumées de nos contemporains. Lorsque nous observons quels sont les films les mieux classés en France durant cette première décennie du XXI$^{e}$ siècle, nous remarquons que de nombreux films français comme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*[3], *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre*[4], *Les Choristes*[5], *Les Bronzés 3 : Amis pour la vie*[1],

[1] Nolwenn Mingant, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences,* Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 242.
[2] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. XIII.
[3] *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain,* de Jean-Pierre Jeunet, France, 2001.
[4] *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre,* de Alain Chabat, France, 2002.
[5] *Les Choristes,* de Christophe Baratier, France, 2004

*Bienvenue chez les Ch'tis*[2], *Astérix aux jeux Olympiques*[3], sont aux premières ou aux deuxièmes places. Mais hormis ces exemples de films révélateurs du goût du public français pour des comédies de terroir, l'analyse du *box-office* en France de ces dix dernières années révèle la présence majoritaire des films américains, des premières aux dernières places. Nous pouvons déjà remarquer que sur les 30 films de notre corpus, 24 sont américains, 3 sont français, 2 sont américano-néo-zélandais, 1 est anglo-américain. Le succès du cinéma américain au-delà des frontières de ce pays, est une preuve que son contenu et son mode de traitement de l'image ont réussi à convaincre le public depuis presqu'un siècle. L. Creton remarque à ce sujet : *« La prééminence du modèle hollywoodien se fonde sur un mix stratégique éprouvé : grand spectacle, marketing intensif et maîtrise de la distribution. Les thèmes, leur traitement, les effets spéciaux, le casting, l'importance des moyens mobilisés, pour la production comme pour le lancement, sont déterminants, sans oublier un certain talent qu'il serait absurde de nier. »*[4] Sa puissance promotionnelle et le mode d'organisation du système de production assurent l'omniprésence de ses créations sur tous les écrans du monde. L. Creton relève par exemple : *« La part du marché du cinéma américain en Europe au tournant des années deux-mille varie de 46 à 92 % selon les pays, avec une moyenne de 73 % alors que la part du cinéma européen reste toujours bien inférieure à 5 %, ce chiffre intégrant des films britanniques dont certains peuvent difficilement cacher leur caractère hollywoodien. »*[5] Si ces films, qu'ils appartiennent au genre de la science-fiction, de l'action, du fantastique, de la guerre ou du drame, connaissent pour certains un important succès, c'est bien qu'ils correspondent à certaines attentes de leur public.

---

[1] *Les Bronzés 3 : Amis pour la vie,* de Patrice Leconte, France 2006.
[2] *Bienvenue chez les Ch'tis,* de Dany Boom, France, 2008.
[3] *Astérix aux jeux Olympiques*, de Frédéric Forestier, France, 2008.
[4] Laurent Creton, *L'économie du cinéma,* Paris, Armand Colin, 2003, p. 39.
[5] *Idem.*

## B – L'imaginaire de la menace

La menace renvoie aux idées de risques, de dangers et de catastrophes qui structurent nos sociétés. Le fait d'étudier cette notion dans un corpus de films de la première décennie du XXI$^{e}$ siècle permet de rendre apparentes les inquiétudes, les obsessions mais aussi les aspirations de nos contemporains. Le cinéma est une mise en spectacle du monde, qu'il reconstruit de manière fictive mais auquel il se rattache de manière réaliste. Cette fusion de l'imaginaire et du réel qui nous semble caractéristique de l'art, est amplifiée au cinéma par son pouvoir d'exposition. Le cinéma est un art de masse mais cela ne nuit en rien à l'attention qu'on peut lui porter puisque c'est, précisément, sa diffusion massive qui constitue pour nous son intérêt. Le choix de notre sujet est légitimé par le fait que nous voulions aborder le contenu des films sur la base d'un thème universel. La majorité des films de notre corpus sont produits aux USA mais dans la mesure où ils connaissent un réel succès en France, cela apporte la preuve du caractère universalisable de leur propos.

Le cinéma américain est omniprésent sur tous les écrans du monde mais s'il produisait et réalisait des films radicalement déconnectés de la réalité de ceux qui le reçoivent, nous pouvons prévoir que leur succès faiblirait. C'est l'universalité des thèmes qu'ils abordent qui leur assure une audience qui dépasse les frontières de leur pays. Comme le remarque V. Lowy : *« Nous considérons donc Hollywood comme "le cœur de l'Hyperculture globalisante" »*[1]*.* Selon lui, il y aurait depuis une vingtaine d'années une recrudescence de films américains qui s'exportent à l'échelle mondiale, dans lesquels, *« s'exprime le sentiment confus mais persistant d'un désastre global ».* Il s'attache à montrer «*comment le cinéma contribue à dresser le portrait d'un monde où le pire paraît toujours certain, avec les conséquences*

[1] Vincent Lowy, *Cinéma et mondialisation. Une esthétique des inégalités,* Lormont, Éditions Le Bord de L'eau, 2011, p. 22.

*sociopolitiques que cela engage »*[1]*.* La dramatisation de la menace exploitée par le cinéma élargit son audience et lui assure sa popularité à travers le concept de catastrophe globale. La mise en spectacle de catastrophes particulières auxquelles il peut donner une dimension universelle à travers des films qui s'en inspirent, s'inscrit dans une tradition mythologique et littéraire qui s'est toujours appuyée sur des instabilités, des doutes et des interrogations sur l'origine du monde et son développement.

Un certain nombre de crises et de catastrophes ont marqué cette première décennie du XXI$^{e}$ siècle comme les attentats du 11 Septembre aux USA en 2001, le tsunami en Asie du Sud-Est en 2004, l'alerte à la grippe aviaire et l'ouragan Katrina en 2005, la crise financière en 2008 ou le tsunami au Japon prolongé par une catastrophe nucléaire en 2011[2]. Ce sont autant d'événements parmi tant d'autres qui alertent l'opinion et qui entretiennent un sentiment d'insécurité. Le choc que ces situations engendre sidère le spectateur qui vit, impuissant et à distance, ces situations perçues à travers un écran de télévision comme apocalyptiques. Le terrorisme, la dégradation de l'environnement, les violences sociales et la crise économique sont autant de sujets qui composent le quotidien médiatique de nos sociétés. Comme ils sont porteurs de qualités spectaculaires, il est normal qu'un médium comme le cinéma traduise de manière visuelle le contenu et les enjeux de ces multiples menaces.

Dans la mesure où la médiatisation de ces menaces dépasse les frontières des pays concernés, le cinéma qui a une vocation internationale s'en empare comme autant de sujets d'actualité qui peuvent servir la fiction. L'incertitude qui règne à leur sujet quant à leurs causes ou à leurs conséquences, rend possible l'écriture de scénarios catastrophes. J.-M. Valantin qui a consacré une étude au lien établi depuis une trentaine d'années entre le cinéma

[1] *Idem.*

[2] Voir François Walter, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI$^{e}$-XXI$^{e}$ siècles,* Paris, Seuil, 2008. Dans ce livre, l'auteur s'attache à montrer comment la perception des catastrophes a évolué au cours du temps et en quoi notre époque, par la prolifération des images et des discours d' « experts », contribue à entretenir un climat anxiogène.

américain et le Pentagone écrit : *« La menace est une notion polymorphe, toujours travaillée et mise en forme par le débat stratégique ; elle fournit un matériau dramatique de premier ordre à Hollywood. La production de menace donne à Hollywood les moyens d'attirer le public, qui, par les thèmes développés, est transformé en vecteur de l'opinion publique. »*[1] C'est à la construction de cet imaginaire cinématographique de la menace que nous nous sommes intéressé car il nous paraît être en phase avec les obsessions apocalyptiques du temps présent.

Le thème général des films sélectionnés étant la menace, le risque qui imprègne la réalité sociale, ils concrétisent ceux-ci sous la forme de catastrophes pour les faire accéder à la visibilité. Le terme ultime de ces désastres peut être la fin de notre espèce. Ce type de représentations apocalyptiques est une mise en abîme des peurs latentes qui sont contrôlées, dans les œuvres d'art, sur le plan de l'imaginaire. Cette menace apocalyptique dont le cinéma fait usage renvoie à un climat de peur qu'il entretient mais qui lui préexiste. Comme le remarque J. Delumeau : *« Qu'il y ait ou non en notre temps sensibilité plus grande à la peur, celle-ci est une composante majeure de l'expérience humaine en dépit des efforts tentés pour la dépasser. »*[2] Cependant il ajoute : *« Rien n'est plus difficile à analyser que la peur et la difficulté s'accroît encore lorsqu'il s'agit de passer de l'individuel au collectif. »*[3] Le cinéma peut être considéré comme un moyen légitime pour analyser les sujets d'inquiétude de nos contemporains dans la mesure où il est produit par l'époque à laquelle il appartient.

Nous pouvons accorder au cinéma le pouvoir de révélateur des tensions, des craintes et des contradictions qui composent le débat public auquel les spectateurs participent eux-mêmes. Moyen d'expression de la culture de masse, le cinéma fait adhérer le public à son époque et au monde qui est le

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale,* Paris, Éditions Autrement, 2010, p. 17.
[2] Jean Delumeau, *La peur en Occident, XIV^e^ - XVIII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 9.
[3] *Ibid.,* p. 13.

sien. E. Morin note : *« Que la primauté de l'actuel sur le permanent, du superficiel sur l'essentiel renverse toute une conception de la culture (mais qu'est-ce qui demeure et où est l'essence ?), il n'empêche que la culture de masse nous fait adhérer au type même d'existence historique qui est la nôtre. »*[1] Et il ajoute : *« La culture de masse, qui correspond à l'homme d'un certain état de la technique, de l'industrie, du capitalisme, de la démocratie, de la consommation met aussi cet homme en relation avec l'espace-temps du siècle. »*[2] À travers le cinéma, nous voyons comment l'homme s'insère dans le monde et comment il s'inscrit dans une période historique. Les différentes menaces qui pèsent aujourd'hui sur les sociétés sont prises en charge par le médium cinématographique qui nous en donne une image en correspondance avec le temps présent.

À la suite de U. Beck[3] et de A. Giddens[4], le concept de risque s'est imposé comme un moyen de comprendre la société contemporaine. Les menaces naturelles se voient prolongées par de nouvelles menaces produites, par l'homme, à travers ses activités industrielles et ses recherches scientifiques. La multiplicité de risques fabriqués par l'homme serait propice à l'émergence d'un climat de peur dû à l'incertitude quant à leurs conséquences et aux possibilités que nous aurions de les contrôler. *« Reconnaître l'existence d'un risque ou d'un ensemble de risques, ce n'est pas seulement accepter la possibilité que les choses puissent mal tourner, mais aussi que cette possibilité ne puisse être éliminée. »*[5] La mondialisation des risques serait à l'origine d'un sentiment d'instabilité et d'insécurité caractéristique de notre époque. L'imaginaire d'un désastre global et l'effondrement qui en serait la conséquence est un invariant autour duquel la plupart des films analysés se focalisent. Cet imaginaire se nourrit d'un discours ambiant qui intègre l'idée d'effondrement, comme un possible, contre lequel les sociétés doivent se

[1] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 190.
[2] *Idem.*
[3] Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité,* Flammarion, Paris, 2001 (1986).
[4] Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994 (1990).
[5] *Ibid.* p. 117.

mobiliser. J. Diamond dans son livre, *Effondrement,* recense huit facteurs qui auraient entraîné la perte des sociétés anciennes[1]. Il complète sa liste par quatre menaces qui pourraient mettre « *le monde dans une situation critique ».* Il écrit : *« Les problèmes environnementaux que nous devons affronter aujourd'hui sont identiques aux huit problèmes qui ont causé la perte des sociétés anciennes, mais quatre nouveaux s'y ajoutent : les changements climatiques causés par l'homme ; l'émission de produits chimiques, toxiques dans l'environnement ; les pénuries d'énergie et l'utilisation humaine maximale de la capacité photosynthétique de la terre. »*[2] C'est donc à cet imaginaire de ce que P. Virilio appelle *« l'accident intégral »*[3] et de ce qui pour P. Bruckner serait à l'origine de ce qu'il nomme *« le fanatisme de l'Apocalypse »*[4] que nous nous sommes intéressé, afin de voir comment le cinéma représente ce thème récurrent de l'effondrement.

Les menaces fonctionnent au cinéma comme avertissement et moyen d'intimidation, elles accompagnent le risque et devancent la catastrophe. Celle-ci intervient comme déroulement logique d'une situation qui la contenait dès son origine. La catastrophe qui rend la menace tangible est censée créer ou entretenir un climat de peur. La peur, comme le remarque J. Palou, est un sentiment universel : *« La peur est une constante. Elle existe et a existé sous toutes les latitudes, à toutes les ères et à tous les âges. »*[5] Les sujets de peur peuvent cependant varier au cours du temps et sont révélateurs de ce qu'une époque doit prendre en charge pour assurer le développement de la civilisation. B. Paillard fait le bilan des peurs contemporaines qui marquent la fin du XX$^{e}$ siècle : *« Trou d'ozone, effet de serre, sida, manipulations*

[1] Jared Diamond, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie,* Paris, Gallimard, 2006 (2005). Selon lui, les processus qui auraient entraîné la perte des sociétés anciennes sont : « *la déforestation et la restructuration de l'habitat ; les problèmes liés au sol (érosion, salinisation, perte de fertilité) ; la gestion de l'eau ; la chasse excessive ; la pêche excessive ; les conséquences de l'introduction d'espèces allogènes parmi les espèces autochtones ; la croissance démographique et l'augmentation de l'impact humain par habitant. »* p. 18.

[2] *Ibid.* p. 20.

[3] Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Actes Sud, 2002.

[4] Pascal Bruckner, *Le fanatisme de l'Apocalypse. Sauver la Terre, punir l'Homme,* Paris, Grasset, 2011.

[5] Jean Palou, *La peur dans l'histoire,* Paris, Les Éditions Ouvrières, 1958, p. 16.

*génétiques, drogue, montée du racisme et du fanatisme, bouleversements géopolitiques récents, guerres, bien des éléments semblent indiquer que nous entrons dans une période de turbulences, avec ses risques de désordres affectant la planète, l'espèce humaine et la société. »*[1] Nous faisons l'hypothèse que les menaces que ces films exploitent en ce début de XXI$^{e}$ siècle, leur traitement alarmiste et l'inquiétude qu'elles expriment sont révélateurs d'un certain état de l'opinion en phase avec le temps présent. Nous analysons les films de notre corpus, comme un moyen de saisir le climat mental de notre époque. Ã travers eux, nous proposons comme hypothèse que se construit, dans nos sociétés, un imaginaire de l'effondrement qui s'inspire des tendances dominantes de notre époque. De ce constat premier, nous proposons comme autre hypothèse que cet imaginaire du désastre intégral s'accompagne d'un imaginaire du changement, de la mutation et de la métamorphose qui permet l'émergence d'une nouvelle figure du héros.

## C – La méthode

Le fait d'avoir choisi des films classés au *box-office* en France nous donne la certitude qu'ils ne sont pas restés confidentiels et qu'ils ont été vus par au moins un million de personnes en salle. Leur réception est ensuite prolongée sous la forme de DVD ou sur les écrans de télévision. Le *box-office* permet d'évaluer le nombre d'entrées que fait un film en salle et rend possible un classement des films en fonction du nombre d'entrées. Ce classement permet par là même, objectivement, de déterminer, parmi la quantité de films qui sortent chaque année en France, ceux qui ont reçu un accueil favorable de la part du public. L. Creton relève ce phénomène en écrivant : *« Le système en vigueur aux États-Unis tend à devenir la norme dans le monde entier : la*

[1] Bernard Paillard, « Appréhender les peurs », *Communications*, n°57, 1993, p. 14.

*valeur d'un film est évaluée à l'aune du* box-office *du premier week-end*. »[1] Ce classement ne préjuge en rien de la qualité de ces films ni de leur appréciation par le public mais nous informe simplement sur leur popularité et donc sur leur succès en terme quantitatif. Il ne s'agit en aucun cas de se positionner sur la qualité des films choisis, mais de se limiter au constat de leur réception massive. Comme le précise E. Ethis : *« À l'origine le terme* box-office *désigne, aux États-Unis, le guichet-caisse d'une salle de cinéma. Il s'est très vite institutionnalisé et généralisé dans l'économie du cinéma mondial pour parler, par extension, de l'ensemble des recettes apportées par un film. »*[2] Le but de notre étude étant de cerner sur la base de films destinés à un public très large comment sont mises en forme les préoccupations de nos contemporains, nous nous sommes restreint à ceux qui correspondaient à ces exigences.

Notre propos est donc de comprendre la relation qui se tisse entre la fiction cinématographique et les risques auxquels ces films font référence. Il ne s'agit pas de comprendre quels effets peuvent avoir sur le public tel type de représentations ou tel discours idéologique mais de faire ressortir le lien qui unit le cinéma au réel. Ceci afin de comprendre comment les imaginaires cinématographiques croisent la réalité et se nourrissent de ce qui irrigue la vie sociale. Le cinéma construit la réalité de manière fictive mais s'appuie pour y parvenir sur des événements, des situations puisés dans la vie réelle. Nous voulons montrer en quoi il y a adéquation entre ces fictions cinématographiques et les différentes perceptions de la réalité sociale telles qu'elles sont filtrées à travers les différents médias. Comme l'écrivent E. Benezet et B. Cournont : *« Le cinéma est-il révélateur des tendances de la société à laquelle il se rattache, ou existe-t-il une certaine frontière entre le travail du scénariste et le contexte dans lequel il prend son inspiration ? Cela est bien entendu variable, mais une anthropologie du cinéma permet de voir*

[1] *Idem,* p. 63.
[2] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op. cit.,* p. 20.

*dans les représentations sur le grand écran des perceptions de la société. »*[1] Nous avons fait un choix ciblé de films, constituant notre corpus, afin de ne retenir que ceux qui, de manière explicite, mettent en forme la représentation d'un danger qui peut s'avérer catastrophique. Nous avons choisi de sélectionner 30 films classés au *box*-office en France de 2001 à 2010.

**Liste des films :**

- *La Planète des singes,* de Tim Burton, États-Unis, 2001.
- *Minority Report,* de Steven Spielberg, États-Unis, 2002.
- *Signes,* de Night Shyamalan, États-Unis, 2002.
- *Terminator 3 : Le soulèvement des machines,* de Jonathan Mostow, États-Unis, 2003.
- *Matrix Reloaded* et *Matrix Revolutions,* de Larry et Andy Wachowski, États-Unis, 2003.
- *Les choristes,* de Christophe Barratier, France, 2004.
- *I,Robot,* de Alex Proyas, États-Unis, 2004.
- *Le jour d'après,* de Roland Emmerich, États-Unis, 2004.
- *King Kong,* de Peter Jackson, Nouvelle-Zélande, États-Unis, 2005.
- *La guerre des mondes,* de Steven Spielberg, États-Unis, 2005.
- *The Island,* de Michael Bay, États-Unis, 2005.
- *Indigènes,* de Rachid Bouchareb, France, Maroc, Algérie, Belgique, 2006.
- *300,* de Zack Snyder, États-Unis, 2007.

[1] Erwan Bénézet, Barthélémy Courmont, *Washington-Hollywood. Comment l'Amérique fait son cinéma,* Paris, Armand Colin, 2007, p. 150.

- *Je suis une légende,* de Francis Lawrence, États-Unis, 2007.
- *Into the wild,* de Sean Penn, États-Unis, 2008.
- *Phénomènes,* de Night Shyamalan, États-Unis, 2008.
- *Wall-E,* de Andrew Stanton, États-Unis, 2008.
- *The Dark Knight,* de Christopher Nolan, États-Unis, 2008.
- *Quantum of solace,* de Marc Forster, Royaume-Uni, États-Unis, 2008.
- *Le jour où la terre s'arrêta,* de Scott Derrickson, États-Unis, 2008.
- *Gran Torino,* de Clint Eastwood, États-Unis, 2009.
- *Prédictions,* de Alex Proyas, États-Unis, 2009.
- *Terminator Renaissance,* de McG, États-Unis, 2009.
- *Clones,* de Jonathan Mostow, États-Unis, 2009.
- *Inglorious Basterds,* de Quentin Tarentino, États-Unis, 2009.
- *District 9,* de Neill Blomkamp, Nouvelle-Zélande, États-Unis, 2009.
- *2012,* de Roland Emmerich, États-Unis, 2009.
- *Avatar,* de James Cameron, États-Unis, 2009.
- *Invictus,* de Clint Eastwood, États-Unis, 2010.
- *Des hommes et des dieux,* de Xavier Beauvois, France, 2010.

Pour établir cette liste, nous avons vu un grand nombre de films réalisés durant cette période qui ont tous connu un important succès populaire. Nous avons délibérément écarté les films tournés vers le jeune public comme *Harry Potter, Spiderman, Pirates des Caraïbes* ou *Twilight* par exemple. Un film comme *La route*[1] qui aurait pu être intégré parfaitement à notre corpus a été

[1] *La route,* de John Hilcoat, 2009.

écarté du fait de son absence au *box-office.* Bien d'autres films de cette décennie auraient pu ainsi être retenus, mais j'ai fait le choix de ne m'appuyer que sur ceux-là, afin de ne pas alourdir inutilement mon étude. Chacun des films de cette sélection aborde une menace et rend mon propos suffisamment explicite pour ne pas avoir besoin d'accumuler les exemples. Ces films appartiennent à des genres différents mais la science-fiction est le genre le plus représenté, suivi du genre dramatique et du film de guerre. Une fois les films sélectionnés et les menaces identifiées, nous nous sommes alors demandé : en quoi le cinéma peut-il être pensé comme un objet légitime pour aborder la représentation de la menace ? En quoi et par quoi notre avenir est-il perçu, au cinéma, comme menaçant ? En quoi ces films, par leur contenu, sont-ils représentatifs de notre époque ?

Pour répondre à ces questions, nous avons suivi une démarche d'analyse du contenu de ces films qui s'est appuyée sur la construction d'un tableau croisé qui comprenait la liste des films et les catégories thématiques. L'analyse du lien entre des films et des thèmes nous a permis de faire ressortir trois grands types de menace : les menaces naturelles, technologiques, sociales. Une fois ces trois menaces générales repérées, nous avons alors remarqué qu'elles renvoyaient à des menaces plus spécifiques en relation à la désorganisation des lois du vivant pour les menaces naturelles, à une suprématie de l'artificiel pour les menaces technologiques et à différentes formes d'abus de pouvoir pour les menaces sociales. Nous avons organisé notre analyse de contenu des films sur la base de ces différentes menaces ainsi mises en évidence que nous avons classifié et identifié en fonction de leur mode de traitement dans chacun de ces films. Ce classement opéré et chaque film identifié en fonction de la menace qui y est traitée nous a permis de faire ressortir les peurs récurrentes ainsi exprimées. Celles-ci ont été mises en parallèle avec celles qui sont alimentées par les médias, notamment dans des essais ou des articles de presse. Nous avons alors pu remarquer que certaines menaces semblent s'imposer de manière récurrente dans l'espace médiatique. Sur la base de ce constat, nous avons cherché à mettre en évidence en quoi ce qui

structure cet imaginaire cinématographique est en phase avec le discours médiatique. Cela explique pourquoi nous nous référons fréquemment à des ouvrages ou des articles qui traitent des menaces qui font l'objet de cette étude. Cela nous permet de confirmer notre hypothèse selon laquelle se développerait, à notre époque, un climat mental dont le cinéma en serait un moyen d'expression parmi d'autres, avec ses caractéristiques propres.

Nous avons prolongé l'analyse de contenu des films par celle de réponses à trois questionnaires de 100 élèves de Terminale, des séries scientifiques et sciences économiques et sociales, scolarisés dans trois lycées de l'Hérault.

**Premier questionnaire**

Sexe : Âge :

Allez-vous au cinéma : seul, famille, amis.

Allez-vous au cinéma, au moins : une fois par semaine, une fois par mois, une fois par trimestre, une fois par an.

| Avez-vous vu ces films : | Oui | Au cinéma | DVD | Télévision | Internet |
|---|---|---|---|---|---|
| *La planète des singes* | | | | | |
| *Minority Report* | | | | | |
| *Signes* | | | | | |
| *Terminator 3* | | | | | |
| *Matrix* | | | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Matrix Reloaded* et *Matrix Revolutions* | | | | | |
| *Les choristes* | | | | | |
| *I,Robot* | | | | | |
| *Le jour d'après* | | | | | |
| *King Kong* | | | | | |
| *La guerre des mondes* | | | | | |
| *The Island* | | | | | |
| *Indigènes* | | | | | |
| *300* | | | | | |
| *Je suis une légende* | | | | | |
| *Into the wild* | | | | | |
| *Phénomènes* | | | | | |
| *Wall-E* | | | | | |
| *The Dark Knight* | | | | | |
| *Quantum of solace* | | | | | |
| *Le jour où la terre s'arrêta* | | | | | |
| *Gran Torino* | | | | | |
| *Prédictions* | | | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Terminator Renaissance* | | | | | |
| *Clones* | | | | | |
| *Inglorious Basterds* | | | | | |
| *District 9* | | | | | |
| *2012* | | | | | |
| *Avatar* | | | | | |
| *Invictus* | | | | | |
| *Des hommes et des dieux* | | | | | |

Ce questionnaire a pour objectif d'identifier quels sont dans notre corpus de films, ceux qui ont été les plus vus par les élèves interrogés, sur quel support et à quelle fréquence ils fréquentent les salles de cinéma. Cela nous a permis de repérer les films qui avaient rencontré, auprès d'eux, un succès important.

### Deuxième questionnaire :

Choisissez dans cette liste 5 de vos films préférés et classez-les de 1 à 5 par ordre de préférence :

| Liste des films : | Classez vos 5 films préférés de 1 à 5 : |
|---|---|
| *La planète des singes* | |
| *Minority Report* | |
| *Terminator* | |
| *Matrix Reloaded* | |

| | |
|---|---|
| *Matrix Revolutions* | |
| *Les choristes* | |
| *I,Robot* | |
| *Le jour d'après* | |
| *King Kong* | |
| *La guerre des mondes* | |
| *The Island* | |
| *Indigènes* | |
| *300* | |
| *Je suis une légende* | |
| *Into the wild* | |
| *Wall-E* | |
| *The Dark Knight* | |
| *Quantum of solace* | |
| *Gran Torino* | |
| *Prédictions* | |
| *Clones* | |
| *Inglorious Basterds* | |
| *2012* | |
| *Avatar* | |
| *Invictus* | |

Vous avez préféré certains de ces films pour : l'histoire, le héros, les acteurs, le scénario, l'esthétisme, les effets spéciaux, les scènes d'action.

Autre :

Ce qui vous donne envie de voir un film : bande-annonce, synopsis, publicité, critiques, bouche à oreille, acteurs, réalisateur, thème, genre, effets spéciaux.

Autre :

Qu'attendez-vous d'un film : évasion, identification au héros, projection dans une autre époque, distraction.

Autre :

Qu'attendez-vous d'un héros ? : le courage, le sens du sacrifice, la force, la moralité, l'engagement, l'idéalisme, l'humour, la ruse.

Autre :

Quelles sont les qualités que vous attribuez au héros du film que vous avez préféré ? :

A quel type de héros aimez-vous vous identifier ? :

Pensez-vous qu'un héros doit : sauver le monde, lutter contre le Mal, instaurer la justice, rétablir l'ordre, garantir la liberté, risquer sa vie, révéler la vérité, délivrer un message.

Autre :

Attendez-vous d'un film qu'il : informe, crée une mise à distance, déforme la réalité, donne un point de vue original sur la réalité, idéalise la réalité, invente une autre réalité, critique la réalité, ironise sur la réalité.

Quel est votre genre cinématographique préféré ? : Science-fiction, policier, aventure, drame, comédie, western, horreur, guerre, espionnage, dessin animé.

Autre :

Ce deuxième questionnaire a été établi sur la base des 25 films les plus vus par 100 élèves, afin de savoir quelles étaient leurs préférences en matière de films. L'année suivante, nous avons demandé à 100 autres élèves de sélectionner 5 films et de les classer de 1 à 5 par ordre de préférence. Nous avons retenu, pour établir ce classement des préférences, les films qui avaient été le plus souvent classés de 1 à 5 et qui, de ce fait, ont obtenu le score le plus élevé. Ce recueil de données a été prolongé par des questions, dont les réponses nous ont permis de comprendre leurs attentes et leurs motivations en matière de cinéma.

**Troisième questionnaire :**

Classez ces risques de 1 à 16 :

| Liste des risques | Les plus certains | Les plus dangereux | Qui vous inspirent le plus de peur |
|---|---|---|---|
| Catastrophes naturelles | | | |
| Terrorisme | | | |
| Guerre nucléaire | | | |
| Criminalité | | | |
| Changement climatique | | | |
| Épuisement des sources d'énergie | | | |
| Catastrophe industrielle | | | |
| Épidémie | | | |
| Tyrannie | | | |
| Destruction de la biodiversité | | | |
| Raréfaction de l'eau | | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fin du monde | | | |
| Fin de l'espèce humaine | | | |
| Contrôle par les machines | | | |
| Invasion d'extraterrestres | | | |
| Clonage reproductif | | | |

Pourquoi certains risques vous inspirent-ils plus de peur que les autres ? :

Quels sont les risques qui vous paraissent les plus souvent traités au cinéma ? :

Quels sont les risques qui vous paraissent les plus souvent traités par les médias ? :

Pensez-vous que les médias, en général, exagèrent la gravité des risques ? :

Ce troisième questionnaire a pour finalité de repérer quels sont parmi les risques les plus souvent traités dans nos films ceux qui, pour les élèves, ont un caractère certain, dangereux, effrayant. Nous avons pu ainsi obtenir un classement en nous basant sur les 4 risques qui avaient été le plus souvent retenus. Ce questionnaire était suivi de questions afin d'évaluer quel rôle joue selon eux, les médias, dans la perception des risques.

Différents axes de recherche peuvent être privilégiés afin d'étudier le cinéma. E. Ethis les présente ainsi : *« À proprement parler, la sociologie du cinéma s'est développée dans trois principaux domaines : l'étude du cinéma en tant*

*qu'industrie culturelle et de ses aspects socio-économiques* […]*, l'étude de la représentation du monde social par le cinéma* […] *et l'étude du cinéma en tant qu'institution sociale de production et de réception culturelle et artistique. »*[1] C'est au second domaine que nous allons prioritairement consacrer cette étude. Si le risque peut être considéré comme une donnée essentielle qui structure nos sociétés, comment celui-ci structure-t-il l'imaginaire cinématographique ? Tel est l'enjeu de cette recherche qui n'aborde pas le cinéma, à la différence de S. Kracauer par exemple, comme un reflet de la mentalité d'une époque qui, *a posteriori, « peut aider à la compréhension de l'ascension et de l'ascendant d'Hitler. »*[2], mais qui l'aborde comme un champ d'exploration des différents points de vue qui peuvent être construits et traités de manière imaginaire sur des sujets actuels qui alimentent le débat public. Cette recherche aurait pu tout autant s'appuyer sur des œuvres littéraires, des bandes dessinées ou des jeux vidéo. Toujours est-il que c'est à travers le contenu de plusieurs films que nous voulons tenter de cerner comment le cinéma structure les fictions collectives. Comme E. Morin puis M. Ferro et P. Sorlin l'ont bien montré, le cinéma peut être compris comme un moyen détourné d'analyser la réalité sociale. Par la connexion qui s'établit entre lui et le réel, E. Morin définit ce spectacle comme une participation au monde basé sur un rapport esthétique : *« Le monde imaginaire n'est plus seulement consommé sous forme de rites, de cultes, de mythes religieux, de fêtes sacrées où les esprits s'incarnent, mais aussi sous forme de spectacles, de relations esthétiques.* […] *La culture de masse est, sans doute, la première culture de l'histoire mondiale qui soit aussi pleinement esthétique. »*[3] M. Ferro s'intéresse au cinéma pour ses lapsus qui seraient révélateurs d'attentes implicites, d'opinions et d'obsessions cachées. La caméra selon lui aurait un pouvoir de révélation. *« Elle dévoile le secret,*

[1] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op., cit.,* p. 7.
[2] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 (1947), p. 12.
[3] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 87.

*elle montre l'envers d'une société, ses lapsus »*[1]. P. Sorlin l'a étudié comme un moyen de comprendre les idéologies dominantes mais pas nécessairement les plus évidentes à cerner. Il écrit : *« À côté de ce qui est dit, sur quoi les textes nous renseignent, ne faut-il pas faire une place au "non-dit" et le cinéma n'est-il pas, à cet égard, un document privilégié ? »*[2] Nous voyons bien que le cinéma peut se proposer à l'analyse comme un moyen de décrypter, de traduire des états de fait, qu'ils soient liés à des opinions, des croyances ou des inquiétudes. Dans ce cas nous comprenons pourquoi le cinéma, à la différence de ce qu'en ont dit T. W. Adorno et M. Horkheimer[3], ne peut être défini comme un simple mécanisme d'aliénation de la masse. Déjà W. Benjamin[4] lui reconnaissait les qualités d'un appareillage technique dont les potentialités sont en phase avec les aspirations de la masse. K. Kracauer quant à lui s'est intéressé au cinéma par son aptitude à rendre compréhensible l'état d'esprit d'une nation à un moment donné de son histoire. *« En montrant le monde visible – qu'il s'agisse de la réalité courante ou d'un univers imaginé – les films fournissent donc des indices sur les processus mentaux cachés. »*[5] De plus, comme E. Morin, M. Ferro et P. Sorlin ont su le montrer, il permet de révéler ce qui n'est pas immédiatement visible à nos contemporains et qui, pourtant, les oriente.

Nous avons, dans cette étude, appréhendé le cinéma comme un indicateur et un révélateur des tensions et des crises qui deviennent, dans les films étudiés, des situations aux conséquences dramatiques ou catastrophiques. Comme l'écrit I. Ramonet : « *On ne peut guère refuser d'admettre les qualités d'*indicateur sociologique *du cinéma. L'analyse du film et de ses signes (dans la structure, le récit, la forme ou l'économie) nous permet de déceler avec assez de précision les tendances implicites de la société qui le produit. Société dont il constitue, en tant que produit culturel, un des symptômes ou*

[1] Marc Ferro, *Cinéma et histoire,* Paris, Gallimard, 1993 (1977) p. 39.
[2] Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain,* Paris, Aubier, 1977, p. 30.
[3] Theodor W. Adorno, Mark Horkheimer, *La dialectique de la raison,* Paris, Gallimard, 1974 (1944).
[4] Walter Benjamin, *Œuvres III,* Paris, Gallimard, 2000 (1939).
[5] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, op. cit.,* p. 7.

*des* révélateurs sociaux *privilégiés. »*[1] Les tendances dont il serait l'expression nous sont apparues comme un champ d'étude privilégié nous renseignant sur le plan de l'imaginaire et sur le mode esthétique de ce qui, dans le réel, est perçu comme source de peur.

Nous abordons le cinéma comme un moyen de nous dire quelque chose sur la réalité de manière imaginaire et nous partons du principe que cela est censé être compris ainsi par le public. E. Morin remarque à ce sujet : *« Le rapport esthétique réinvestit les mêmes processus psychologiques qui sont à l'œuvre dans la magie ou la religion, où l'imaginaire est perçu comme aussi réel, voire plus réel que le réel. Mais, d'autre part, le rapport esthétique détruit le fondement même de la croyance, parce que l'imaginaire demeure connu comme imaginaire. »*[2] C'est-à-dire qu'un film n'est pas selon nous, un procédé réaliste pour nous dire quelque chose d'imaginaire, ni un moyen imaginaire de nous dire quelque chose de réel mais un moyen imaginaire de nous dire quelque chose d'imaginaire qui peut avoir des liens avec le réel. Nous n'avons donc pas cherché dans ces films ce qu'il y a de réel mais nous avons tenté de voir ce qui, du réel, peut être support d'imaginaire. À savoir comment le réel peut devenir source d'inspiration pour l'imaginaire et est transformé par lui de manière esthétique et spectaculaire. Nous avons interrogé ces films comme des œuvres plébiscitées par un large public, afin de comprendre ce qu'elles ont cherché à extraire de la réalité présente et comment elles lui donnent un sens déterminé. Ce qu'un film fait ressortir d'un certain état du monde ne peut être compris comme une restitution fidèle de cette réalité mais, ce sont les emprunts à cette même réalité qui peuvent l'exprimer et la rendre signifiante.

Puisqu'en l'occurrence notre thème est la menace, ce qui prédomine dans ces films sont des situations qui renferment en elles des dangers potentiels et qui peuvent être sujet d'inquiétude. Cependant, comme le cinéma est un moyen technique et artistique de construire une histoire, il ne faut pas

[1] Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma,* Paris, Gallimard, 2000.
[2] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 85.

attendre de lui, tout comme pour un roman, une bande-dessinée ou un conte qu'il nous restitue ce qui est, dans son intégralité. Le fait que le cinéma use d'un appareillage d'enregistrement du réel fausse souvent les attentes et les analyses. Lui est reproché alors, soit de montrer le réel de manière trop crue (pour les reportages télévisés par exemple), ou de manière tronquée et illusoire (pour les films). Mais dès lors qu'un film investit le territoire de l'art, il est normal que ses productions soient interprétées comme des métaphores du réel. Un film est donc plus métaphorique que réaliste dès lors qu'il n'enregistre pas ce qui est, dans son immédiateté brute. Il est arrangement par le montage, construction par le scénario et mise en scène par le décor et le jeu des acteurs. Rien de ce qui est alors filmé ne peut être considéré comme le reflet de la réalité. Voilà pourquoi W. Benjamin peut écrire : *« Dépouillé de ce qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformée en fleur bleue introuvable. »*[1] Par contre c'est dans la manière de dire, de montrer et de raconter que peut de manière seconde, être compris quelque chose de ce réel dans lequel il puise. Nous avons donc étudié ces films comme des miroirs grossissants d'une situation présente qu'ils explorent sur le plan de l'imaginaire.

## D – Le plan de la thèse

Dans une première partie, nous montrerons comment l'analyse de certains auteurs permet de comprendre la relation qui peut être établie entre le moyen d'expression cinématographique et l'époque qui en est sa source d'inspiration. Ecran global de notre modernité, le cinéma donne une dimension spectaculaire à ce qui ébranle nos sociétés. W. Benjamin a vu le signe de sa modernité, dans son aptitude à mettre le réel en spectacle, à l'exposer et dans son pouvoir d'exploration du monde environnant. Nous

[1] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » *in Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (1939), p. 299.

verrons alors, en nous appuyant sur son analyse du cinéma et à la différence de celle des chercheurs de l'École de Francfort, en quoi le cinéma peut être pensé comme un moyen artistique de nous adapter au réel grâce à son appareillage technique. Ceci sera prolongé par l'étude d'un certain nombre d'ouvrages, notamment ceux d'E. Morin, lequel, a montré en quoi le cinéma en tant que prolongement de l'esprit humain est un moyen d'expression qui donne du sens à la réalité du temps présent. Ce à quoi l'ouvrage de G. Lipovetsky et de J. Serroy, *L'écran global*[1]*,* fait écho. Nous verrons ensuite, sur la base d'une étude de J.-M. Valantin restreinte au cinéma américain, en quoi celui-ci peut être présenté comme un mécanisme idéologique qui permet de tenir un discours sur la réalité afin d'en simuler sa maîtrise. Cette présentation de différentes recherches consacrées au cinéma nous permettra d'en montrer ses caractéristiques et comment celui-ci, aux prises à l'évolution globale des sociétés, construit un imaginaire de la menace. Nous nous appuierons notamment sur l'ouvrage d'Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe*[2]*,* afin de contextualiser cet imaginaire de la menace qui oriente un certain nombre de choix, d'actions et qui crée un climat mental particulier, lequel peut définir notre époque.

La simulation, dont le cinéma est le maître, sera analysée dans une seconde partie sur la base du contenu de notre corpus de films. Le champ esthétique dans lequel ces films se déploient permet d'établir une relation ludique aux événements dramatiques et apocalyptiques retranscrits sur le mode du spectacle. Face au risque d'accident intégral, nous voyons se profiler une nouvelle figure du héros qui traduit un état de rupture, une mutation de la modernité. Nous nous attacherons à montrer ce qu'il y a de plus significatif dans le traitement de ces différentes menaces et dans l'émergence d'un nouveau type de héros. De quoi ce héros est-il le signe et ce à quoi ces menaces font référence est-il symptomatique d'un état d'esprit propre à notre

[1] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne,* Paris, Éditions du Seuil, 2007.
[2] Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe,* Paris, Circé, 2010.

époque ? Ceci nous permettra d'établir quel type de lien s'instaure entre l'univers cinématographique et les sociétés qui produisent un certain type de discours, à travers des essais et des articles d'auteurs contemporains, au sujet de menaces qui feraient peser sur l'avenir la certitude du désastre.

Cet état d'esprit sera l'objet de la troisième partie qui sera construite à la fois sur la base des réponses d'élèves de classes de Terminale à trois questionnaires et sur les conclusions tirées de l'analyse de ces films. Nous nous sommes limité à des questions précises en rapport avec la fréquentation, la réception de ces films et l'appréhension de risques les plus médiatisés. La perception cinématographique étant extrêmement individualisée et différenciée, comme l'a montré E. Ethis dans son ouvrage *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture*[1], il aurait fallu mener des entretiens prolongés et pratiquer une observation participante pour en déduire quelque chose d'objectif sur les goûts de ce public face à ces films. Notre propos n'étant pas de saisir le mécanisme de la réception cinématographique, nous nous sommes donc restreint à ces questionnaires. Ils nous permettent cependant d'obtenir un certain nombre de données sur les pratiques et la personnalité culturelle de ces spectateurs. Mais surtout, ils nous ont permis de cerner sur la base de quels motifs se construit leur appréhension de certaines menaces et lesquelles leur paraissent les plus fondées.

Cette recherche s'attachera donc à montrer ce dont ces films sont l'expression et si sur la base de celle-ci, nous pouvons construire une représentation du temps présent, de ses obsessions et de ses inquiétudes. Le genre filmique qui est l'objet de cette étude fait de la catastrophe, comme aboutissement d'une menace, le prétexte d'une mise en spectacle. Il nous semble révélateur de l'imaginaire contemporain qui établit avec ce monde, ainsi mis en image, un lien esthétique chargé d'attentes et d'incertitudes pour l'avenir.

[1] Emmanuel Ethis, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé,* Paris, L'Harmattan, 2004.

*Première Partie*

# SOCIOLOGIE DU CINÉMA

# Chapitre I

# Différentes analyses du cinéma

## A - Une industrie culturelle : L'École de Francfort

Le fait que le cinéma soit une industrie culturelle lui a valu de nombreuses critiques qui, depuis l'École de Francfort ont mis l'accent sur ses insuffisances artistiques et critiques. Adorno et Horkheimer dans « La production industrielle des biens culturels » s'emploient à refuser au cinéma, le statut d'art et à lui reprocher sa dépendance au marché qui en dénaturerait les productions. Ils dénoncent dans cet article les effets négatifs du cinéma sur les masses. Selon eux, l'industrie cinématographique, pervertit les fonctions sociales de l'art. Ils écrivent : *« Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont que business : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils le définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs Directeurs Généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits. »*[1] En plus d'être des produits conçus dans le but exclusif de faire des recettes, les films sont uniformes et répondraient à un standard susceptible de séduire le public le plus large possible. *« Le fait qu'elle s'adresse à des millions de personnes impose des méthodes de reproduction qui, à leur tour, fournissent en tous lieux des biens standardisés pour satisfaire aux nombreuses demandes*

[1] Theodor W. Adorno, Mark Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels » *in La dialectique de la raison, op. cit.,* p. 130.

*identiques. »*[1] Face à ce type d'œuvres, le spectateur n'aurait aucun effort d'imagination à fournir, recevrait les images de manière détachée ce qui, en définitive, le ferait sombrer dans l'ennui. Avec pour résultat un effet de violence exercé contre le spectateur qui subit passivement, celle représentée à l'écran. De plus, face à des situations toujours différées et à cause de l'incapacité des films à apporter des solutions concrètes à des problèmes réels, ceux-ci entretiennent un climat de frustration dont le spectateur est la victime consciente. *« Le principe impose de lui présenter tous ces besoins comme des besoins pouvant être satisfaits par l'industrie culturelle, mais d'organiser d'autre part ces besoins de telle sorte qu'au départ il se voit uniquement en éternel consommateur, objet de l'industrie culturelle.* »[2]

Ils concluent à la formation d'une masse profondément abêtie par ces productions qui ne peut que se soumettre à l'acceptation d'un état de fait qui est, celui-même, auquel le cinéma les adapte. « *Dans les dessins animés, Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes. »*[3] Ou : *« Les masses démoralisées par une vie soumise sans cesse aux pressions du système, dont le seul signe de civilisation est un comportement d'automate susceptible de rares sursauts de colère et de rébellion, doivent être incitées à la discipline devant le spectacle de la vie inexorable et du comportement exemplaire des victimes. »*[4] Dans cette optique, les films conditionnent le spectateur à l'obéissance et à la soumission, les mêmes dont il doit faire preuve dans sa vie pour être intégré dans sa société. « *À l'ère du capitalisme avancé, la vie est un rite permanent d'initiation. Chacun doit montrer qu'il s'identifie sans réserve avec le pouvoir qui ne lui fait grâce d'aucun coup. »*[5] Le cinéma ne serait en définitive qu'un instrument d'intégration qui soumettrait le public à l'acceptation passive de son sort en

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.,* p. 150.
[3] *Ibid.,* p. 147.
[4] *Ibid.,* p. 161.
[5] *Ibid.,* p. 162.

se conformant aux valeurs véhiculées par les personnages principaux. Les auteurs de cet article critiquent sans nuance les productions de la culture de masse qu'ils assimilent toutes à des marchandises radicalement opposées à l'œuvre d'art. Ce texte cependant, comme le remarque J.-P. Esquenazi doit être considéré en fonction des conditions de sa conception. « *C'est un texte violent, écrit sous le coup d'une double indignation. Les auteurs, encore ahuris par la violence nazie, réfugiés aux États-Unis, supportent cependant difficilement la vie et la culture américaines. »*[1] Il n'empêche que la teneur de ces critiques a inspiré durablement la sociologie de la culture de masse et du cinéma[2].

### B - Une adaptation au réel : Walter Benjamin

C'est dans une toute autre perspective que W. Benjamin s'est intéressé au cinéma. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », il s'intéresse à sa signification sociale liée à son aspect destructeur, c'est-à-dire à « *la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »*[3]. C'est sur cette base qu'il développe son analyse du cinéma et de son avènement qu'il associe, aux changements de l'expérience et de la perception dus à des bouleversements socio-économiques. Ceux-ci ont entraîné, selon lui, l'importance croissante des masses, de laquelle a découlé le déclin de l'aura de l'œuvre d'art. Il explique ce déclin par deux circonstances liées à l'apparition des masses. *« Car rendre les choses spatialement et humainement "plus proches" de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction. »*[4] L. Moholy-Nagy qui a inspiré Benjamin écrit : *« La curiosité qui pousse l'homme à*

[1] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics,* Paris, La Découverte, 2009, p. 38.
[2] Voir : Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias,* Paris, Armand Colin, 2003.
[3] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » *in Œuvres III, op. cit.,* p. 276.
[4] *Ibid.,* p. 278.

*vouloir découvrir la totalité du monde s'est augmentée du sentiment d'y être engagé à chaque instant, dans chaque situation. »*[1] Ce qui rendrait légitime le rôle privilégié que doit jouer « *le procédé de figuration mécanique aux possibilités de développement encore incommensurables »*[2]. En raison de cette proximité acquise par des moyens techniques, Benjamin voit se mettre en place un nouveau rapport au réel qu'il comprend comme déclin de la valeur de culte que remplace la valeur d'exposition. La mise en exposition du monde génère une mise à disposition de celui-ci qui entretient la puissance d'un lien fondé sur sa mise en spectacle. Pour Benjamin, de cette proximité potentielle avec le réel en résulte un phénomène d'une importance considérable : *« Ainsi se manifeste, dans le domaine de l'intuition, quelque chose d'analogue à ce qu'on observe dans le domaine théorique avec l'importance croissante de la statistique. L'alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité est un processus d'immense portée, tant pour la pensée que pour l'intuition. »*[3] La réalité agit sur les masses et réciproquement, ce qui renforce les liens qui les unit. Voir de près l'événement reproduit devient le mode de contact et d'accès à l'objet naturel et à l'œuvre artistique. Ils perdent ainsi de leur mystère et sont libérés de leur magie. Ce phénomène correspond à des aspirations précises de la masse. Celle-ci a pour particularité d'un côté que les choses se *« rapprochent »* de soi et ce, notamment, dans leur reproduction. Et d'un autre, elle veut que soit réduite l'unicité de chaque situation, de chaque objet par la médiation de leur reproduction. Il en résulte ce qu'il identifie comme le déclin de l'aura de l'œuvre d'art qui, une fois soumise à la reproduction, cesse d'être inapprochable. Elle perd les caractères qui faisaient d'elle jusqu'alors une image au service d'un culte, qu'il soit magique, religieux ou jusqu'au culte de la beauté. *« Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans*

[1] Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Films et autres écrits sur la photographie,* Paris, Gallimard, 1993 (1928-1945), p. 75.
[2] *Ibid.,* p. 76.
[3] Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" *in Œuvres III, op. cit.,* p. 279.

*l'œuvre d'art, c'est son aura. »*[1] L'aura étant définie comme : *« L'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »*[2] Lointaine et unique, l'œuvre d'art préserve sa fonction cultuelle en étant inapprochable. Définie comme unique apparition d'un lointain, l'aura ne peut plus être le contenu d'expériences d'une technique dont la caractéristique est la reproduction en série et l'accessibilité de ce qui est ainsi reproduit. L'appréciation désintéressée de l'œuvre d'art ne suffit plus à combler une conscience pour laquelle la maîtrise du réel devient une nécessité. La technique qui rend possible une appropriation collective du réel *« dans l'image ou plutôt dans la reproduction »*, le banalise, le popularise ou le démocratise et coïncide avec les besoins d'une perception qui veut nouer un lien cognitif avec le réel. Le résultat en est une perception hyper-réceptive aux sensations immédiates, toujours renouvelées, du fait de l'accélération des rythmes de vie. L'aura de l'œuvre d'art promet un plaisir toujours différé, une aspiration continuée. La beauté moderne est une évidence, directe, fascinante d'immédiateté, reproductible, sans mystère, énigmatique. La perte de l'aura permet au public de s'adapter au réel par la médiation d'un appareillage technique et lui fait éprouver la sensation de la modernité.

Avec le cinéma, c'est à un changement de paradigme artistique auquel on assiste. Le regard se porte face à soi, face à un monde dont le support sur lequel il se reflète n'a pour unique profondeur que sa propre surface. Mais Benjamin veut montrer comment la technique cinématographique va compenser certaines de ses insuffisances par rapport à la création artistique, ce qu'Adorno et Horkheimer n'ont pas voulu reconnaître. Afin de nouer avec le réel un lien structurel, l'homme crée de nouvelles connexions avec lui, qu'il scrute, qu'il sonde, qu'il fouille et qu'il rapproche de soi. L'intrusion de la technique et de l'appareil dans la texture du visible a permis de circonscrire un réel rendu par là même, plus apparent, délivré du voile du mystère et de l'inaccessible. Le progrès matériel de cet appareillage accomplit un

[1] *Ibid.,* p. 276.
[2] *Ibid.,* p. 278.

équivalent sans précédent entre l'œil et le temps qui coïncident en un instant pour se conserver pour un temps illimité. L'événement réside dans cette précision et dans ce pouvoir de maîtriser la durée dans l'immédiateté. Sur la base d'une expérience tactile, *« une pression du doigt »*, une expérience prend forme, *« conserver l'événement pour un temps illimité »*[1]. Tel est le décalage extrême que permet l'appareil qui ne nécessite aucun effort pour un résultat maximal. Cette absence d'effort explique pourquoi ces appareils s'imposent comme conquête essentielle *« d'une société dans laquelle la place de l'exercice se réduit sans cesse »*[2]. Cette rapidité d'exécution liée à un enregistrement immédiat permet de satisfaire les aspirations de la masse qui veut pouvoir accéder à la visibilité du monde, à ce qu'on la lui restitue. Tout ce qui se donne à voir est enregistré par l'appareil qui peut alors le restituer à un nombre illimité de personnes. Ce gain de rapidité, de précision et de diffusion massive contribue à ancrer la masse dans son milieu d'existence et la met en phase avec de nouvelles obligations qui l'attendent aux tournants de l'histoire. Cette nouvelle expérience tactile et visuelle s'harmonise à la perception d'une nouvelle réalité sociale qui permet à l'homme de *« répondre à des tâches nouvelles »*, *« Car des tâches qui s'imposent à la perception humaine aux grands tournants de l'histoire il n'est guère possible de s'acquitter par des moyens purement visuels, autrement dit, par la contemplation. »*[3] Dans ce nouveau milieu d'existence, de nouvelles expériences se font jour qui légitiment le fait que, pour Benjamin, le cinéma se présente comme une solution cognitive face à ces différents changements de rythme et de conditions de vie. En mettant en évidence la nouveauté radicale des pouvoirs de cet appareillage, il rend explicite le passage que celui-ci a permis de franchir et qui accorde désormais une suprématie à la valeur d'exposition et finalise ce que G. Debord appelle *« la société du spectacle »*[4].

[1] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » *in Œuvres III, op. cit.,* p. 360.
[2] *Ibid.,* p. 379.
[3] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.,* p. 312.
[4] Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967).

Dès lors que le réel est saisi par l'objectif, objectivé, il cesse d'être éloigné de soi, il perd tout caractère inapprochable. Benjamin remarque : *« Bientôt, en effet, les progrès de l'optique fournirent des instruments qui supprimèrent entièrement l'obscurité et reflétèrent le visible avec la fidélité d'un miroir. »*[1] Mais la précision ne préjuge en rien de l'authenticité de ce qui est ainsi reflété. La caméra rapproche de soi ce qui n'appartient pas nécessairement à notre champ de vision. Elle rend opératoire cette expérience tactile qui crée la sensation de toucher le monde des yeux. Le monde semble perdre de sa distance. Ce qui a pour effet immédiat, de rapprocher ce qui est filmé du spectateur qui s'habitue à la miniaturisation du monde. Ã travers l'écran, le regard ne perd rien d'une totalité concentrée sur une surface minimale. *« Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit »*[2]. La masse, face à ces innovations techniques, s'habitue à la représentation du visible de manière aussi immédiate et directe que le permet la presse avec les nouvelles. Ses attentes seraient également motivées par un besoin d'objectivité car *« son importance augmente à mesure que le caractère subjectif de l'information fournie par la peinture et les arts graphiques font de plus en plus problème par rapport à la nouvelle réalité sociale et technique. »*[3] Le cinéma assouvit donc des aspirations contradictoires, entre sensations et informations, stimulations et connaissances, objectivité et visibilité, identité et égalité. Il devient selon Benjamin le mode d'expression le mieux à même, dans ce contexte, de s'harmoniser à ce processus d'accélération et d'intensification des sensations.

Le cinéma accompagne l'adaptation des masses aux automatismes et aux mécanismes auxquels les individus sont parallèlement soumis dans leur vie quotidienne. Il n'a fait que précipiter un mouvement en marche. Si le cinéma a pu s'imposer c'est que l'expérience du choc structure la conscience moderne. Ceci entraîne la perte du lien à la tradition au profit du culte de

[1] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » *in Œuvres II, op. cit.,* p. 308.
[2] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.,* p. 305.
[3] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages,* Paris, Éditions du Cerf, 2000 (1982), p. 38.

l'événement à travers la suprématie accordée à l'instantanéité de l'information. Le cinéma est alors pensé par Benjamin comme le médium à même de contenir et de refléter les nouvelles expériences qui conditionnent la vie de masses de plus en plus nombreuses, perçues comme à l'origine de nombreux changements. *« La masse est une matrice d'où sort à l'heure actuelle tout un ensemble d'attitudes nouvelles à l'égard de l'œuvre d'art. »*[1] Les aspirations de la masse résulteraient des nombreux chocs et stimuli que le rythme de vie leur impose. L'expérience du choc génère de nouveaux comportements et de nouvelles perceptions. Dans ce contexte, le cinéma s'impose comme un miroir qui sidère le regard, qui réfléchit et reflète les ombres et les lumières d'un monde en mouvement. Il se définit comme surface sur laquelle l'événement vient s'inscrire mais duquel n'émane nulle relation de réciprocité ni d'échange. Pur produit d'un procédé technique, le cinéma apparaît comme l'emblème d'une crise de la perception dont les répercussions vont s'étendre jusqu'aux transformations du lien social. Cette intériorisation du changement, vécue par les individus confrontés à la foule, agit sur leur psychisme et leur comportement. L'anonymat ressenti par l'individu au contact de la foule déclenche, en retour, un désir d'incorporation à un tout qui le dépasse. Le choc subi par celui que plus rien ne protège, fait surgir selon Benjamin, ce qu'il reconnaît déjà comme, *« l'idéal profond, secret et paradoxal de Baudelaire : être porté, être protégé par la grandeur »*[2]. P. Michon remarque que *« Benjamin consacre ainsi l'essentiel de cet essai à observer comment les rythmes des appareils s'articulent dialectiquement à la production de l'individuation psychique et collective et, notamment à l'apparition des "masses"»*[3]*.* De nouvelles attitudes en découlent, basées sur l'exigence d'une attention soutenue aux chocs provoqués par le changement de rythme de vie dans la rue, sur les chaînes d'usine, par la propagation des nouvelles et des modes. Benjamin prend l'exemple du texte de Poe,

[1] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » *in Œuvres III, op. cit.,* p. 310.
[2] Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire» *in Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Editions Payot, 1979 (1955), p. 137.
[3] Pascal Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005, p. 227.

« L'homme des foules », pour rendre compte des mimiques, des gestes mécaniques qui ne seraient que des réponses à des chocs traumatiques dans le flot de la circulation urbaine. Cet homme des foules est pour Benjamin, *« une préfiguration du citoyen de nos jours quotidiennement bousculé par les nouvelles des journaux et de la TSF. Et exposé à une suite de chocs qui atteignent parfois les assises de son existence même. »*[1] R. Tiedemann le résume ainsi : *« Dans "l'importance croissante des masses dans la vie actuelle", Benjamin découvre la détermination sociale spécifique d'un phénomène historique général. »*[2] Dans ce contexte, la photographie puis le cinéma vont s'imposer comme des procédés qui concentrent en eux, tout ce que les hommes attendent de la technique : rapidité, facilité, précision, fiabilité, ponctualité. En eux se révèlent, se déposent et se précipitent toutes les aspirations que renferme l'idée de progrès.

Le cinéma renvoie au regard un monde devenu objet de spectacle qui se révèle à travers les éléments qui le constitue, que le spectateur peut à loisir observer. Le cinéma se présente alors, comme la pratique artistique la mieux à même de réaliser les aspirations d'une masse dont la perception s'est transformée. Les automatismes que les individus incorporent leur permettent de s'adapter dans un milieu d'existence qui propose des expériences inédites. Le choc se traduit par un sentiment d'insécurité qu'il faut surmonter, que la conscience maîtrise par une perception du temps réduit à une suite d'instants, par une actualité structurée par des événements sensationnels mais datables. Tous ces changements dus à des conditionnements sociaux et des facteurs techniques se sont développés de manière simultanée. Les informations transmettent le pur en-soi de l'événement dans sa matérialité brute. L'événement est réduit à une répétition d'expériences livrées sous la forme du choc qui, à peine assimilé par la conscience, est remplacé par un événement tout aussi sensationnel. Benjamin écrit : *« La presse rassemble*

[1] Walter Benjamin, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire » *in Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991 (1937-1939), p. 239.
[2] Rolf Tiedemann, *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 105.

*une profusion d'informations dont l'effet excitant est d'autant plus fort que celles-ci ne font l'effet d'aucune exploitation. »* [1] La vitesse et l'intensité des informations transforment le sensorium humain. Il n'y a plus aucune corrélation entre les nouvelles prises une à une, ce qui crée un sentiment de dispersion, de manque d'unité et de totalité. Le cinéma participe et contribue avec le presse à exploiter ce qui apparaît remarquable, sensationnel ou spectaculaire, doté d'un fort pouvoir d'attraction. La nouvelle sensationnelle est reçue dans l'instant, agit sur l'individu de manière immédiate, brutale et sans préparation face à son caractère imprévisible. La caméra peut capturer l'événement, le retrancher de l'écoulement temporel et le sauver. Elle fait elle-même l'événement et le recueille. Elle apparaît donc comme un moyen efficace d'obtenir du réel, des matériaux comme autant de fenêtres qui s'ouvrent sur un horizon lointain devenu accessible à tous. En réduisant la distance entre soi et le monde le cinéma, par le choc de l'image, prolonge et valide le travail de la presse qui s'appuie sur le choc de l'événement. Mais ce choc reçu de l'extérieur, interrompt le processus de la transmission d'une expérience par son caractère imprévisible, inouï. Comme l'a noté J.-L. Déotte : *« L'information ne permet pas de penser parce qu'elle stérilise l'enchaînement. Cette missive (l'événement médiatique) que je reçois est un missile contre lequel la paroi de l'appareil psychique peut seulement se protéger et doit être constamment restaurée. »*[2] L'expérience urbaine se confond avec l'évolution technique qui soumet *« le sensorium humain à un entraînement complexe »*[3]. Le cinéma adapte l'homme à un milieu d'existence dans lequel l'adaptation aux mécanismes devient une condition préalable à toute action. L'expérience cinématographique initie l'homme aux mécanismes, l'adapte aux multiples expériences tactiles et optiques qu'exige l'appareil. Elle s'annonce comme schème d'intelligibilité d'une modernité qui, pour se ressaisir elle-même, trouve dans le cadrage opérée par la caméra,

[1] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e Siècle. Le livre des Passages, op. cit.,* p. 464.
[2] Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils,* Paris, Ligne Manifeste, 2004, p. 253.
[3] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.,* p. 361.

les nouveaux angles d'attaque de sa réalité immédiate dominée par l'industrie et le progrès.

La vitesse d'enregistrement de la caméra s'aligne sur la vitesse de propagation des nouvelles, des modes, des techniques. La représentation que l'homme se fait de lui-même est médiatisée par l'appareil. *« L'époque où les hommes sont devenus au plus haut point étrangers les uns aux autres, où ils ne se connaissent d'autres relations que médiatisées à l'infini, est aussi celle où l'homme invente le cinéma et le gramophone. Au cinéma, l'homme ne reconnaît pas sa propre démarche, sur le disque il ne reconnaît pas sa propre voix. »*[1] Mais si la foule renvoie l'homme à son anonymat, elle lui communique aussi de l'énergie. Elle est source d'impulsions, d'innervations. Elle est un réservoir d'énergie électrique, *« un kaléidoscope doué de conscience »* qui s'harmonise au monde enregistré par la caméra. Ce qui explique pourquoi Benjamin écrit : *« Le cinéma : démêlement (résultat ?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film. »*[2] En effet, l'appareil nous « *fait pénétrer de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel »*[3]. Réel filmé qui frappe, qui heurte et dont sa représentation filmique achève cette esthétique du choc que Baudelaire aurait inauguré et que le dadaïsme a poursuivi. Celui-ci, selon Benjamin *« cherchait à produire par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma. »*[4] Le cinéma a correspondu à des besoins, a assouvi des désirs. La popularité du cinéma démontre que la perte du sens de la durée et de l'idéal d'éternité est compensée par une conscience aiguë de l'instant. Il compense un vide subjectif par un plein objectif. Tel est le mode opératoire du cinéma qui

[1] Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort » *in Œuvres II,* Paris, Gallimard, 2000 (1934), p. 450.
[2] Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e Siècle, op. cit.,* p. 412.
[3] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »*, op. cit.,* p. 301.
[4] *Ibid.,* p. 307.

neutralise ou amplifie le choc d'une temporalité réduite à une succession mécanique d'instants. Le cinéma intervient comme support d'une perception modifiée par une nouvelle conscience du temps. L'individu s'habitue à la représentation de l'événement qui stimule ses sens et il s'adapte ainsi aux traumatismes comme nouveaux modes de relation à sa réalité immédiate. Benjamin prolonge alors sa réflexion par cette remarque : *« Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L'heure était mûre pour le cinéma qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. »*[1] Nous n'avons plus affaire à un désir en attente d'être comblé mais à un besoin qui veut être satisfait sans délai. Il comprend le cinéma comme moyen le plus radical pour la perception d'être en phase avec ce nouveau contexte qui ne veut pas être protégée du réel mais qui veut y être livrée, qu'on le lui délivre.

La mémoire se réfugie dans la saisie d'instants que le cinéma lui délivre sous forme d'une succession ininterrompue d'images. C'est avec cette modalité d'un temps livré à l'accélération que la perception s'accorde de manière privilégiée. Il est alors prêt à devenir spectateur de cinéma, dans la mesure où la perception traumatisante, c'est-à-dire comme Benjamin le précise : *« la perception sous forme de choc s'affirme comme principe formel »*[2]. Ou, comme le note R. Tiedemann : *« L'aperception de l'homme qui vit dans la masse, ou qui s'en défend, est structurée suivant le modèle de la réceptivité au choc. »*[3] Le choc provoqué par les images peut être révélateur, informateur et mobilisateur ou simplement traumatisant et source d'hébétude. Mais le cinéma assouvit ce nouveau besoin optique. Il adapte la perception à cet environnement modifié qui, certes, peut être jugé de barbare mais non les techniques elles-mêmes qui ne font qu'accomplir les légitimes aspirations de la masse. Une fois que le choc s'est imposé comme principe, la perception n'est plus réceptive qu'à ce qui est en adéquation avec ces nouvelles

[1] *Ibid.,* p. 361.
[2] *Idem.*
[3] Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin, op. cit.,* p. 106.

attentes. Donc avec des processus qui deviennent le cadre d'une évaluation du réel et qui permettent d'en accroître sa visibilité. Benjamin met ainsi en évidence ce que l'individu a dû sacrifier pour s'adapter à cette nouvelle perception. Ce sacrifice n'est pas seulement nécessaire mais inéluctable dans la mesure où le changement progressif des conditions de vie induit des attitudes et des comportements en rapport à ce même changement. Le cinéma trouve naturellement sa place dans ce milieu qui exige d'abord de chacun, une adaptation tactile et optique aux appareils qui modifient leur système sensitif. La technique cinématographique lui apparaît comme une synthèse parfaite des idéaux et des besoins pour des individus que le rapport pratique et immédiat au donné détermine. Dans ce contexte, le cinéma intervient comme un moyen dont le langage instantané peut rallier efficacement la masse et lui permet une adaptation lucide aux nécessités qui la gouvernent.

Benjamin en s'appuyant sur l'expérience du choc révèle les changements structurels de l'expérience qui rendent nécessaire une nouvelle maîtrise du réel. Ceci a concordé avec le perfectionnement des appareils optiques. Le résultat en est une perception hyper-réceptive aux sensations immédiates toujours renouvelées du fait du renouvellement des expériences. Il met ainsi en évidence le fait que l'intrusion de la technique et de l'appareil oblige le regard à s'adapter à un nouveau rapport au réel, ce qui met la représentation en crise. Le cinéma tout en précipitant la crise de la perception coïncide avec ce regard façonné par la modernité. *« La crise de la représentation artistique, qui se dessine ainsi, peut se comprendre comme partie intégrante d'une crise qui affecte la perception elle-même. »*[1] Le résultat en est une pratique qui réfléchit et reflète la sensation de la modernité. Pour Benjamin, le cinéma est défini comme le miroir d'un monde qui a pris conscience de lui-même à travers la multiplication de ses reflets. Sur la base de ces reflets, une nouvelle vision peut se construire. Dans ce contexte, le cinéma apparaît comme une solution théorique pour surmonter cette crise de la perception et il accorde au

[1] Walter Benjamin « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.,* p. 380.

cinéma le rôle majeur d'un médium qui est en phase avec ces nouvelles attentes. *« Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. »*[1] Benjamin explore les métamorphoses de la perception qui expliquent la résonance qui s'est établie entre le public et les appareils qui ont transformé ces attentes et son jugement de goût. Le cinéma se reçoit sur la base d'une temporalité dominée par l'instantanéité. Il marque par là sa différence avec la réception d'une œuvre d'art qui s'approfondit dans la durée de sa contemplation. *« Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. Â peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer. »*[2] Cet appareil de reproduction adapte les individus au rythme et au mouvement de l'image cinématographique. Il les initie à son caractère « réaliste » et les accoutume visuellement à leur milieu d'existence dominé par la technique.

La crise sociale entraîne une crise de la perception. Il écrit : *« Mais rien ne trahit de manière plus éclatante les énormes tensions de notre époque que le fait que cette dominante tactile s'affirme dans le domaine visuel lui-même. »*[3] Les dadaïstes avaient su exploiter ce passage d'un état de recueillement face une œuvre d'art en une réception dans un état de distraction. *« Au recueillement, qui est devenu pour une bourgeoisie dégénérée l'école du comportement asocial, s'oppose ici la distraction en tant que modalité du comportement social. »*[4] Avec eux : *« L'œuvre acquit une qualité tactile. Elle favorisa ainsi la demande sur le marché cinématographique, car l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des*

[1] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.,* p. 305.
[2] *Ibid.,* p. 309.
[3] *Ibid.,* p. 109.
[4] *Ibid.,* p. 308.

*changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. »*[1] Leurs œuvres destinées à créer le scandale, choquent le public et le divertissent. *« De spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art avec le dadaïsme, se fit projectile. Le spectateur en était frappé. »*[2] Le cinéma a poursuivi et prolongé l'exploration de ce nouveau champ optique et tactile à travers différents procédés tels que le gros plan, le ralentissement ou l'accélération des images. Cet appareillage lui a permis de faire un nouvel inventaire du donné, de révéler des détails pourtant familiers et d'explorer la banalité de nos vies avec un regard qui en libère la nouveauté. L'appareil, *« d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence »* et « *il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas »*[3]*.* Au cinéma, l'individu apprend à adapter sa perception à l'appareil, *« Il en adopte donc l'attitude : il fait passer un test »*[4]*,* ce qui transforme le spectateur en expert et lui permet de s'approprier le spectacle cinématographique en fonction de son jugement personnel.

Benjamin, loin de se détourner de ce nouveau médium à la différence d'Adorno, veut cerner quelle est son utilité pour l'homme. Faire du cinéma l'instrument d'une aliénation généralisée c'est occulter le fait que, pour Benjamin, l'appareil procure *« un effet de chaleur »* et *« nous fait faire d'aventureux voyages ».* Face au cinéma il maintient l'attitude qu'il a exposée dans « Expérience et pauvreté » et qu'il attribue aux *« meilleurs esprits »* de son époque. Ils *« se caractérisent à la fois par un manque total d'illusions sur leur époque et par une adhésion sans réserve à celle-ci »*[5]*.* Le cinéma pour Benjamin se situe du côté de la *« barbarie positive »* et de la *« pauvreté en expérience »* et il rejoint L. Moholy-Nagy lorsque celui-ci écrit : *« Il me semble incontournable de contribuer à la création de son époque avec les moyens de*

[1] *Ibid.,* p. 309.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.,* p. 304.
[4] *Ibid.,* p. 290.
[5] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » *in Œuvres II,* Paris, Gallimard 2000 (1933), p. 367.

*cette époque. »*[1] Benjamin veut se mesurer aux forces en présence et cherche les procédés les plus en phase avec la situation de l'Allemagne des années 30. La pauvreté essentielle qu'il observe dans le cadre d'une Allemagne plongée dans la crise économique lui fait prendre conscience que de nombreuses valeurs sont éculées. Il faut donc trouver un langage qui adhère à cette époque, un langage qui puisse littéralement se plaquer sur elle. À la manière des panneaux publicitaires qui recouvrent les murs des villes. *« Seul ce langage instantané se révèle efficace et apte à faire face au moment présent. »*[2] Par son pouvoir de s'afficher et de mettre le réel en spectacle, le cinéma appartient de fait à la culture de masse et impose le monopole d'une représentativité du social. Mais plutôt que de se satisfaire du mépris porté à un art de masse comme le cinéma, Benjamin va y accorder un intérêt susceptible de réveiller les qualités latentes qu'il renferme. Il veut créer un transfert positif qui, d'un art de masse en fait un art populaire, c'est-à-dire un art dans lequel la masse puisse se reconnaître en tant que masse et partager à travers l'image une expérience collective. Ce que les films d'Eisenstein, de Walt Disney ou de Chaplin sauront faire aboutir.

La cohérence de son analyse tient autour de ses axes majeurs qui peuvent être décelés dès *Sens unique* et sur lesquels il ne cessera de revenir : perte de l'expérience, faire avec cette nouvelle pauvreté, construire en vue de témoigner du sort réservé à l'humanité présente, aller droit au but, montrer, démasquer, fouiller, sonder. Ce à quoi le cinéma selon lui est destiné et qu'il peut accomplir sur le mode de l'image. Cette économie de moyens qui caractérise la réception cinématographique va engendrer par là-même, un mode d'attention qu'il identifie comme étant celui de la distraction. *« La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son*

[1] Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Films, op. cit.,* p. 71.
[2] Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, 10 / 18, 1988 (1928), p. 109.

*exercice. »*[1] L'état de distraction dans lequel le film est reçu, permet au public de s'accoutumer de manière distanciée et distraite aux déterminations qui pèsent sur son existence.

La signification sociale que Benjamin reconnaît au cinéma se voit finalisée par les différentes fonctions qu'il lui attribue :

La caméra permet au spectateur de se rapprocher du monde et de se le représenter avec de nouveaux yeux. *« Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. »*[2]

Le cinéma est un moyen pour le spectateur de s'adapter à un appareillage technique qui devient prédominant dans sa vie. *« Parmi les fonctions sociales du cinéma, la plus importante consiste à établir un équilibre entre l'homme et les appareils. »*[3]

Il lui donne les moyens de se prémunir et de s'immuniser contre les dangers qui pervertissent le cours de l'histoire. *« Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent. »*[4] La mise en spectacle de la catastrophe le prépare, l'initie et l'accoutume de manière distanciée et distraite à la catastrophe réelle.

[1] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.,* p. 313.
[2] *Ibid.,* p. 305.
[3] *Ibid.,* p. 102.
[4] *Ibid.,* p. 309.

Le spectateur face à un film se donne le droit de l'évaluer et de juger les acteurs, de les expertiser. *« Devant l'appareil enregistreur, l'interprète sait qu'en dernier ressort c'est au public qu'il a affaire : au public des acheteurs qui forment le marché. »*[1] Et : *« Le public se trouve, ainsi, dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'interprète. »*[2]

Il harmonise son sentiment et son jugement à ceux du public, à travers une participation collective au même spectacle. *« L'élément décisif est ici que, plus que nulle part ailleurs, les réactions individuelles, dont l'ensemble constitue la réaction massive du public, prennent en compte, dès le départ, leur transformation imminente en un phénomène de masse et que, au moment même où elles se manifestent, ces réactions se contrôlent mutuellement. »*[3] Ce contrôle mutuel permet de comprendre les succès populaires de certaines productions cinématographiques.

La réception cinématographique accoutume le spectateur de manière incidente au nouveau champ perceptif qu'il reçoit dans la distraction. *« Au moyen de la distraction qu'il est à même nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. »*[4]

Pour W. Benjamin, le cinéma peut donc être considéré comme un moyen d'adaptation esthétique et ludique à ce qui structure la vie sociale et aux différents champs de force qui la composent.

[1] *Ibid.,* p. 294.
[2] *Ibid.,* p. 291.
[3] *Ibid.,* p. 301.
[4] *Ibid.,* p. 312.

## C - La mentalité d'une nation : Siegfried Kracauer

Après Benjamin, S. Kracauer a reconnu au cinéma son pouvoir de rendre concrète, en la rendant visible, la mentalité d'une nation et comme il le spécifie, *« à une certaine étape de son développement »*[1]. Il a abordé le cinéma expressionniste allemand entre 1919 et 1933, comme un miroir de cette époque. Â travers son livre, *De Caligari à Hitler*, il cherche à montrer comment certains thèmes exploités au cinéma à cette époque, tels que la tyrannie, le destin et le chaos, révèlent la confusion de la situation socio-politique. La sensibilité allemande se voit reflétée à travers ces différentes visions qui contiennent l'idée d'un déclin inexorable, qu'aurait renforcé le succès du livre de O. Spengler, *Le déclin de l'Occident.* Le cinéma, malgré son recours à des artifices, des truquages et des montages est toujours l'expression d'une époque et ne peut être compris qu'en relation à elle. Comme le remarque E. Ethis : *« De la sorte, même la fiction filmique la plus artificielle qu'on puisse imaginer, faite de décors irréels, de comédiens habillés en costumes improbables, de dialogues surjoués à l'extrême, est porteuse d'expressions propres à caractériser une culture et une époque. Ces expressions sont celles de ce que Kracauer appelle "la mentalité d'une nation" et les films peuvent être interrogés sur cette mentalité. »*[2] Si les films permettent selon Kracauer de comprendre la mentalité d'une nation, c'est qu'ils sont toujours produits et réalisés par un collectif qui partage et fait circuler différents points de vue, lesquels se voient synthétisés dans un film. Il remarque : *« Dans la mesure où chaque unité de production de film incarne un mélange d'intérêts et d'inclinations hétérogènes, le travail d'équipe dans ce domaine tend à exclure le maniement arbitraire du matériel cinématographique en supprimant les particularités individuelles en faveur de traits communs à de nombreuses personnes. »*[3] De plus, les réalisateurs ne peuvent se couper des attentes du public et doivent donc en tenir compte

[1] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, op. cit.,* p. 9.
[2] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op. cit.,* p. 56.
[3] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, op. cit.,* p. 5.

pour générer du profit. *« Le mécontentement général devient perceptible dans les recettes des box-offices et l'industrie du film, vitalement intéressée par le profit, est obligée de s'aligner le plus près possible sur les modifications du climat mental. »*[1] Pour Kracauer, les films sont donc des reflets des dispositions psychologiques, à la fois de ceux qui les réalisent et de ceux qui les visualisent. De plus, il détient l'avantage sur les autres médias tels que la presse, la littérature, la radio, de contenir en lui toutes les tendances et attitudes dominantes d'une époque. Il a le pouvoir, grâce aux possibilités offertes par la caméra, de rendre apparent et visible ce qui est délaissé par l'attention commune et d'en révéler les détails en apparence les plus insignifiants. *« En fait, l'écran se montre particulièrement concerné par ce qui est discret, par ce qui est normalement négligé. »*[2]

La mentalité d'une nation ne renvoie pas pour autant à un état d'esprit définitif, clos sur lui-même mais consiste en des *« dispositions ou des tendances collectives »* qui caractérisent chaque époque. À savoir : *« des schémas psychologiques d'un peuple à un moment donné. »*[3] Les tendances dominantes d'une époque et d'une nation sont, comme les traditions, des motifs qui agissent en profondeur dans la vie collective. Kracauer ne cherche donc pas à fixer la mentalité de l'Allemagne des années 20-30, mais à comprendre des attitudes mentales, des dispositions collectives qui expliquent l'évolution historique. L'impact de l'hitlérisme ne s'explique pas selon lui, seulement par des facteurs socio-économiques mais aussi par des mécanismes psychologiques. Le cinéma serait le témoin de cette histoire secrète qu'il a cherché à écrire dans *De Caligari à Hitler.* Dans la mesure où les films expriment et satisfont, *« les désirs existants des masses »*[4]*,* ils permettent de comprendre à travers ceux-ci, ce qu'il appelle *« des fixations émotionnelles »*[5] qui expliquent pourquoi ces masses ont écouté *« les*

[1] *Ibid.,* p. 6.
[2] *Ibid.,* p. 7.
[3] *Ibid.,* p. 9.
[4] *Ibid.,* p. 5.
[5] *Ibid.,* p. 9.

*promesses nazies »*. Le cinéma serait donc un moyen privilégié par sa visibilité et sa dimension collective, de découvrir ce qui est le plus expressif du monde social et de ses dispositions psychologiques. En ce sens, le film peut être compris comme un témoignage historique qui permet d'atteindre l'origine d'un événement et les ruptures qui bouleversent l'ordre social. Dans ce cas, le cinéma reflète l'univers mental, *« le climat mental »*, dans lequel le public se reconnaît.

Dans *De Caligari à Hitler,* Kracauer s'est appuyé sur son observation du mode de vie d'une catégorie sociale, celle des employés, pour en saisir l'état d'esprit. Et ce, de manière compréhensive, afin de s'imprégner du terreau sur lequel le nazisme a pu germer. Dans *Théorie du film*, il montre comment le cinéma par sa concrétude nous lie au réel et quelles sont ses possibilités pour mettre en forme l'imaginaire. Il y affirme que, *« le film se trouve mieux armé que les autres médias figuratifs pour rendre visibles des choses imaginaires. »*[1] C'est dans la partie consacrée aux *« phénomènes qui submergent la conscience »*[2] que nous pouvons rattacher directement son analyse du cinéma à ce qui nous préoccupe dans notre recherche. Il s'intéresse à toutes les situations angoissantes qui servent de prétexte à des films, telles que *« Les catastrophes élémentaires, les atrocités de la guerre, le débordement sexuel et la mort, autant d'événements qui tendent à submerger les capacités de la conscience. »*[3] Ces thèmes aussi excessifs soient-ils, appartiennent pleinement à l'univers cinématographique dans la mesure où ils sont une composante de notre réalité matérielle. De plus, le cinéma s'en est toujours nourri et les images télévisées, lui serviraient d'inspiration, par leur obsession pour la catastrophe dont elles font défiler les images en boucle. Contre ceux qui reprochent au cinéma son sensationnalisme, Kracauer constate que c'est par son aptitude à retranscrire les événements, dramatiques et violents, qu'il a pu justement conquérir son public. *« À la*

[1] Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption matérielle de la réalité,* Paris, Flammarion, 2010 (1947), p. 139.
[2] *Ibid.,* p. 103.
[3] *Ibid.,* p. 103.

*décharge du médium, on peut constater qu'il ne serait pas le spectacle de masse qu'il est devenu s'il ne savait pas procurer des sensations bouleversantes. »*[1] Mais plutôt que de déplorer ce goût pour le sensationnel, il le rattache à un penchant caractéristique de notre espèce et il remarque : *« Depuis des temps immémoriaux, les gens ont adoré les spectacles qui leur permettent de vivre par procuration la fureur des incendies, les extrêmes de cruauté et de souffrance, les désirs inavouables – ces scènes qui jettent le spectateur frissonnant et ravi dans une participation aveugle. »*[2] Pourtant ce type de représentation ne se contente pas de faire frémir le public, il lui apporterait un degré de conscience sur la réalité elle-même. *« C'est ainsi que le cinéma vise à transformer le témoin bouleversé en un observateur conscient. »*[3] Et par là-même, ces films nous empêcheraient d'être complètement indifférents au cours des choses et d'acquérir à leur contact un germe de lucidité. Le spectacle cinématographique met le spectateur en contact visuel avec une dimension de la réalité matérielle. L'intérêt de ce genre de productions résiderait donc, dans la mise en spectacle de dangers réels qui attisent la conscience du spectateur par le bouleversement qu'il provoque en lui. Le cinéma aurait pour Kracauer une qualité de révélation et une qualité d'éveil de la conscience. Voilà pourquoi il écrit : *« Rien n'est plus légitime que cette absence de retenue dans la représentation de scènes nous mettant hors de nous : cela nous empêche de fermer les yeux sur "l'aveugle poussée des choses". »*[4] La représentation de la catastrophe ou de toute forme de violence aurait pour Kracauer un impact salutaire en nous impliquant, malgré nous, face à ce qui pervertit ou dérange l'ordre social.

Pour Kracauer le cinéma est le lieu d'expression de la mentalité d'une nation, à un moment donné de son histoire. Les périodes de crise sont les mieux à

[1] *Ibid.,* p. 104.
[2] *Ibid.,* p. 104.
[3] *Ibid.,* p. 105.
[4] *Idem.*

même de faire ressortir des tendances collectives et des schémas psychologiques qui forment un climat mental. À travers le cinéma se met en place un dispositif imaginaire et esthétique qui accroît la conscience du spectateur et lui permet d'être plus réceptif face à la réalité matérielle.

### D - La participation affective : Edgar Morin

E. Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* cherche à montrer comment, dans le cinéma, s'articule la complémentarité du réel et de l'imaginaire. Il analyse le cinéma comme un spectacle imaginaire nourri de réel ou comme : *« Un spectacle magique de métamorphoses »*[1]. Il l'appréhende comme un moyen technique de réaliser l'imaginaire de manière esthétique, à travers des films de fiction et en cerne ainsi sa complexité. *« Ce qui fait l'originalité même du cinéma, c'est-à-dire qu'il soit à la fois art et industrie, à la fois phénomène social et phénomène esthétique, phénomène renvoyant à la fois à la modernité de notre siècle et à l'archaïsme de nos esprits. »*[2] Le film qui est une œuvre de fiction se réfère aussi à l'univers réel et permet au spectateur de s'impliquer et de s'immerger dans l'histoire. Il rend possible une participation affective à ce spectacle, tout en lui permettant de garder une certaine distance face à lui, du fait de l'intrusion de l'imaginaire dans le réel. Le spectateur sait qu'un film est une œuvre artistique qui joue avec la représentation du réel. *« Mais cette œuvre est esthétique, c'est-à-dire destinée à un spectateur qui demeure conscient de l'absence de réalité pratique de ce qui est représenté : la cristallisation magique se reconvertit donc, pour ce spectateur, en subjectivité et sentiments, c'est-à-dire en participations affectives. »*[3] Ce qui s'incarne à travers cet imaginaire filmique, ce sont les besoins et les aspirations de l'homme qui sont mis en image, actualisés. Le spectateur voie se réaliser à l'écran une dimension de son

[1] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, op. cit.,* p. IX.
[2] *Ibid.,* p. XI.
[3] *Ibid.,* p. 103.

imaginaire nourri aux sources du rêve, de la magie et du mythe. *« L'imaginaire esthétique, comme tout imaginaire est le royaume des besoins et aspirations de l'homme, incarnés, mis en situation, pris en charge dans le cadre d'une fiction. »*[1] La participation affective qu'il rend possible se prolonge par un mécanisme de projection-identification. Ce processus permet au spectateur de se délivrer du monde en le déformant tout en intégrant le monde en lui, en l'assimilant. Par ce mécanisme de double transfert qu'il permet d'opérer, le cinéma comble un besoin esthétique et un besoin d'appartenance au monde. Le mouvement des images, leur rythme intensifie la participation du spectateur qui adhère à l'écran, qui l'incorpore. *« Le cinéma c'est exactement cette symbiose : un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur. »*[2] À travers ce processus d'incorporation, des fixations multiples se mettent en place que ce soient sur des stars, des héros ou des êtres maudits : *« Ainsi l'identification au semblable comme l'identification à l'étranger sont toutes deux excitées par le film, et c'est ce deuxième aspect qui tranche très nettement avec les participations de la vie réelle. »*[3] Tout ce qui est de l'ordre de l'imaginaire est recevable par le spectateur qui participe affectivement à des situations éloignées de sa vie pratique et qui s'identifie à l'autre que soi. Il en conclue que l'évolution du cinéma s'est caractérisée par une participation affective à l'action intensifiée par les progrès techniques. Selon lui, la participation affective, *« détermine encore l'évolution du "septième art". Elle est au cœur même de ses techniques. Autrement dit, il nous faut concevoir la participation affective comme stade génétique et comme fondement structurel du cinéma. »*[4]

Les besoins que le cinéma arrive à satisfaire sont ceux qui ne peuvent l'être dans la vie réelle. Il comble les besoins d'aventure, d'évasion. Il est un

[1] *Ibid.,* p. 104.
[2] *Ibid.,* p. 107.
[3] *Ibid.,* p. 112.
[4] *Idem.*

voyage, certes immobile, mais qui permet au spectateur de se projeter hors de lui-même et de s'identifier à des doubles. *« Besoin de se retrouver, d'être davantage soi-même, de se hausser à l'image de ce double que l'imaginaire projette dans mille vies étonnantes. C'est-à-dire besoin de se retrouver pour se fuir. »*[1] Le cinéma a le pouvoir de mettre le monde à portée de main par le biais des images et transforme celui-ci en objet de spectacle. La fusion du réel et de l'imaginaire qui se concentre dans un film est comparable à ce qui est à l'œuvre dans le rêve et elle répond aux mêmes besoins. À la différence que, face à un film, le spectateur sait que c'est irréel. Le film serait déjà plus proche du rêve éveillé même si le film détient une intensité et une précision qui fait défaut au rêve éveillé. Car l'attitude du spectateur est une attitude esthétique, c'est-à-dire dotée *« d'une conscience dédoublée, à la fois participante et sceptique. L'attitude esthétique se définit exactement par la conjonction du savoir rationnel et de la participation subjective. »*[2] C'est cette dimension imaginaire, subjective et rationnelle, qui réaliserait selon Morin, l'essence du cinéma. *« Le film de fiction est le produit type du cinéma universel »,* car à travers lui, *« besoins affectifs et besoins rationnels s'entre-architecturent pour constituer des complexes de fiction. »*[3] Dans un film de fiction tous les possibles peuvent être envisagés, réalisés et montrés, le cinéma peut jouer avec toutes les apparences et les rendre visibles. *« Autant de types de fiction (ou genres de film) autant de degrés d'irréalité et de réalité »*[4]*.* Morin définit alors le cinéma comme : *« l'unité dialectique du réel et de l'irréel. »*[5] Sa portée anthropologique réside dans cette aptitude à conquérir par des moyens techniques, sur le mode de l'image en mouvement, autant le monde réel que le monde irréel et de nous les restituer. *« Ici encore, apparaît la pureté anthropologique du cinéma. Il couvre tout le champ du monde réel, qu'il met à la portée de la main, et tout le champ du monde imaginaire, puisqu'il participe aussi bien de la vision du rêve que de la*

[1] *Ibid.,* p. 117.
[2] *Ibid.,* p. 161.
[3] *Ibid.,* p. 168.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.,* p. 174.

*perception de veille. »*[1] Il peut couvrir tous les champs esthétiques, il peut jouer avec toutes les gammes d'émotions et intensifier, par la participation affective qu'il rend possible, notre rapport au monde. L'appareillage dont il dispose, lui permet de renforcer notre sentiment d'appartenance au monde par la précision de ce qui est montré. Voilà pourquoi Morin peut écrire : *« Si l'esthétique est le caractère propre du cinéma, le cinéma est le caractère propre de l'esthétique : le cinéma c'est la plus large esthétique jamais possible »* et « *il permet, idéalement, les œuvres les plus riches possibles. »*[2]

Son pouvoir vient du fait qu'il est une machine qui visualise l'imaginaire et qui capte le réel qu'il laisse se déposer à l'écran en vue d'un spectacle collectif. Il se substitue à l'esprit humain mais le restitue en le mettant en forme à travers des films de fiction. C'est donc davantage à l'esprit qu'au monde, que nous aurions affaire au cinéma. *« Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le monde nous offre le reflet, non plus seulement du monde mais de l'esprit humain. »*[3] Mais plus exactement il est un composé de monde et d'esprit et, de cette fusion, peuvent naître des films. *« Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi-assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde, en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation. »*[4] Cette exploration du monde par le cinéma nous y fait participer de manière concrète et tangible et enrichit le lien que nous établissons quotidiennement avec lui. La projection cinématographique complète notre représentation du monde, la diversifie et la complexifie. Dans ce cas, *« le cinéma reflète le commerce mental de l'homme avec le monde »*[5]*.* La force de l'image permet de construire un univers fantastique et fantasmatique, tout en empruntant à la réalité les éléments qui la déterminent. En participant à un film, le spectateur participe en définitive à sa vie. *« La participation, c'est la présence concrète de*

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.,* p. 205.
[4] *Ibid.,* p. 208.
[5] *Ibid.,* p. 210.

*l'homme au monde : sa vie. »*[1] Morin en arrive à la conclusion que le cinéma est ancré dans son temps, qu'il fixe les désirs du public et qu'il les réalise sur le mode imaginaire. *« C'est en effet parce qu'il est miroir anthropologique que le cinéma reflète nécessairement les réalités pratiques et imaginaires, c'est-à-dire aussi les besoins, les communications, et les problèmes de l'individualité humaine de son siècle. »*[2] Le cinéma qui est un appareil a le pouvoir de se référer, comme l'esprit, à des situations puisées dans le réel auxquelles il donne la forme de représentations imaginaires. Cette tension entre l'imaginaire et le réel, entre la technique et l'esprit, donne au cinéma sa puissance d'expression et sa magie. La participation affective qui est la clé de compréhension de cet univers parallèle qu'est le cinéma, se prolonge par le processus de projection-identification contenu dans le mouvement et l'énergie, dans la dynamique de l'image. Le film est une énergie qui se communique aux masses, lesquelles communiquent leur énergie au film, car : *« Considérer les masses sociologiques selon l'énergie qui les produit et les structure, c'est du même coup montrer comment l'énergie devient matière sociale. »*[3] Le succès du cinéma et sa popularité réside dans cette énergie qu'il contient et qu'il transmet à ceux qui le reçoivent. En définitive, pour E. Morin, le cinéma est un complexe total qui nous situe : *« au carrefour des forces, au proton vivant et actif où sont engagés les puissances mentales individuelles et collectives, l'histoire, la société et l'économie, les lois, les plaisirs, le spectacle, la communication, l'action »*[4]*.* C'est donc en rendant la vie plus intense qu'il apporte, au spectateur, compensation et vie par procuration. Ces effets sont maximisés au cinéma, du fait de l'impact des images qui s'imposent à l'esprit comme autant de possibles, réalisés sur le plan de l'imaginaire.

Après avoir cherché à analyser l'origine et la cause de la fascination qu'exerce le cinéma sur le public, Morin dans *L'esprit du temps* inscrit le

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.,* p. 216.
[3] *Ibid.,* p. 219.
[4] *Ibid.,* p. 220.

cinéma dans l'univers de la culture de masse pour en comprendre son mode de fonctionnement. Pleinement intégré dans les productions de la culture de masse, le cinéma correspond à ce que Morin appelle *« l'industrialisation de l'esprit »*[1] . Les marchandises culturelles qui en sont issues, dont les films, se différencient des œuvres de la culture savante par leur caractère non normatif, *« La culture de masse dans l'univers capitaliste, n'est pas imposée par les institutions sociales, elle relève de l'industrie et du commerce, elle est proposée. Elle subit les tabous (de la religion, de l'État, etc.), mais n'en crée pas ; elle propose des modèles, mais n'ordonne rien. »*[2] Ce qui caractérise les productions de la culture de masse est leur éclectisme et leur syncrétisme. Elles intègrent dans le but de séduire un public varié et multiforme, des thèmes variés susceptibles de séduire le plus grand nombre d'individus. *« La plupart des films syncrétisent des thèmes multiples au sein des grands genres : ainsi dans un film d'aventure, il y aura de l'amour et du comique, dans un film d'amour il y aura de l'aventure et du comique, dans un film comique il y aura de l'amour et de l'aventure. »*[3] Et ce, dans le but de toucher *« l'homme moyen »*, c'est-à-dire, *« l'homme-enfant qui se trouve en tout homme, curieux, aimant le jeu, le divertissement, le mythe, le conte »*[4]. Cependant, cette tendance à synthétiser en soi des valeurs qui peuvent être universalisées et standardisées, n'empêche pas la création. Même si l'industrie culturelle vise à créer des standards pour satisfaire les attentes diversifiées d'un public massif, elle ne peut complètement étouffer l'invention, au risque de le lasser. *« D'où ce principe fondamental : la création culturelle ne peut être totalement intégrée dans un système de production industrielle. D'où un certain nombre de conséquences : d'une part, contre-tendances à la décentralisation et à la concurrence, d'autre part, tendance à l'autonomie relative à la création au sein de la production. »*[5] Elle obéit donc à un double mouvement, *« D'un côté, une poussée vers le conformisme et le produit*

[1] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 25.
[2] *Ibid.,* p. 57.
[3] *Ibid.,* p. 48.
[4] *Ibid.,* p. 56.
[5] *Ibid.,* p.39.

*standard, d'un autre côté, une poussée vers la création artistique et la libre invention. »*[1] Comme sa finalité est de s'attacher un public de consommateurs toujours plus importants, la culture de masse ne peut se permettre de négliger ni leurs goûts ni leurs attentes qui eux sont évolutifs. *« Elle évolue en surface selon le rythme frénétique des actualités, flashes, modes, vogues, vagues : elle évolue en profondeur selon les développements techniques qui stimulent la demande, et la demande qui stimule les techniques sur le marché de la consommation culturelle. »*[2] La culture de masse et son public sont en interaction et sont dépendants du cours historique des civilisations. L'interaction entre les besoins de bien-être et la culture de masse explique que cette dernière soit universelle, puisqu'elle construit ses productions sur cet idéal de bien-être. Ce que Macé résume ainsi : *« Les besoins de bien-être et de bonheur, dans la mesure où ils s'universalisent au XX^e^ siècle, permettent l'universalisation de la culture de masse. »*[3] Elle peut s'universaliser car elle dispose de moyens de diffusion tels que les *mass-media* et elle s'appuie sur un langage commun qui la rend compréhensible à tous.

L'évasion, le divertissement et l'ouverture au monde sont rendues notamment possibles par le spectacle cinématographique et l'écran de télévision. *« Le spectateur typiquement moderne est celui qui est voué à la télé-vision, c'est-à-dire qu'il voit toujours tout en plan rapproché, comme au téléobjectif, mais en même temps à une impalpable distance. »*[4] Cette participation au monde est médiée par l'écran, qui s'impose entre soi et la réalité pour la reconstruire mais qui maintient la distance qui nous sépare de lui. Les spectacles tels qu'ils s'exposent à l'écran, correspondent à un mouvement dialectique qui en fait ressortir leur ambiguïté. *« Ainsi, nous participons aux mondes à portée de la main, mais hors d'atteinte de la main.*

[1] *Ibid.,* p. 59.
[2] *Ibid.,* p. 191.
[3] Éric Macé, « Eléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin »*, Hermès,* 31, 2001, p. 246.
[4] *Ibid.,* p. 78.

*Ainsi, le spectacle moderne est à la fois la plus grande présence et la plus grande absence. »*[1] Pour autant, cette participation différée est compensée dans le domaine des échanges et de la communication qui enrichissent la vie privée. *« Les échanges affectifs s'effectuent dans les conversations où l'on parle des films, des stars, des émissions, des faits divers ; nous nous exprimons et nous connaissons autrui en évoquant ce sur quoi nous projetons. »*[2] Le partage et la circulation de points de vue créent une synergie qui assure la propagation des valeurs et des modèles à travers lesquels, le mécanisme de projection-identification peut se réaliser. Car comme le remarque Morin : *« Il faut aussi que les situations imaginaires correspondent à des intérêts profonds, que les problèmes traités concernent intimement besoins et aspirations des lecteurs ou spectateurs. »*[3] La culture de masse obéit à un schéma d'inclusion de valeurs et d'idéaux susceptibles d'être partageables par tous. Elle doit, pour se maintenir, tenir compte des besoins spécifiques d'évasion et d'une quête du bonheur qui s'incarnent à travers des modèles (les stars) et des idéaux de vie. *« Dans ce sens, les stars, dans leur vie de loisirs, de jeu, de spectacle, d'amour, de luxe, et dans leur recherche permanente du bonheur figurent les types idéaux de la culture de masse. »*[4] Les stars rendent opératoire le mécanisme de projection-identification et à travers ces personnages, se cristallise l'essence de la culture de masse. Elles sont des figures typiques, auxquelles les spectateurs s'identifieraient, jusqu'à désirer s'assimiler leurs « secrets » de beauté. Et comme le remarque E. Ethis : *« En " inventant" le corps de la star, le cinéma, objet de la culture de masse du XX^e^ siècle, met à la portée de tous les revendications d'un XX^e^ siècle qui aspire déjà à une beauté qui soit socialement mieux partagée. »*[5] Selon Morin, les stars sont à la fois des « *modèles de culture* » et des *« modèles de vie »*. C'est ce mouvement de production-réception qui assure le dynamisme de cette culture, laquelle ne se maintient que par la relation qui

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.,* p. 79.
[3] *Ibid.,* p. 90.
[4] *Ibid.,* p. 118.
[5] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op. cit.,* p. 87.

s'établit entre ceux qui la produisent et ceux qui la reçoivent. Ils interagissent les uns sur les autres et mettent en forme des productions qui les impliquent tous. Comme le remarque É. Macé : *« Dans tous les cas, la signification des produits de la culture de masse n'advient que dans l'opération de co-construction du sens entre une proposition médiatique et ceux qui, d'une manière ou d'une autre, en font quelque chose. »*[1]

Les spectacles sont l'essence même de la culture de masse car c'est à travers eux, que s'établit un rapport vivant avec l'univers imaginaire. Ils relient l'homme au monde de manière esthétique par le canal de l'imaginaire. *« C'est à travers les spectacles que se déversent ses contenus imaginaires. Autrement dit, c'est sur le mode esthétique que s'établit le rapport de consommation imaginaire. »*[2] C'est dans un état de détachement et de plaisir désintéressé que le public reçoit les fictions qui lui sont proposées et qu'il y participe. Le plaisir esthétique et ludique que ces spectacles fait naître, légitime le succès des productions de la culture de masse. Elles s'adaptent aux nouveaux besoins qui émergent et qu'elles vont satisfaire, en proposant des modèles de vie qui correspondent à ces nouveaux besoins. *« Si l'on considère que, désormais, l'homme des sociétés occidentales axe de plus en plus ses préoccupations sur le bien-être et le standing d'une part, l'amour et le bonheur d'autre part, la culture de masse fournit les mythes conducteurs des aspirations privées de la collectivité. »*[3] Mais Morin souligne qu'à partir de 1955, la culture de masse fait face à des changements sociaux et qu'elle commence *« à se dégrader »* à partir des années 60. Elle doit alors se construire en fonction des difficultés de la vie sociale et de la vie privée rendues apparentes par le canal des médias. *« Dès lors, les problèmes du malaise, de l'inquiétude, sont largement posés dans la grande presse ou à la télévision. Certes, ils sont localisés surtout sur le couple, le divorce, la contraception, les maladies, mais transforment partiellement la mythologie du*

[1] Éric Macé, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias,* Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 133.
[2] *Ibid.,* p. 85.
[3] *Ibid.,* p. 97.

*bonheur en problématique du bonheur. »*[1] Cette crise du bonheur serait issue pour Morin, d'une crise de la famille qui pousserait l'individu à chercher de nouveaux modèles et à exorciser ses difficultés, à travers de nouveaux modes de vie liés aux loisirs et aux vacances. *« La culture de masse s'étend aujourd'hui hors du champ strict des mass media et enveloppe le vaste univers de la consommation, celui des loisirs, comme elle nourrit le micro-univers de l'intérieur domestique »*[2]. L'idéal de bonheur véhiculé par la culture de masse, supplanté par la crise du bonheur devenue une problématique du bonheur, ouvre un nouveau champ d'expression à la culture de masse. Elle se doit, pour perdurer, intégrer aussi bien les ferments critiques que les crises et les inquiétudes qui ont ébranlé les modèles des années 50. *« On voit apparaître les nouvelles stars, héros de l'inquiétude ou du mal de vivre (M. Brando, P. Newman). »*[3] Dans tous les cas, la culture de masse, à travers la variété des ses productions, tout en intégrant les changements structurels des sociétés continue de se développer et de compenser certains manques liés à la vie sociale et à la vie privée. Car comme Morin conclue : *« Mais en même temps nous pouvons percevoir que s'il n'est pas de réponse magique aux contradictions de l'existence, celles-ci sont en mouvement, et que ce mouvement peut créer des réponses, elles-mêmes en mouvement. »*[4] C'est dans ce mouvement même, que les productions de la culture de masse perdurent en se renouvelant, par la prise en compte du nouvel horizon d'attente qui s'ouvre au seuil de chaque décennie.

Edgar Morin a analysé le cinéma sur la base de différentes qualités qu'il lui a reconnu et qui en feraient, selon lui, sa spécificité.

Pour E. Morin, le cinéma se caractérise par la participation affective qu'il rend possible. Celle-ci se vit sur le mode de la projection et de l'identification,

[1] *Ibid.,* p. 197.
[2] *Ibid.,* p. 199.
[3] *Ibid.,* p. 196.
[4] *Ibid.,* p. 194.

communes au cinéma et à la vie réelle. *« Le cinéma est commerce effectif avec le monde. Son noyau qui est la projection-identification imaginaire, est riche de toutes les richesses de la participation. »*[1]

De cette participation affective naît un plaisir esthétique qui concerne toutes les productions de la culture de masse*. « Tout un secteur des échanges entre le réel et l'imaginaire, dans les sociétés modernes, s'effectue sur le mode esthétique, à travers les arts, les spectacles, les romans, les œuvres dites d'imagination. »*[2] Car comme il le précise : *« Autrement dit, je ne définis pas l'esthétique comme la qualité propre aux œuvres d'art, mais comme un type de rapport humain beaucoup plus ample et fondamental. »*[3]

L'espace de fiction qu'il construit, comble certains manques imaginaires liés à la vie réelle du spectateur ; il lui apporte une satisfaction affective. *« Et nous sentons déjà les besoins, qui sont ceux de tout imaginaire, de toute rêverie, de toute magie, de toute esthétique ; ceux que la vie pratique ne peut satisfaire. »*[4]

L'impact universel du cinéma tient à la participation qu'il rend possible grâce à l'énergie du monde de laquelle il se nourrit et qu'il communique à son public. *« La participation est précisément le lieu commun à la fois biologique, affectif, intellectuel des énergies premières. »*[5]

Pour Edgar Morin, le cinéma satisfait de manière imaginaire des attentes affectives et crée un plaisir esthétique procuré par un sentiment de participation au monde que ce spectacle entretient.

---

[1] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, op. cit.,* p. 214.
[2] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 87.
[3] *Ibid.,* p. 86.
[4] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, op. cit.,* p. 117.
[5] *Ibid.,* p. 220.

## E - Une hypervision : Gilles Lipovetsky, Jean Serroy

Dans *L'écran global*, les auteurs observent les changements qui sont à l'œuvre dans nos sociétés, du fait de l'importance accordée au cinéma. Face à son omniprésence, ils se demandent comment situer le cinéma et ils se posent alors cette question : *« Se pourrait-il que la civilisation de l'écran sonne le requiem du cinéma ? Est-ce sa mort programmée, telle que la prédisent ceux qui, entre le crépuscule des idéologies et la fin de l'Histoire, tiennent le compte des disparitions fin de siècle ? »*[1] Selon eux, le cinéma ne cesse au contraire de prouver sa vitalité et son esprit de renouveau. Ils se dressent contre ceux qui prédisent la décadence de cet art et ils valorisent, au contraire, sa diversité et l'importance du rôle qu'il joue dans la vie sociale. Ils affirment que : *« même confronté à de nouveaux défis de production, de diffusion et de consommation, le cinéma demeure un art d'un dynamisme puissant dont la créativité n'est nullement en berne. »*[2] L'omniprésence des écrans dans la vie quotidienne ne ferait pas écran au cinéma qui aurait su préserver le mode d'expression et de création qui lui est propre.

Aujourd'hui, nous serions arrivés à ce qu'ils appellent *« un quatrième âge du cinéma »*[3]*,* caractérisé par des changements cruciaux qui bouleversent son mode de production, de réalisation, de diffusion et de réception. Cet écran global qu'ils analysent, renvoie à toutes les innovations liées aux technologies de l'information et de la communication. Si le cinéma paraît concurrencé par les multiples écrans qui en sont issus, il est en fait partout et l'imaginaire cinématographique inspire toute la culture de l'écran. *« Infiniment plus puissant et global que son univers natif et spécifique, le cinéma apparaît comme la forme matricielle de ce qui s'exprime hors de lui-même. »*[4] Pour comprendre l'état du cinéma contemporain, il ne faut pas, selon eux, l'étudier comme un système de signes centré sur lui-même. Il est nécessaire de le

[1] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, *op. cit.,* p. 12.
[2] *Ibid.,* p. 13.
[3] *Ibid.,* p. 22.
[4] *Ibid.,* p. 25.

reconnaître et de l'appréhender comme, *« une puissance transformatrice de l'imaginaire culturel global. Une économie du cinéma tout à la fois culturelle et socio-esthétique, transpolitique et anthropologique. »*[1] Ils le comprennent comme un moyen de penser, ce qui est à l'œuvre dans le monde social, à l'ère de la mondialisation.

Ce qui en a fait sa modernité est d'avoir été avant tout, essentiellement, un art de masse. *« La modernité profonde du cinéma est là, dans cet art de masse, dispositif sans précédent, qu'il contribue largement à imposer. »*[2] Ce caractère lui a valu d'être d'emblée démocratique en touchant un large public qui, à travers lui, cherche en priorité à se divertir. Sa facilité de réception tient à l'extrême lisibilité de ce qui le compose (intrigue, genre, personnages, stars). Il s'est imposé comme un divertissement qui, comme la mode, propose des plaisirs toujours renouvelés. *« Ce lien intrinsèque de la modernité avec la mode, le cinéma l'illustre au plus près : en tant qu'art de consommation de masse, il fonctionne comme un art-mode, autrement dit inséparable non seulement des différences marginales mais aussi de la logique de l'éphémère et de la séduction. »*[3] Le fait d'être une industrie l'oblige à entretenir l'engouement de son public pour ses productions, qui doivent alors se succéder tout en procurant un sentiment permanent de nouveauté. En cela, il est absolument moderne. *« Beaucoup plus essentiellement, sa modernité coïncide avec la production massive de produits culturels non durables, singuliers, prêts à consommer, éphémères et spectatoriels. »*[4] Sa modernité réside dans son pouvoir d'adhérer au temps présent, de le représenter et d'en suivre le rythme de changement.

C'est à partir des années 80 que ce serait mise en place *« l'hypermodernité »* à laquelle le cinéma est rattaché du fait des inventions technologiques (numérique, images de synthèse), qui ont transformé à la fois

[1] *Ibid.,* p. 28.
[2] *Ibid.,* p. 38.
[3] *Ibid.,* p. 43.
[4] *Ibid.,* p. 45.

son économie et son mode de réception. Ces innovations ont enrichi son pouvoir d'expression et d'exploration de l'imaginaire. *« D'où la spectacularisation extrême des films catastrophes et des films de guerre, mais aussi la réalisation de mondes imaginaires "jamais vus" à effet hyperréaliste (science-fiction, mondes archaïques). »*[1] Ces possibilités techniques coïncident avec la recherche de la vitesse accélérée qui correspond au temps présent. L'économie du cinéma se voit également modifiée par la normalisation de superproductions à très gros budgets qui dépassent les 100 millions de dollars et des cachets astronomiques des stars. La plupart des films américains sont produits aux États-Unis mais avec des capitaux étrangers, réalisés par des metteurs en scène d'origine diverse. Malgré ce surinvestissement, le public pourtant, décroît. *« Les Français ne vont plus à présent en moyenne qu'un peu plus de 3 fois par an au cinéma. Dans ce nouveau contexte, c'est le jeune public qui se montre plus assidu : les 15-24 ans s'y rendent, eux, en moyenne un peu plus de 7 fois par an. »*[2] Parallèlement la réception cinématographique s'élargit à la sphère privée par le biais des écrans de télévision. Malgré ces différents supports de réception, les productions hollywoodiennes continuent de drainer des masses de spectateurs dans les salles de cinéma. Ceci serait dû aux qualités de ces superproductions qui attirent surtout le public des 15-24 ans, plus gros consommateurs de ce genre de films.

Le cinéma hypermoderne se caractérise par une esthétique de l'excès, par une dynamique qui dérégule l'espace-temps filmique et par une autoréférentialité. Ce qu'ils résument ainsi : *« Les trois concepts fondamentaux que nous proposons ici – l'image-excès, l'image-multiplexe, l'image-distance – désignent les trois processus constitutifs du cinéma hypermoderne. »*[3] L'image-excès serait caractéristique d'un cinéma qui cherche à créer des sensations extrêmes. La longueur des films, la vitesse de

[1] *Ibid.,* p. 53.
[2] *Ibid.,* p. 67.
[3] *Ibid.,* p. 74.

défilement des plans, la profusion des scènes de violence sont autant de moyens de sidérer les spectateurs et de les fasciner. L'image-multiplexe s'appuie sur l'intégration de la pluralité pour capter un public le plus diversifié possible. La mixité culturelle et sociale, les différents âges de la vie, l'inversion et la dérégulation des rôles sexuels donnent forme à un cinéma de l'hybridation dans lequel une majorité de spectateurs peut se retrouver. L'image-distance obéit à une logique narrative qui fait se croiser sensation immédiate et distanciation cognitive. La simplicité apparente de l'histoire cache de multiples références cinématographiques, des allusions qui relèvent d'un métalangage. L'immersion affective dans le film, se double d'une attitude distanciée, ironique et critique.

Selon les auteurs, c'est sur la base de ces trois processus que peut être défini le cinéma hypermoderne et non pas postmoderne[1]. *« Rattaché à l'épuisement des figures classiques du récit, ce cinéma a été étiqueté comme "postmoderne". Le diagnostic est juste, la dénomination ne l'est pas. Une nouvelle rhétorique du cinéma est née, qui, loin d'exprimer une modernité "post" ou à bout de souffle, témoigne au contraire de son exacerbation. »*[2] Ce cinéma obéirait à une logique de l'extrême, aussi bien dans les sensations qu'il procure, dans la longueur de ses productions, dans la profusion de ses effets spéciaux, dans la représentation de la violence devenue *« ultraviolente ».* Les auteurs assimilent ces processus qui caractérisent le cinéma depuis les années 80 à ceux qui sont à l'œuvre dans les autres sphères de la société. Ce qui irait, *« des médias aux hypermédias, du capitalisme à l'hypercapitalisme, de la consommation à l'hyperconsommation »*[3]. Dans cet espace social qui exacerbe toutes les sensations et toutes les attentes, tout peut être montré à l'écran qui devient alors un espace public d'exhibition, le lieu d'expression d'une hypervision.

[1] Pour une présentation du cinéma postmoderne, cf. Laurent Jullier, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.
[2] *Ibid.,* p. 72.
[3] *Ibid.,* P. 74.

Ces particularités ne coupent pourtant pas le cinéma du monde réel, il ne cesserait au contraire d'y participer et de l'intégrer que ce soit à travers des documentaires, des films historiques ou des films qui rendent compte des transformations sociales. *« Le cinéma n'est pas et n'a jamais été hors de son temps. Art essentiellement moderne, il n'a jamais cessé de prendre pour objet les plus grands événements et défis de la modernité. »*[1] Loin de ne proposer, selon les auteurs, que des films de fiction détachés du cours des événements, ils remarquent que *« plus que jamais, le cinéma observe et exprime, selon sa perspective propre, le cours du monde. »*[2] De nombreuses interrogations le traversent, telles celles liées à la technoscience, au marché, à la démocratie et à l'individu. La technoscience serait devenue un pôle d'inquiétude qui ferait émerger une conscience écologique. *« Après l'euphorie du progrès, "les dégâts du progrès" ; après l'extase de la libération, la peur de l'avenir. L'affirmation et la diffusion des valeurs écologistes dans l'esprit du temps en sont la traduction. »*[3] Les films catastrophes et les films de science-fiction seraient les genres les mieux adaptés pour donner libre-cours à cet imaginaire de la menace. *« Dans son imagination débridée, la science-fiction dit encore les nouvelles attentes post-matérialistes de l'individu hypermodernes. »*[4] Un film comme *Le jour d'après*[5], serait directement relié à une situation politique actuelle et aurait une portée critique. *« Le fait que ce dérèglement climatique soit montré dans un blockbuster qui bénéficie de la superlogistique hollywoodienne, comme intervenant au moment même où les États-Unis refusent de signer le protocole de Kyoto laisse clairement apparaître d'où vient le mal et où se situent les responsabilités. »*[6] Le nouvel ordre mondial et la globalisation économique créent un nouveau regard sur le monde que de nombreux films mettent en scène, tout comme les atteintes à la démocratie et aux droits de l'homme. Ces thèmes n'empêcheraient pas la

[1] *Ibid.,* p. 195.
[2] *Ibid.,* p. 195.
[3] *Ibid.,* p. 197.
[4] *Ibid.,* p. 201.
[5] *Le jour d'après,* de Roland Emmerich, États-Unis, 2004.
[6] *Ibid.,* p. 198.

survalorisation de l'individualisme qui devient le sujet d'un grand nombre de films.[1] Le cinéma porterait en lui les germes de contradiction du temps présent, pris entre participation voyeuriste mais intéressée au monde et repli sur *« les valeurs du bonheur privé et de l'harmonie intime. »*[2] En définitive, malgré l'écran de télévision qui ne cesse de se perfectionner, les jeux vidéo qui proposent des univers virtuels, Internet, les vidéos-clips, l'art vidéo, l'art numérique, le cinéma en salle résiste.

Il résiste car il a pris en charge ce qui était traditionnellement réservé aux contes et aux mythes, *« il a pris le relais des formes expressives qui remplissaient autrefois cette fonction "primitive". Voir un film, c'est savoir qu'on va nous raconter une histoire et l'attendre en quelque sorte avec un "plaisir d'enfant". »*[3] Il continue d'offrir un espace de narration auquel tout individu peut participer. *« C'est moins sa puissance de diffusion matérielle qui lui a permis d'occuper une position dominante que le fait qu'il ait réussi à offrir aux yeux et au cœur des hommes de tous pays et de toutes cultures les grands archétypes du récit "éternel" racontés de façon telle que chacun peut s'y reconnaître et s'y retrouver aussitôt. »*[4] Le caractère collectif de sa réception lui assure ses qualités sociales de convivialité et de partage qui lui ont assuré, dès l'origine, sa popularité. *« Cathédrale du siècle, rituel, a-t-on dit, boîte magique en tout cas, faisant lien social. »*[5] Ce pouvoir provient de cette aptitude qui est la sienne de mettre des images en mouvement, de donner l'illusion de la vie et de donner à l'imaginaire des espaces d'exploration et de représentation jusqu'alors inédits. *« Une puissance d'imaginaire exceptionnelle en ce que le cinéma a pour caractéristique d'être un art global qui opère la fusion de l'espace et du temps, de l'œil et du verbe, du mouvement et de la musique. »*[6] Il est certes une puissance d'évasion

[1] Voir pp. 196-226 la liste des films qui traitent ces différents thèmes, ce que les auteurs appellent des *« néo-mythologies »*.
[2] *Ibid.,* p. 222.
[3] *Ibid.,* p. 333.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.,* p. 334.
[6] *Idem.*

mais surtout, selon les auteurs, il serait un principe unificateur entre les hommes, un moyen de dépasser ce qui les sépare. *« À cet égard, on peut tenir le cinéma pour l'une des grandes puissances d'acculturation ayant forgé la mentalité du XX^e siècle. »*[1] Voilà pourquoi ils en concluent que le cinéma n'est pas voué au déclin mais qu'au contraire il reste cet éveilleur de conscience qu'il a toujours été. *« S'il a été, et s'il est toujours, cette industrie du rêve, qui a captivé et fasciné les hommes avides de vivre à travers lui autre chose que la réalité, il est devenu aussi un vecteur de débats collectifs à travers des films événements qui, sensibilisant le public, font changer les choses, et ce au moment où s'érode le pouvoir des politiques et des intellectuels. »*[2] Il est pourvoyeur d'une vision du monde, ce que les auteurs appellent la *« cinévision »*[3]. Cette vision est un mixte de rêve et de réalité, une esthétique qui a pour caractéristique vitale de produire de la réalité. *« Là est l'honneur du cinéma : lorsque la vie cherche à ressembler au cinéma, se développent les visées esthétiques et l'affirmation accrue des singularités. »*[4] Ce qui n'empêche pas les auteurs de remarquer avec prudence en conclusion de cet ouvrage, qu'il faut malgré tout, garder une certaine réserve à l'égard de certaines productions dont les qualités ne résident nullement dans leur pouvoir d'éveiller l'esprit. Elles ne détiennent pas nécessairement, *« ce que Valéry appelait la "valeur esprit" »*[5].

Pour Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, le cinéma depuis les années 80 est caractéristique de la mutation hypermoderne. *« La mutation hypermoderne a ceci de caractéristique qu'elle affecte dans un mouvement synchrone et global les technologies et les médias, l'économie et la culture, la consommation et l'esthétique. Le cinéma obéit à la même dynamique. »*[6]

[1] *Ibid.,* p. 335.
[2] *Ibid.,* p. 336.
[3] *Ibid.,* p. 337.
[4] *Ibid.,* p. 343.
[5] *Idem.*
[6] *Ibid .,* p. 23.

Cette mutation lui permet de se renouveler : *« Le tout-écran n'est pas le tombeau du cinéma : plus que jamais, celui-ci fait preuve d'inventivité, de diversité, de vitalité. »*[1]

Il est toujours un pôle d'inspiration dans la société de l'écran global. *« L'individu des sociétés hypermodernes en vient à regarder le monde comme si c'était du cinéma, celui-ci constituant les lunettes inconscientes par lesquelles il voit la réalité où il vit. »*[2]

Ses logiques sont celles de l'excès, rendu possible par les innovations technologiques : *« De l'ère du vide, on est passé à l'ère de la saturation, du trop, du superlatif en toutes choses. »*[3] ; de l'hybridation due à la mondialisation **:** *« Un nombre croissant de réalisateurs se nourrit d'une multiplicité de références, ils s'identifient à des groupes divers, revendiquent des affiliations plurielles qui ne se recouvrent que partiellement, construisant ainsi un syncrétisme culturel de fait très individualisé. »*[4] ; de l'autoréférence qui permet une mise à distance : *« Clins d'œil, citations, allusions, références : on ne compte plus les films qui exacerbent la distance, le recul du film par rapport à lui-même, lequel induit une semblable mise à distance, par rapport au film, du spectateur. »*[5]

Le spectacle collectif qu'il incarne est créateur de lien social, de convivialité : *« Nourrissant par ses récits le besoin d'un ailleurs des hommes, il crée du lien entre eux, il assume sa spécificité originelle qui était de réunir dans une même salle des gens divers levant le regard vers le même écran. »*[6]

Il propose une vision du monde, un style, une esthétique : *« Le cinéma s'est en quelque sorte glissé dans l'existence concrète des hommes, dans les*

[1] *Ibid.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 28.
[3] *Ibid.,* p. 77.
[4] *Ibid.,* p. 104.
[5] *Ibid.,* p. 131.
[6] *Ibid.,* p. 333.

*gènes de notre quotidienneté. »*[1] Ce qui aurait pour résultat, non pas une uniformisation des esprits et des modes de vie car *« nous sommes moins à l'heure de la prolétarisation du consommateur et de la destruction des existences singulières qu'à celle de l'artialisation généralisée des goûts et des modes d'existence. »*[2] *« L'artialisation du monde »*[3] qui, selon Charles Lalo, permet de relier le beau naturel au beau artistique, est présentée ainsi par E. Ethis : *« Tout dans le monde ne donne pas lieu à une expression artistique, "l'artialisation du monde", c'est avant tout comprendre comment "l'art transfigure le banal" pour faire œuvre. »*[4]

Selon Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, le cinéma aurait le pouvoir de donner au monde et du monde une vision globale, une hypervision, à laquelle il participe et dans laquelle il se reflète.

### F - Un cinéma de la menace : Jean-Michel Valantin

Dans *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Jean-Michel Valantin analyse un système cinématographique américain qui se caractérise par une articulation entre le pouvoir politique, le pouvoir militaire et le pouvoir cinématographique. Ce genre de cinéma auquel il s'intéresse dans cette étude est celui du cinéma de sécurité nationale. *« La production de stratégie et ses mises en pratique sont indissociables d'une production cinématographique spécifique, que l'on appellera ici "cinéma de sécurité nationale". »*[5] Le contenu des films qui appartiennent à ce genre cinématographique s'appuie sur des mythes, sur des menaces, sur la représentation de l'institution militaire et gouvernementale et sur des crises. Ces films ont pour sujet des menaces que représentent, pour la nation américaine, tout un ensemble d'ennemis

[1] *Ibid.,* p. 342.
[2] *Ibid.,* p. 343.
[3] Charles Lalo, *L'expression de la vie dans l'art,* Paris, Alcan, 1933.
[4] Emmanuel Ethis, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2006, p. 26.
[5] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 6.

identifiés sous la forme d'armées de pays étrangers, de terroristes, d'extraterrestres ou de machines. Leur qualité réside notamment, dans une très grande précision sociologique. *« De plus, tout en étant extrêmement dramatique et spectaculaire, ce type de cinéma, comme le reste du cinéma américain, est d'une rigoureuse précision sociologique. En cela, il rend compte de la complexité des processus à l'œuvre au sein de cette entité non centralisée qu'est l'appareil américain de sécurité nationale. »*[1] Ces films développent un « *univers mental »* qui est traversé d'interrogations sur la légitimité de la puissance américaine et sur ses capacités à se survivre en tant que première puissance mondiale. Ce cinéma, *« par des films policiers, des films de guerre, d'espionnage, de science-fiction, voire des comédies romantiques, interroge les chances de survie des États-Unis et la légitimité de leur puissance armée et de ses utilisations, aujourd'hui et dans le monde à venir. »*[2] Ces films posent des questions, autant qu'ils tentent d'y répondre, à travers une mise en scène qui fait surgir dans l'imaginaire collectif ce qui est dominant dans l'actualité. Les questions abordées par ces films concernent la guerre, la paix, la sécurité, la liberté et la violence armée.

La notion de stratégie est centrale dans ces films comme dans la vie collective et se voit matérialisée à l'écran, à travers la présence supposée de menaces. Elles sont au centre du dispositif militaire et politique et du dispositif cinématographique qui s'appuie sur elles, pour mettre en scène un spectacle dramatique. C'est à travers elles que se noue la relation établie entre le cinéma et le pouvoir. *« Le point d'articulation entre l'industrie du cinéma de sécurité nationale et l'État de sécurité nationale est le rapport à la menace. »*[3] La menace dicte et guide la politique étrangère des États-Unis, qui pour s'en prémunir développe des stratégies de défense et de sécurité. Pour les rendre efficientes, l'État s'appuie sur différents programmes d'armements et de recherche ainsi que sur la légitimation d'expéditions militaires dans différents

[1] *Ibid.,* p. 7.
[2] *Ibid.,* p. 7.
[3] *Ibid.,* p. 8.

pays, selon l'évolution des tensions. Cette notion de menace couvre un champ très large et permet d'évaluer l'évolution des relations géostratégiques au cours du temps. *« Pour les élites de sécurité nationale, tout, potentiellement, fait menace, de l'Union Soviétique au cyberespace, en passant par les policiers retraités et les terroristes, les fanatiques venus du tiers-monde moyen-oriental ou les "revanchards" asiatiques. »*[1] Selon Valantin, c'est la menace sous toutes ses formes qui légitimerait l'action de l'État dans ses choix militaires et stratégiques. Elle lui donnerait les gages suffisants pour user de la violence. Le cinéma accomplit à l'écran cette légitimation de la stratégie militaire qui doit venir à bout de la menace, laquelle porte atteinte à la sécurité nationale. Dans ces films, la mise en danger de la nation ou de celle de ses soldats et de ses agents devient le prétexte de super productions qui servent à la valorisation de ceux qui défendent le territoire américain et ses valeurs. La menace apparaît à Valantin comme, *« le socle de la légitimation du pouvoir d'État et de son monopole de la violence, elle définit une tendance lourde de son rapport au monde ; le cinéma met en scène ces menaces et la mobilisation des moyens qui sont décidés pour les abattre. »*[2] Si le cinéma n'est pas l'inventeur de la menace, il joue avec les multiples possibilités qu'elle offre, du point de vue de la fiction.

Afin de rendre ses actions militaires populaires, l'État américain dès 1942 a engagé un dialogue avec les producteurs d'Hollywood, afin que les films qui traitent de ces questions leur donnent une amplitude affective et dramatique. *« Le cinéma donne à la virtualité de la pensée stratégique, ou à l'évanescence de la mémoire collective, la densité, l'impression de réalité affective de l'image cinématographique, en créant une histoire alternative imaginée et transformée en spectacle collectif qui constitue un univers mental où l'actualité stratégique est jouée, ou rejouée, de manière à être débattue ou*

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*

*"perfectionnée". »*[1] Les qualités spécifiques du cinéma servent à cautionner, rendre compréhensibles et légitimes des choix politiques et militaires. Le public se sent concerné et affecté par ces histoires qui jouent et rejouent leur destin national qu'une menace peut anéantir. Ces films font de l'actualité un sujet de spectacle et mettent en scène les interactions et les tensions qui existent entre la Maison-Blanche, le Congrès, le Pentagone, la CIA et le FBI, ce qui accroît leur crédibilité.

Le cinéma qui traite les différentes menaces se nourrit à la fois de ce qui structure le débat stratégique et l'identité américaine. Leur logique réside dans le recours à des mythes fondateurs qui servent de socle commun à la Défense américaine et à cet univers cinématographique. Celui-ci les réinvestit par l'imaginaire et il leur donne une dimension affective qui implique le spectateur du fait de leur contenu qui a permis de construire et qui continue de préserver aujourd'hui, l'identité américaine. Ces mythes fondateurs, *« tels ceux de la "Frontière", de la "Cité sur la colline" et de la "Destinée manifeste", composantes fondamentales de l'identité américaine »*[2], construisent l'image de la Nation et lui permettent de se distinguer du reste du monde. Ils rattachent le sort du peuple américain à des institutions qui ont pour rôle de les respecter. Le pionnier, l'Élu et la Nouvelle Jérusalem imprègnent les mentalités américaines et déterminent les stratégies de la Défense américaine.

Ces représentations symboliques fondatrices de la nation américaine orientent sa perception du monde extérieur et déterminent son usage légitime de la force contre toute forme d'attaque contre les États-Unis. Le cinéma, à travers la mise en scène des menaces, justifie la mobilisation de moyens exorbitants pour les abattre. *« Ces mythes, représentations, idéologies et symboles traversent le cinéma américain, et tout particulièrement le cinéma de sécurité nationale, car ils posent la question de l'usage juste de la force, qui, au niveau étatique, devient celle de la coercition militaire et du pouvoir*

[1] *Ibid.,* p. 9.
[2] *Ibid.,* p. 12.

*stratégique. »*[1] Ces mythes sont les garants d'un attachement à la liberté individuelle à travers celui du pionnier, d'un lien indéfectible entre Dieu et les hommes et d'une légitimité supérieure de la puissance américaine. Cela explique pourquoi, une certaine méfiance règne, de la part du peuple américain face aux instances de pouvoir, notamment militaire, qui pourraient remettre en cause ces fondements. *« Ces mythologies fondatrices sont indissociables de la culture politique américaine, pour laquelle le pouvoir politique est, en soi, une menace et ne doit exister qu'en étant divisé entre institutions concurrentes, d'où un équilibre des pouvoirs garant de la liberté des citoyens. »*[2] Même si parallèlement, la société américaine, éprouve pour ses forces armées, un attachement lié à sa capacité à préserver la collectivité et les mythes qui la structurent. De nombreux films, comme le montre Valantin, jouent sur cette ambivalence qui oppose l'institution militaire et gouvernementale à ses membres[3].

Le mythe de la Frontière maintient active la représentation d'un monde extérieur aux États-Unis, comme hostile et dangereux, sans que cette peur puisse être confirmée par les faits. *« En revanche, le monde extérieur est perçu comme lourd de menaces potentielles, et fait office de "surface de projection" du mythe de la Frontière en étant assimilé à un gigantesque univers frontalier qui encercle les États-Unis. »*[4] Cependant, l'idée de menace qui entretient la peur de l'extérieur permet de conforter l'identité américaine qui a besoin d'un consensus pour se maintenir. L'articulation de la menace qui oriente l'action de l'État Fédéral aux productions cinématographiques permet de la représenter et de légitimer, aux yeux de la nation, les choix stratégiques américains en matière de politique étrangère. *« Toutes ces menaces dont grouille le monde légitiment la production de stratégie et de puissance militaire, dont les projections à l'extérieur permettent d'imposer l'ordre américain, sans lequel les États-Unis pensent qu'il n'y a pas de*

[1] *Ibid.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 14.
[3] *Ultime Décision* (1996), *Starship Troopers* (1997), *Treize jours* (2000), *Space Cowboys* (2001).
[4] *Ibid.,* p. 15.

*sécurité. »*[1] Le cinéma participe pleinement de ce débat stratégique et en propose une interprétation par l'image.

Chaque période connaît des menaces différentes et le cinéma de sécurité nationale se charge de les mettre en scène à travers un processus d'héroïsation des trois grandes armées que sont l'Army, la Navy et les marines, l'Air Force. *Ces services ont un rapport vital, organique, au cinéma, qui permet d'articuler les forces de défense aux grands mythes, aux processus de légitimation politique et à l'actualité par la mise en scène héroïsante de leurs personnels et de leurs pratiques. »*[2] Ces différents appareils de sécurité peuvent donner des conseils, apporter du soutien logistique aux producteurs et aux réalisateurs des studios d'Hollywood. Cette coopération n'a cessé de croître au cours du XX$^{e}$ siècle et de nombreux films ont été réalisés grâce à elle[3]. Tous ces films peuvent jouer sur la concurrence qui règne entre ces différentes armées et ils peuvent aussi s'en démarquer, *« Cette coopération est permanente, mais d'une densité irrégulière, et peut être marquée par des pics autant d'accord que d'antagonisme. »*[4] Ce lien entre les instances de la Défense Nationale et les studios hollywoodiens produit un univers mental qui concentre la représentation d'un imaginaire de la menace et une réflexion sur le débat stratégique. Ces films, *« permettent de participer à la production de menace (qui elle-même légitime leur existence) et à la production de stratégie. »*[5] Ce genre de cinéma correspond à la culture américaine qui est imprégnée de l'idée qu'il faut défendre sa puissance et son autonomie, parfois de manière violente. La société américaine cherche, à travers ces films, à se conforter dans l'idée qu'elle détient les moyens logistiques pour protéger ses intérêts et les moyens symboliques pour maintenir une image positive de sa culture. Ce qui n'empêche pas le fait, comme le remarque Valantin, que les Américains ne

[1] *Ibid.,* p. 16.
[2] *Ibid.,* p. 18.
[3] *Rambo II* (1985), *Rambo III* (1988), *Alien, le retour* (1986), *Top Gun* (1986), *Predator* (1987), *Piège de cristal (*1988), *A la poursuite d' «Octobre Rouge »* (1990).
[4] *Ibid.,* p. 19.
[5] *Ibid.,* p. 21.

sont ni des adorateurs ou des fanatiques de la violence armée : *« Les armes sont aussi l'objet d'inquiétude et défiance, car elles incarnent le risque d'arrachement de la personne aux valeurs essentielles que sont la liberté, la démocratie et le droit. »*[1]

Entre 1951 et 2001, le contenu de ces films est structuré par l'apparition de différentes menaces qui ont marqué cette période. La guerre froide et la menace soviétique, la dissuasion nucléaire, la guerre du Vietnam, la guerre du Golfe, l'Afghanistan, le terrorisme sont autant de sujets qui vont orienter la production hollywoodienne. À partir de 2001, avec les attentats des tours de Manhattan, la menace terroriste se précise et va marquer une rupture avec la représentation traditionnelle d'une Amérique imprenable. *« Les attentats agressent à la fois la société américaine, son appareil de sécurité nationale, les représentations que les États-Unis se font d'eux-mêmes et toute la culture stratégique américaine. »*[2] Cet événement a d'autant plus marqué les esprits que les américains ont eu l'impression de vivre un scénario de film en direct, la fiction semblait devenir réalité. Alors que les représentations à l'écran de la violence permettent d'instaurer une marge de distanciation avec la réalité, ces attentats sont vécus comme une confrontation directe au réel. « *L'attaque du 11 septembre crée une rupture en imposant, pendant quelques heures, l'épreuve de la réalité à cet imaginaire. »*[3] Ces attentats vont servir de prétexte à une mobilisation générale, en vue de combattre l'Axe du Mal. Valantin repère alors une tension dans différents films de cette période, entre ceux qui vont soutenir les mesures prises par G. Bush et ceux qui vont prendre de la distance. Face à ces attentats et aux mesures à prendre, le consensus n'est plus maintenu et de nombreux films vont traduire cette opposition[4]. Un certain nombre de ces productions s'interroge sur la légitimité de certaines interventions au vu des réactions d'incompréhension et de

[1] *Ibid.,* p. 23.
[2] *Ibid.,* P. 123.
[3] *Ibid.,* p. 134.
[4] *Minority Report* (2001), *La mémoire dans la peau* (2002), *L'attaque des clones* (2002), *Les larmes du soleil* (2003), *Terminator 3* (2003), *Le dernier Samouraï* (2003), *Troie* (2004).

ressentiment manifestées par le reste du monde. La certitude qui est celle des Américains d'appartenir à une culture exceptionnelle, les rend d'autant plus réticents à accepter certaines interventions militaires qui nuisent à leur image à travers le monde. *« C'est donc le statut international, mais aussi la compréhension que l'Amérique a d'elle-même au travers de sa stratégie qui sont aujourd'hui en jeu. »*[1] Ces doutes réveillent des inquiétudes récurrentes sur la légitimité et la réalité de leur puissance et le sentiment de culpabilité lié au génocide des peuples indiens. *« Ce trouble réactive le sentiment de vulnérabilité inhérent à la perception que la société américaine a d'elle-même et qui s'exprime par la prégnance de la problématique du génocide et par la crainte de l'extinction physique. »*[2] Le cinéma accompagne ces doutes, s'en nourrit et les provoque. De plus, face à de nouvelles menaces globales et à la crise écologique, Valantin repère dans le discours cinématographique de cette décennie, une prise de distance avec les instances de pouvoir et une intensification des questionnements sur la viabilité d'une cohésion sociale en cas de raréfaction avérée des ressources naturelles. *« Ces films sont autant de laboratoires qui expérimentent les scénarios des effets globaux induits par la contre-productivité de la société industrielle, qui épuise la base matérielle, sociale et spirituelle dont elle dépend. »*[3] La création d'un secteur militaire privé et le surinvestissement technologique en matière d'armements créent de nouvelles inquiétudes. *« Cependant, cette instrumentalisation de l'intégration technologique, qui s'inscrit dans la convergence des technologies de l'information et de la communication, des nanotechnologies et de la robotique, des technologies spatiales et des systèmes d'armements et des troupes, pose de nombreux problèmes sans garantir la victoire. »*[4] Ce nouveau climat influe à la fois sur la conscience américaine et sur le contenu des films qui témoignent de cette méfiance et qui soulèvent des interrogations. Nous verrons comment ces troubles et ces doutes se

[1] *Ibid.,* p. 198.
[2] *Ibid.,* p. 195.
[3] *Ibid.,* p. 214.
[4] *Ibid.,* p. 216.

traduisent à l'écran, à travers l'étude de notre corpus de films et en quoi ils rejoignent l'analyse menée par Jean-Michel Valantin dans ce livre.

Pour Jean-Michel Valantin, le cinéma de sécurité nationale est un instrument de représentation de la stratégie de défense américaine. *« Le cinéma de sécurité nationale se dévoile en tant que médium de la magnification, de la sublimation de l'appareil de défense et de sécurité. »*[1]

Il s'appuie sur les mythes fondateurs de la nation qui servent de socle identitaire, notamment celui de la Frontière. *« Le mythe de la Frontière est le condensé de la mémoire de la conquête de l'Ouest, de la construction de la collectivité nationale et de l'usage répété et légitime de la force armée contre toute entité menaçant la communauté et ses règles. »*[2]

Ce cinéma obéit à des codes symboliques dont les normes sont acceptées et reconnues par tous. *« Ces normes sont l'héroïsation des agents de l'État, le caractère sacré de celui-ci s'il ne s'éloigne pas de la stricte défense des citoyens américains, la mise en images de la menace telle qu'elle est officiellement définie et nourrie par l'imaginaire collectif américain. »*[3]

La menace fonctionne comme un moyen de légitimation des choix stratégiques du pouvoir d'État. *« De plus, la société américaine étant récente et fragile, elle a besoin du consensus que l'idée d'une menace commune fournit aisément, et sur lequel s'appuie le pouvoir fédéral d'État pour son développement. »*[4]

Le cinéma est un moyen d'expression privilégié de l'univers mental des États-Unis. *« Le cinéma de sécurité nationale étant inscrit à la fois dans le débat stratégique et dans les besoins mercantiles des grands studios, il crée*

[1] *Ibid.,* p. 174.
[2] *Ibid.,* p. 12.
[3] *Ibid.,* p. 175.
[4] *Ibid.,* p. 16.

*à partir de cette double origine un univers mental où fusionnent l'imaginaire dramatique et la culture américaine de la stratégie. »*[1]

Il est un spectacle collectif qui active et garantit le sentiment de cohésion nationale. *« Grâce à cette industrie, le peuple américain peut communier dans le spectacle de la sécurité nationale et ainsi se vivre en tant que nation. »*[2]

Ces productions hollywoodiennes selon Jean-Michel Valantin concentrent en elles, les tensions géopolitiques qui ont marqué le siècle dernier et annoncent celles qui se laissent deviner à travers la crise écologique et la crise pétrolière.

## G – Proposition de synthèse

Comme nous l'avons montré à travers ces différentes analyses, le cinéma tire son dynamisme du caractère qui est le sien, d'être un spectacle collectif. Benjamin a bien mis en évidence le pouvoir qu'il détient, d'adapter le public aux nouveaux appareillages techniques. Avec lui, le monde se donne à voir dans sa matérialité et sous des angles diversifiés. Par l'expressivité et le réalisme des images, il transforme les expériences vécues en expérience esthétique. Les chocs, reçus dans la vie réelle à cause des nombreuses tensions qui la constituent, deviennent une composante du style cinématographique. Ce spectacle percute le regard à travers la rapidité de défilement des images et leur force expressive. Le médium cinématographique normalise l'expérience du choc qui donne forme à une esthétique du choc. Dans ce nouveau contexte artistique, la représentation du danger, du risque et de la catastrophe s'impose comme un spectacle qui en banalise leur portée. La proximité avec le monde que le cinéma rend possible, élargit le champ d'expérience du public et en façonne sa

[1] *Ibid.,* p. 22.
[2] *Ibid.,* p. 175.

représentation. Le cinéma connecte le public à l'environnement socio-culturel qui le constitue et il l'immerge dans un univers mental avec lequel il se familiarise. Si le public adhère à ces visions démultipliées d'un monde mis en mouvement, c'est qu'elles sont en adéquation avec sa perception.

Kracauer, à travers l'analyse du cinéma expressionniste allemand et l'étude minutieuse de la classe moyenne berlinoise a cherché, *a posteriori*, à comprendre l'avènement du nazisme. Notre démarche consiste à montrer dans le présent même de son effectuation, à travers des films récents, comment le cinéma fait émerger une vision d'un monde menacé d'effondrement et en quoi cet imaginaire du désastre est commun à nos sociétés. Si ces films rencontrent un tel succès populaire avec plusieurs millions de spectateurs, c'est que la représentation qui est donnée de la menace rencontre et coïncide avec celle des spectateurs. Même si la plupart de ces menaces et leurs conséquences sont des anticipations perçues comme des déformations d'une situation existante, le public rencontre à travers leur mise en contexte des éléments concordants avec une situation présente qui contiendrait, en germe, un développement catastrophique. Une interaction peut être dégagée entre les imaginaires cinématographiques de la menace et un imaginaire collectif. Ceci a pour conséquence que les productions qui en sont issues, doivent tenir compte des attentes du public pour en assurer leur succès. Cette interaction entre les industries du cinéma et les spectateurs se finalise à travers des films classés au *box-office* qui sont en phase avec le temps présent. La connexion établie, entre le cinéma et le public, nous permet de considérer le cinéma comme un moyen d'expression qui véhicule une vision du monde dominante. L'acceptation par le public des valeurs, des idéaux ou des normes de comportement qui structurent l'histoire de chacun de ces films est finalisée par leur succès populaire. La participation au monde, sur laquelle Morin a insisté, est une des qualités essentielles du cinéma qui en légitime sa forte attractivité à la fois affective et esthétique.

À la suite de Morin, nous cherchons à montrer comment le cinéma contribue à construire des imaginaires collectifs. L'idée de menace est au centre de ces imaginaires qui se diffusent à travers une profusion d'informations et d'images du monde. Comme l'ont montré Lipovetsky et Serroy, le rythme de diffusion de celles-ci, les sensations qu'elles procurent s'intensifient par la démultiplication des écrans. À travers le cinéma, se normalise une vision du monde qui prolonge celle que construisent les médias. La coïncidence entre la société globale et cette industrie culturelle est bien analysée dans l'ouvrage de Valantin qui rattache l'idéologie du cinéma américain de la menace, à l'influence qu'exercent sur lui toutes les instances de pouvoir. Le propre de ce cinéma est de construire un univers mental dans lequel fusionnent une représentation de la menace mise au service du spectacle et une valorisation de la puissance stratégique des États-Unis. Le caractère de certaines menaces révèlerait par ailleurs, selon lui, les impasses auxquelles seraient aujourd'hui confrontées ces stratégies de défense. Mais alors que Valantin s'intéresse de manière spécifique au cinéma américain de sécurité nationale, nous nous intéressons de manière plus large au lien qui peut être établi entre les représentations de la menace dans certains films et celles qui sont construites par un certain nombre d'auteurs contemporains. Nous cherchons à montrer, comment de manière parallèle, le discours cinématographique devance ou suit celui qui est tenu dans la sphère publique et médiatique.

Dans notre corpus de films l'omniprésence de menaces dues à un certain nombre de dérégulations, commentées également par les médias, confirme le rôle que nous attribuons au cinéma. Nous l'utilisons comme un champ d'exploration d'un climat mental qui en conforte son intérêt sociologique. Le succès des films américains en France, confirmé par leurs résultats au *box-office*, est une preuve que le climat mental que ces films propagent n'est justement pas strictement américain et qu'il est partagé par des spectateurs de nationalités différentes. La peur que nourrit les différentes menaces mises en scène au cinéma, qu'elles soient d'origine naturelle, technologique ou sociale est bien ressentie hors des seules frontières des États-Unis. Elle est

transfrontalière et se mondialise. À la suite de ces différents auteurs, nous considérons que le cinéma propose une vision du monde qui est produite par le climat mental de l'époque à laquelle les films réalisés appartiennent.

# Chapitre II

# L'imaginaire cinématographique

## A - Fiction et participation : un rapport esthétique au monde

Sur la base de ces différentes analyses, vues dans le chapitre précédent, nous pouvons en conclure que le cinéma est une pratique artistique produite par une industrie culturelle pour un public de masse. Ce qui est résumé ainsi par J.-P. Esquenazi : *« La spécificité des produits dits "culturels" réside seulement dans le fait qu'ils sont exclusivement associés aux loisirs de la communauté sociale : ils ne sont utilisés qu'en dehors de la journée de travail et ne touchent pas aux nécessités de la vie (l'obligation de se nourrir, de se loger, etc.). Ils doivent pourtant eux aussi être vendus et donc s'inscrivent dans des logiques commerciales. »*[1] C'est un spectacle qui permet une participation collective dont le mode d'expression procure des satisfactions affectives et un plaisir esthétique. La représentation qu'il donne du monde est une construction imaginaire, dont l'impression de réel qu'elle fait naître renforce le plaisir esthétique et entretient la fascination qu'elle exerce sur le spectateur. La conscience d'être dans la fiction serait pour M. Augé à l'origine du plaisir éprouvé par le lecteur ou le spectateur : *« Ce qui est certain c'est que celui qui voit un film ou qui lit un roman sait qu'il est dans la fiction. Même s'il passe, comme c'est le cas du spectateur du film et éventuellement du lecteur du roman, par des états intermédiaires… Mais je pense qu'une partie*

[1] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics, op. cit.,* p. 29.

*du plaisir c'est précisément la conscience qu'on est dans une fiction. »*[1] Ce spectacle est reçu dans un état de distraction dû à la prise de distance que permet la fiction.

Les processus de projection-identification permettent au public d'adhérer à des situations vécues par les personnages du film, ce qui élargit son horizon de pensée par la diversité des possibilités ainsi créées. B. Balazs reconnaît au cinéma ce pouvoir de projection-identification par l'élargissement du regard qui en résulte et par l'impression qu'il donne au spectateur d'être installé à l'intérieur de l'image : *« Tu t'identifies aux personnages du film par ton regard. Tu contemples tout sous leur angle de vision, tu n'as pas de point de vue personnel.* […] *Car tes yeux sont dans la caméra, ils s'identifient à ceux des protagonistes. Ces personnages regardent avec tes yeux. Nous appellerons cet acte psychologique identification. »*[2] L'extériorisation et l'incorporation sont les deux modes d'appréhension de l'image filmique qui comblent simultanément des besoins d'évasion et de dédoublement.

L'univers imaginaire est une mise en forme des structures qui composent chaque culture et les oriente. Comme le montre bien les auteurs de *Sociologie de l'imaginaire*, *« l'imaginaire n'est pas une forme sociale cachée, secrète, inconsciente, qui vit sous les fibres du tissu social. Il n'est pas le reflet, le miroir déformé, le monde renversé ou l'ombre de la réalité, une société souterraine qui creuserait en profondeur les égouts de la vie quotidienne : il structure en profondeur l'entendement humain »*[3]*.* Le cinéma est structuré par l'imaginaire de son époque qu'il déploie dans chaque film à travers une variété de motifs et de thèmes. Le héros remplit le rôle de fixateur des différentes tensions et interrogations enfouies en chaque spectateur. Ce mécanisme de transfert ne peut fonctionner que si l'intégration du héros au sein de l'histoire et son parcours individuel, correspond à des attentes réelles

[1] Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'expérience des images,* Paris, INA, 2011, p. 78.
[2] Béla Balazs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau,* Paris, Payot, 2011 (1948), p. 52.
[3] Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard, Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire,* Paris, Armand Colin, 2006, p. 88.

qui permettent à chaque spectateur de s'investir en lui. Comme le remarque E. Morin : *« Il faut aussi que les situations imaginaires correspondent à des intérêts profonds, que les problèmes traités concernent intimement besoins et aspirations des lecteurs ou spectateurs. »*[1] Si ces mécanismes de projection-identification opèrent, les films irriguent l'imaginaire des spectateurs et peuvent devenir ce que Morin appelle des « *modèles de culture ».* « *À un certain optimum identificatif de la projection-identification, donc, l'imaginaire sécrète des mythes directeurs qui peuvent constituer de véritables "modèles de culture".»*[2] De même que certains films peuvent procurer à leur public une libération, un exorcisme d'inquiétudes et d'espérances larvées. Ce mouvement est compris ainsi par Morin : *« Inversement il y a un optimum projectif de l'évasion, comme de la "purification", c'est-à-dire de l'expulsion-transfert des angoisses, phantasmes, craintes, comme des besoins inassouvis et des aspirations prohibées. »*[3] Art de la fiction, le cinéma divertit un public dont des attentes spécifiques cherchent à être comblées par des procédés techniques qui donnent une dimension réaliste à l'univers imaginaire ainsi crée.

Comme Bruno Péquignot le définit : *« L'art est le résultat d'un travail de production sociale. Comme toute production, il est situé dans le temps et l'espace de la vie sociale. »*[4] C'est dans le temps et dans l'espace de la vie sociale qui sont les leurs que les films se situent et que certains s'imposent. L'imaginaire du public qu'ils irriguent renvoie de manière plus large à l'imaginaire d'une époque à laquelle chaque film emprunte des éléments qui servent la logique de son histoire. Comme les différents auteurs commentés nous l'ont montré, les films sont des œuvres collectives pensées pour être reçues par une masse diversifiée. Ils concentrent les points de vue variés de ceux qui les réalisent et de ceux qui les reçoivent. Ces influences mutuelles garantissent leur adéquation au temps présent et en assurent leur popularité.

[1] *Ibid.,* p. 90.
[2] *Ibid.,* p. 91.
[3] *Idem.*
[4] Bruno Péquignot, *Sociologie des arts,* Paris, Armand Colin, 2009, p. 8.

Étant réalisés au sein d'une société durant une époque déterminée, issus d'une réalité matérielle et sociale, les films colportent dans l'espace social des manières d'être, de penser et d'agir qui sont en phase avec leur époque.

Les visions du monde que les films proposent sont inspirées par la société globale qui est de manière réciproque influencée par elles. Les représentations cinématographiques expriment un climat mental qui caractérise les sociétés qui les produisent à un moment donné de leur histoire. Éric Macé qui commente *L'esprit du temps* d'Edgar Morin remarque : *« Autrement dit, et c'est l'affirmation majeure de Morin, la culture de masse intéresse les gens parce qu'elle est " réaliste" : elle explore avec toutes les ambivalences et les réversibilités possibles ("bonheur" puis "crise du bonheur"), les "creux et les pleins", l'actuel et le virtuel, des tensions sociales, culturelles et subjectives liées au passage d'une société à fortes "cultures de classe" et aux rôles sociaux rigides à une société à forte individuation.* »[1] Les jugements de goût à l'égard des films, s'ils sont influencés par les campagnes de promotion et les différentes critiques, ont aussi un caractère individuel par le pouvoir que s'attribue chaque spectateur de juger un film, de l'expertiser. E. Ethis, suite à l'étude de l'ouvrage *La culture cinématographique des Français*[2] en conclut : *« Autrement dit, les films exercent deux fonctions sociales distinctes : ils installent des symboles communs, transmettent des valeurs, forgent des représentations communes, tout en permettant l'expression de goûts singuliers et donc de la différenciation. »*[3] Du fait de l'intérêt qu'il éveille face au spectacle du monde mis en image de manière diversifiée, le cinéma communique de l'énergie à son public, lequel lui en communique de manière réciproque. Ces interactions préservent la vitalité du cinéma, lequel, pour se maintenir et se renouveler, ne peut se couper des attentes de son public.

[1] Éric Macé, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias, op. cit.,* p. 59.
[2] Jean-Michel Guy, *La culture cinématographique des Français,* Paris, La Documentation Française, 2000.
[3] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op. cit.,* p. 111.

Comme nous l'avons vu avec W. Benjamin, si le cinéma s'est imposé c'est que l'expérience visuelle qu'il propose rejoint les expériences de son public. S. Mosès remarque : *« L'effacement des étoiles dans le ciel des grandes villes, provoqué par les reflets de l'éclairage urbain, n'est-il pas ironiquement compensé par l'éclat même de ces lumières artificielles ? Retournement paradoxal, par lequel la civilisation industrielle qui détruit l'aura engendre par contrecoup une "beauté moderne" fondée sur l'esthétique du choc. »*[1] Cette expérience esthétique du choc devient celle que le public recherche précisément au cinéma. L'influence de ces nouvelles sensations modèle un nouveau rapport esthétique au monde. Benjamin écrit : *« Au sein de la production de masse, une chose est d'une importance toute particulière pour le déclin de l'aura : c'est la reproduction massive de l'image. »*[2] La perception modelée par un rapport fonctionnel et technique au donné voit dans la beauté transitoire un des aboutissements de cette reproduction massive de l'image, ce qui fait dire à U. Eco : *« La nouvelle Beauté est reproductible, transitoire et périssable : elle doit amener le consommateur à en changer souvent, par usure ou désaffection, afin de ne pas stopper la croissance exponentielle du circuit de production, distribution, et consommation des marchandises »*[3]*.* Le cinéma qui produit des histoires dans un flux continu est une pratique culturelle parfaitement adaptée à ces circuits d'échange et de transformation continuels, comparables à ceux de la publicité et de la mode.

Le fait qu'un film soit une fiction et soit perçu comme tel par son public, assure que celui-ci l'apprécie pour son style, son histoire, son originalité et ses effets spectaculaires. Ce que E. Morin qualifie de rapport esthétique à l'œuvre : *« Le monde imaginaire n'est plus seulement consommé sous forme de rites, de cultes, de mythes religieux, de fêtes sacrées où les esprits s'incarnent, mais aussi sous forme de spectacles, de relations esthétiques. »*[4]

---

[1] Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 117.
[2] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, op. cit.,* p. 51.
[3] Umberto Eco (dir.), *Histoire de la Beauté,* sous la direction, Paris, Flammarion, 2004, p. 377.
[4] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 87.

Le cinéma, qui est une production imaginaire, libère notre propre imaginaire en lui ouvrant accès à des formes et des possibilités d'existence infinies. Le goût du public pour des films historiques, dramatiques, de guerre ou de science-fiction donne la preuve que ces histoires nourrissent son propre imaginaire. Notre choix de films, qui a exclu ceux tournés en priorité vers le jeune public, nous assure que le public d'adultes ou de jeunes adultes qui les reçoivent est conscient de la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire. Face à ces fictions, il est alors capable de se laisser envoûter par cette magie du double qui le projette au-delà de son propre horizon mental. L'imaginaire selon E. Morin *« commence à l'image-reflet, qu'il dote d'un pouvoir fantôme – la magie du double – et se dilate jusqu'aux rêves les plus fous, déployant à l'infini les galaxies mentales. Il donne visage non seulement à nos désirs, nos aspirations, nos besoins, mais aussi à nos angoisses et nos craintes.* »[1] Le caractère fictif du cinéma accompagne son caractère réaliste qui rend d'autant plus fort le pouvoir d'attraction qu'il exerce. Comme l'écrit E. Morin : *« L'image est le strict reflet de la réalité, son objectivité est en contradiction avec l'extravagance imaginaire. Mais en même temps déjà, ce reflet est un "double". L'image est déjà imbibée des puissances subjectives qui vont la déplacer, la déformer, la projeter dans la fantaisie et le rêve. »* [2] La fusion qu'il opère entre le réel et l'imaginaire serait pour Morin la clé de compréhension de l'envoûtement qu'il produit sur le public. Conscient d'être dans une fiction, celui-ci a pourtant l'illusion d'être dans le réel. Le réalisme de l'image permet à chaque spectateur de se situer à la fois dans et hors de la réalité. Il peut alors réaliser librement son imaginaire, à travers une histoire qui ne le concerne qu'indirectement. Morin écrit : *« Cette double contamination du réel et de l'imaginaire, ce prodigieux et suprême syncrétisme, s'inscrivent dans la recherche de la consommation maxima et donnent à la culture de masse un de ses caractères fondamentaux. »*[3] C'est dans sa dimension à la fois fictive et réaliste que Morin a reconnu le pouvoir d'attraction de cet art qui, grâce à

[1] *Ibid.,* p. 88.
[2] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, op. cit.,* p. 83.
[3] *Ibid.,* p. 49.

l'image en mouvement, donne corps à un imaginaire qui se matérialise en lui et à travers lequel la réalité prend forme.

Les qualités visuelles et tactiles qui caractérisent le cinéma consistent dans un certain nombre d'effets spécifiques à cette technique. Il donne au spectateur l'impression de le rapprocher et de le relier au monde, aussi bien dans ce qu'il a de plus banal que dans ce qu'il contient de choquant et d'excessif. Les films adaptent le spectateur aux transformations écologiques, technologiques, sociales et géopolitiques par la diversité des sujets évoqués et des lieux représentés. La menace, traitée par notre corpus de films à travers des catastrophes, initie le spectateur de manière distanciée et distraite aux catastrophes réelles. Leur réception jubilatoire en dédramatise les effets. Cette attitude distraite n'est pourtant pas incompatible avec un éveil de la conscience que ces situations font naître. La circulation de représentations que contient chaque film peut être comparée à une extériorisation de l'univers mental d'une époque donnée. A. Badiou qui qualifie le cinéma de « *grand art de* masse » écrit à son sujet : *« C'est un art qui a capturé formellement des parts de réel – le réel de la contemporanéité – plus importantes que les autres arts* […]. *Il demeure une source fondamentale de vérité sur le monde contemporain. »*[1] Dans le registre de l'art, avec son savoir-faire propre, le cinéma transforme en fictions ce que le réel contient sous la forme de situations potentielles. Son réalisme découle tout autant de ses procédés techniques qui produisent des effets de réel, que de la cohérence de l'histoire qui peut renvoyer à des événements réels. La part de réel et de fiction qui s'entremêlent, jusqu'à former une unité synthétique, donne au cinéma sa dimension d'art populaire.

Les films retenus pour notre corpus remplissent ces conditions, dans la mesure où ce sont des fictions qui sont en prise avec l'histoire des hommes. Pour autant, ils ne sont pas conçus dans un esprit documentaire. Ils mettent en scène des héros dans des lieux et des époques qui dépaysent le public

[1] Alain Badiou, Fabien Tarby, *La philosophie et l'événement*, Paris, Germina, 2010, pp. 99-100.

mais dans lesquels il peut se situer, grâce aux illusions de réel inhérentes à l'image cinématographique. Le public peut être convié à participer à un voyage dans le passé, dans le présent ou dans le futur. Dans tous les cas, la fiction lui permet de se déterritorialiser et d'échapper ainsi à son propre enracinement dans un espace-temps déterminé. La fiction filmique lui procure un sentiment de dépaysement et d'évasion qui est le propre du divertissement ou de la distraction. Cela entraîne un effet de projection hors de soi, donc un oubli de soi. La menace au cinéma devient menace réelle et donne au spectateur, voyageur immobile, le plaisir esthétique de participer simultanément au chaos et à la tentative de remise en ordre du monde. L'activation de la menace sous la forme d'une catastrophe permet le déroulement d'une histoire spectaculaire qui s'apparente à une aventure. Le héros, par son implication dans cette aventure hors-norme, active le processus de projection-identification qui, comme nous l'avons vu avec E. Morin, est au cœur du dispositif cinématographique et de son succès. Le lien aux autres que rend possible la projection en salle se double du plaisir d'une relation au monde. L'intérêt que le cinéma éveille vient du fait qu'il renouvelle à chaque fois, grâce à la fiction, la sensation du dépaysement et qu'il comble par l'impression de réalité ce que Jean-Didier Urbain appelle, au sujet du voyage, « *l'envie du monde* »[1]. Comme nous le verrons en étudiant les réponses d'une centaine d'élèves aux questionnaires proposés, deux motivations guident leur choix : la distraction et l'évasion. L'aventure et le voyage, l'altérité et l'exotisme, le plaisir et la jubilation sont ce en quoi s'origine le plaisir esthétique, toujours actuel, pris à la fiction cinématographique.

### B - Des discours aux images : la construction de la menace

De nombreuses menaces, supposées ou réelles, sont traitées au cinéma sous la forme de catastrophes qui donnent leur rythme et leur signification

[1] Jean-Didier Urbain, *L'Envie du Monde,* Paris, Éditions Bréal, 2011.

aux histoires racontées. Henri-Pierre Jeudy caractérise notre époque comme étant à la source de multiples représentations de la menace qui nous poussent à envisager la catastrophe à venir sous la forme de dangers dont les sociétés doivent apprendre à se prémunir. Il voit à l'œuvre, dans cette prolifération d'images et de discours tenus à ce sujet, *« un désir de catastrophe »*[1] qui habiterait l'imaginaire contemporain. Les films de notre corpus peuvent être présentés comme n'en étant qu'une illustration parmi d'autres. Dans ces films, la relation au monde s'établit sur le mode de la menace et nourrit un imaginaire de la catastrophe. Les risques, envisagés comme certains par les experts, incitent désormais l'homme à agir efficacement et de manière responsable s'il veut sauver sa planète. Les nouvelles certitudes qui se construisent aujourd'hui, sur la base de données scientifiques commentées par les médias, orientent notre relation au monde. Celle-ci est conditionnée par la peur que fait naître la certitude du danger et qui par là-même l'entretient. Jeudy remarque : *« Or, le nouveau moralisme ambiant, essentiellement réactif et négatif, est fondé sur une constante anticipation du pire. Il est stimulé par des injonctions normatives déclarées pour le Bien de tous. Les responsabilités convoquées au nom de l'ensemble des menaces n'ont pas pour but de conjurer la peur mais de la rendre plus virulente encore pour entretenir un état d'alerte. »*[2] Se mettrait alors en place, un discours moralisateur fait d'interdits et d'obligations qui nous somme à agir d'une manière déterminée. Ce discours entretiendrait parallèlement un climat de peur nourri de culpabilité : *« Le discours écologique ressemble à celui que pratiquent bien des sectes en utilisant les vieilles armes de la culpabilité et de la peur comme moteur usuel d'une mise en scène de la sauvegarde du monde. »*[3] Ce discours en appelle à une mobilisation mondiale censée surmonter les clivages entre les États. Mais Jeudy craint qu'au nom de la sauvegarde de l'humanité soient légitimés des choix qui vont à l'encontre de son développement. Voilà pourquoi il écrit : *« La monstruosité contemporaine*

[1] Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe, op. cit.,* p. 7.
[2] *Ibid.,* p. 9.
[3] *Ibid.,* p. 10.

*ne se cache-t-elle pas au contraire dans la légitimité trop absolue de la sauvegarde de l'humanité ? »*[1] La volonté affichée de sauver l'humanité à tout prix ne devrait pourtant pas occulter la part de dangers imprévisibles et incontrôlables avec lesquels nous devons composer. Jeudy écrit à ce sujet : *« Une telle mobilisation trace un sens pour le futur, elle donne une dynamique aux opérations de prémunition en affichant une perspective de maîtrise collective du sens de la conservation des sociétés. »*[2] Si la prévision devient l'unique mode de relation au monde environnant, comment gérer et accepter l'imprévu, le hasard ? De plus les réactions et les choix qui guident nos conduites en cas de catastrophes n'obéissent à aucune rationalité et rien ne nous assure qu'il est préférable d'agir ainsi, ou autrement, pour rester en vie. Les scénarios de films se prêtent alors à toutes les figurations du possible et le spectateur, tout comme dans la vie réelle, sait avec le héros qu'il faut toujours agir malgré une grande marge d'incertitude quant à l'issue de la situation.

La contradiction entre la possible gestion du risque et les choix économiques et technologiques à l'origine de ces risques, dont certains des films de notre corpus se font l'écho, est celle-là même que signale Jeudy, : *« Ce phénomène pervers ne dupe personne : plus le développement économique fait augmenter le taux des risques, plus des dispositifs de prévention sont nécessaires, comme si les chances de catastrophe ne cessaient de s'accroître pour démontrer l'importance d'une organisation de la prémunition collective. En même temps, l'essor technologique ne saurait être suspendu au nom d'une morale naïve et régressive qui consisterait à invoquer le danger de la technique. »*[3] Cela explique pourquoi s'instaure un climat de méfiance face à la certitude d'une menace constante mais qui semble ne pas pouvoir être neutralisée. Ceci aurait pour résultat de nous habituer à l'idée de catastrophes imminentes. Jeudy écrit : *« Dès lors ce qui*

[1] *Ibid.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 12.
[3] *Ibid.,* p. 22.

*change, ce n'est pas tant l'augmentation des facteurs de risque, c'est l'incidence de la certitude d'une menace constante de désastre sur les modes de représentation du monde et de l'existence. »*[1] Notre perception de l'avenir serait déviée par l'attente d'un désastre en cours de préparation alors que l'incertitude est une composante de notre existence.

La menace que ferait peser sur nous le déséquilibre de la biosphère devient l'objet d'une dramaturgie qui ne propose pourtant pas de représentation tangible de la catastrophe. Jeudy écrit : *« Cette "dure" réalité, toujours alléguée par les gestionnaires et les experts, conforte l'interdit d'une métaphore de la catastrophe. Â l'époque de la grande menace du nucléaire, les cosmogonies n'ont de place que dans un imaginaire séparé de la réalité tangible de la destruction. »*[2] Le cinéma justement peut prendre en charge ce non-dit de la catastrophe, la visualiser, tenter d'en cerner les causes, les conséquences et de proposer des stratégies de survie. Ces différents scénarios édifient un rempart symbolique contre la désespérance d'un monde qui craint d'être privé de son avenir. I. Ramonet écrit au sujet de ce genre de cinéma : *« En période de crise, la fonction de la catastrophe apparaît donc évidente : elle permet de proposer au spectateur (qui en a absolument besoin pour son identité, au moment où toutes les certitudes vacillent) un mythe de sa fin. »*[3] Cette fin envisagée au cinéma perçue comme une fiction, permet de se protéger de la peur d'une fin réelle et donne une dimension collective à la peur individuelle. Ramonet poursuit ainsi : *« Les films-catastrophes se présentent donc comme les simulacres actuels de nos rites disparus. Par leur succès même, ils constituent de véritables cérémonies magiques, et collectives, de combat contre les influences maléfiques. Ils conjurent (en les représentant) les dangers qui menacent un système affligé. »*[4] La représentation filmique ou littéraire de la menace sans être un jeu gratuit avec la peur, pourrait donc remplir une fonction d'exutoire face à des menaces

[1] *Ibid.,* p. 33.
[2] *Ibid.,* p. 34.
[3] Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses, op. cit.,* p. 113.
[4] *Ibid.,* p. 114.

diffuses présentées comme imminentes par les médias mais dont les effets désastreux se font toujours attendre. Le public peut ainsi se faire une idée, même purement illusoire, de la portée des risques potentiellement encourus et de la manière de les gérer. Ce qui lui apporte l'assurance, certes fictive, que la catastrophe est de l'ordre du supportable, du moins pour le héros. Mettre en image le non-dit de la menace est une manière symbolique de l'apprivoiser.

Le désir de catastrophe, qui pour Jeudy serait enfoui dans nos consciences car inavouable, est traité indirectement à l'écran à travers des films catastrophes, des films de guerre ou de science-fiction. Le non-dit de la catastrophe qui pourtant hante tous les discours sécuritaires et alarmistes est traité au cinéma dans l'excès métaphorique d'une fin parfois apocalyptique. Ces films ne font qu'amplifier la voix de l'opinion publique forgée par celle des politiques, des experts ou des scientifiques. Jeudy remarque : *« Une fois alertée, l'opinion publique crée de la clameur, de la rumeur, elle fait entendre la revendication tumultueuse d'une préservation de l'avenir. »*[1] Ces films catastrophes ne sont que des annonciateurs supplémentaires d'un drame qu'ils contribuent certes à construire et à visualiser. Mais ils le font avec tous les autres acteurs, qu'ils soient politiques, mass-médiatiques ou écologiques et qui, par leurs discours, tendent à imposer des normes de comportement pour éviter la catastrophe. Ils entretiennent l'illusion démocratique selon laquelle c'est l'inquiétude de l'opinion publique qui forcerait les responsables politiques à imposer des normes. Se mettrait en place une planification des valeurs qui serait voulue par l'opinion publique et qui découlerait de la peur de l'insécurité. Jeudy remarque : *« Le drame est simple : l'angoisse de la destruction du monde impulse le besoin de normes, les scientifiques peuvent offrir un contenu objectif à de telles normes, ils opèrent la légitimation que les politiques enfin "conscients" du danger utiliseront pour imposer la souveraineté de valeurs universelles. »*[2] Ce qui aurait pour effet, dans ce

[1] Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe, op. cit.,* p. 37.
[2] *Ibid.,* p. 44.

contexte alarmiste, de faire accepter à cette même opinion publique des normes de comportement et des valeurs dont elle serait censée être à l'origine par la peur qu'elle exprime et par le droit à la sécurité qu'elle revendique.

Chacun de ces films n'est alors qu'un rappel du pire qui nous attend et peut être assimilé à une fascination pour la catastrophe, dont l'idée et la représentation se propagent et contaminent l'espace social. De là les critiques fréquemment émises à l'encontre des superproductions hollywoodiennes qui exploiteraient la peur des masses pour en tirer du profit. Pourtant, si catastrophisme il y a, le cinéma ne peut en être tenu pour l'unique concepteur si l'on considère la profusion des discours, des articles et des ouvrages qui s'en inspirent. Sans oublier les diverses catastrophes réelles qui font de vraies victimes et délivrent des images de désolation. Jeudy écrit : *« Etre accusé de catastrophisme est alors une manière d'être pris pour un cynique toujours disposé à annoncer l'apocalypse. »*[1] Pour Jeudy cependant, la représentation de la catastrophe mise au service de la fiction sert la préservation des sociétés sur le long terme et leur offre un moyen de domestiquer des peurs liées aux phantasmes de la disparition. Selon lui, *« les stratégies de la conservation des sociétés ont toujours besoin de la fiction pour investir et neutraliser les phantasmes de la destruction »*[2]. De même que la fascination pour le risque est une composante de notre rapport à la vie et exprimerait, selon Jeudy, ce désir de catastrophe sur lequel il bâtit sa réflexion dans son ouvrage. Ce désir de catastrophe dont rend compte la fiction et que notre sélection de films exprime indirectement, s'apparente à un défi lancé à la mort : *« L'ambivalence que révèle la catastrophe ne se situe pas du tout entre le "savoir" et la "peur", entre le "rationnel" et "l'irrationnel", elle s'investit dans la fiction d'un devenir qui se mesure à la mort. »*[3] Ce désir

[1] *Ibid.,* p. 48.
[2] *Ibid.,* p. 50.
[3] *Ibid.,* p. 58.

de catastrophe flirte avec la peur de la mort et accompagne l'imaginaire collectif qu'il captive en le confrontant à un futur possible.

Toutes les cultures ont un rapport symbolique à la menace et à la catastrophe et les ont mis en scène à travers de nombreux mythes[1]. Ces projections dans un futur apocalyptique ne signifient pas nécessairement la fin du monde mais, comme nous le verrons avec les films de notre corpus, renvoient aussi à la fin d'un monde. La culture de la catastrophe telle qu'elle semble se construire s'édifie sur les traces et les ruines de catastrophes passées, sur les décombres et les drames de catastrophes récentes. L'attirance du public pour des œuvres qui prennent en charge un réel momentanément dévasté par des fléaux d'origine diverse ne peut être réduite à un retour de la mentalité primitive de populations qui ne feraient que témoigner, par leur "peur panique", de leur archaïsme. Jeudy remarque : *« Et ces multiples aspects d'une "culture de la catastrophe" ne sont pas réductibles à une archaïsation des sociétés, à une forme primitive, comme si le vieil inconscient faisait retour, avec son arsenal de symboles fatals, de signes du destin, de rites sacrificiels… »*[2] Les populations ont un savoir du risque et de la catastrophe qui se généralise à travers les images télévisuelles diffusées de par le monde qui en globalise l'impact. Cette prolifération d'images est comparée par Jeudy à une pédagogie du risque censée informer des populations non préparées aux conséquences d'une menace dont elles pourraient être les victimes. Il voit à l'œuvre dans cette stratégie de la gestion des risques *« une uniformisation culturelle ».* Celle-ci serait *« le parachèvement de la modernité : au nom d'une gestion optimale des risques, l'organisation de la sauvegarde de l'humanité impose un mode culturel déterminant, celui d'une pédagogie du risque mise en place par les*

[1] Voir Christine Dumas-Reungoat, *La fin du monde. Enquête sur l'origine du mythe,* Paris, Les Belles Lettres, 2007. Dans cet ouvrage, l'auteur cherche les origines du mythe de la Fin d'un monde et de celui de la Fin du Monde en étudiant l'influence qu'ont pu exercer les conceptions proche-orientales sur celles développées dans la littérature de la Grèce antique.

[2] *Ibid.,* p. 75.

*sociétés industrielles les plus développées et les plus menaçantes. »*[1] Pourtant, malgré tous les programmes de prévention du risque, rien n'assure que la menace imminente ne se convertira pas en catastrophe prochaine. Au cours de son histoire, l'humanité n'a jamais pu se prémunir contre des fléaux de toute nature et notre époque, pas plus qu'une autre, ne semble détenir ce pouvoir de protection. Ce qui fait dire à Jeudy : *« Fléaux et tourments, accidents et catastrophes instaurent des rythmes qui ne cesseront jamais d'être conjurés par des dispositifs de prévention et de protection, lesquels engendreront d'autres risques… »*[2] Dans ce contexte mondial structuré par la gestion du risque et le climat d'incertitude chronique qu'il entretient, l'imaginaire de la menace et de la catastrophe trouve matière à se maintenir, croître et se développer.

Les catastrophes passées et récentes sont le terreau sur lequel germent des anticipations qui inventent les catastrophes du futur. Une esthétique du chaos et de la destruction peut se déployer et absorber tous les mythes, toutes les représentations apocalyptiques qui l'ont précédée. Jeudy en déduit que *« culture du désastre et culture du risque se rejoignent et s'articulent autour d'une éthique et d'une esthétique des rapports au temps et à l'espace. Celles-ci ne se manifestent pas seulement dans des habitudes ou des tactiques de survie, elles se fondent autant sur la puissance mythologique de la catastrophe que sur la fascination du risque »*[3]. Des mythologies cinématographiques se construisent sur des images de ruines, de traces de cataclysmes, de paysages dévastés, de villes anéanties ou englouties. La désolation de lieux marqués par les traces d'une catastrophe et diffusée par les images télévisuelles, imprègne les mémoires. Ces scènes de désolation se voient intégrées dans de nombreux films qui font évoluer les héros dans des paysages de ruines. La fiction s'empare de la réalité et la restitue pour une appropriation collective. Le public peut alors toucher des yeux,

[1] *Ibid.,* p. 77.
[2] *Ibid.,* p. 92.
[3] *Ibid.,* p. 115.

s'approprier par un regard détaché, les multiples transformations subies par la nature, les paysages et les villes. Par l'intérêt visuel qu'il accorde à ces paysages ravagés, le cinéma leur fait ainsi acquérir une dimension esthétique. Jeudy remarque qu'en dépit des dégâts pensés d'abord, dans l'urgence du chaos comme irréversibles, la mémoire des territoires sinistrés fait naître aussi l'espoir de leur renouvellement. Voilà pourquoi il écrit : *« Les territoires calcinés ou ravagés par les eaux peuvent être fascinants même s'ils révèlent les formes les plus squelettiques de la nature avec des arbres brisés et dépouillés de leur verdure, ils font partie d'un univers où la puissance de la destruction se poursuivra autant que la forme d'une renaissance. »*[1] Le cinéma n'est pas le seul impliqué dans la construction de cet imaginaire de la destruction, qui n'est d'ailleurs nullement le fait exclusif de notre époque. Comme le remarque Jeudy, l'omniprésence des images télévisuelles provoquent des chocs visuels d'autant plus intenses qu'ils proviennent d'événements pris sur le vif : *« Les images de désastre sont tellement présentes à la vie quotidienne que les formes de la destruction et de la menace constituent déjà un spectacle. Avec la télévision, on peut vivre une catastrophe en temps réel, comme si on était là. »*[2] Le réalisme de ces images ne laisse pas de place au spectateur détaché qui ne peut alors s'en détacher complètement, que ce soit par l'ironie ou par la contemplation désintéressée. Elles légitiment les discours qui proclament les nécessités d'une mobilisation mondiale et d'une éthique universelle. Les images cinématographiques, quant à elles, malgré leur impact momentané sur le public, sont considérées pour ce qu'elles sont : des jeux, des illusions, des créations et des déformations de l'imagination.

Dans tous les cas, une prise de conscience collective voit le jour à travers cet imaginaire de la menace que construisent les images télévisuelles, photographiques ou cinématographiques. Ce qui fait dire à Jeudy : *« La conscience collective est ainsi en éveil, elle assiste à la représentation de la*

[1] *Ibid.,* p. 118.
[2] *Ibid.,* p. 179.

*destruction qui l'incite à comprendre le bien-fondé d'un ressaisissement de l'humanité toute entière. L'alarme est si permanente qu'elle est devenue un bruit de fond à l'échelle du monde. »*[1] Ce climat engendre un désir de sécurité universelle qui voudrait nier l'éventualité toujours possible de la catastrophe. Plutôt que d'intégrer la catastrophe dans un discours qui la rationaliserait en la normalisant, elle est présentée comme la punition d'une humanité fautive. Cette réalité de la catastrophe qui contient sa part de hasard et d'imprévisibilité se voit dominée par la peur phantasmatique de la fin du monde ou d'un effondrement radical. Comme l'écrit Jeudy : *« La puissance de la destruction est alors réduite à la violence irréductible de la catastrophe, elle ne peut mettre en scène que la fin du monde comme une menace suprême. »*[2] La part des responsabilités humaines gagne toutes les consciences et accroît le sentiment d'insécurité, de méfiance et de culpabilité. L'humanité intègrerait cette idée selon laquelle, *« les menaces de la destruction sont de plus en plus produites par les hommes eux-mêmes et rappellent que le pouvoir de déterminer l'avenir de l'humanité et de la biosphère est entre leurs mains. »*[3] Ce qui nourrirait, selon Jeudy, un imaginaire angélique au service de l'omnipotence de la science ou cynique au service du sadisme de la dérision. Le cinéma peut lui aussi jouer sur ces différents tableaux et comme il doit se mettre au diapason de son époque, il délivre des scénarios apocalyptiques pour une humanité qui se représente en état de survie. *« L'organisation actuelle de l'environnement s'accomplit, d'une manière générale, dans une situation déjà post-catastrophique qui paraît toujours confirmer que l'homme est plutôt en état de survie. »*[4] Cette relation menaçante au monde, que ce type de cinéma normalise, n'est qu'un épiphénomène face au processus médiatique, politique ou scientifique qui construit l'image d'un monde livré à des menaces et des risques de désastres successifs.

---

[1] *Ibid.,* p. 180.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.,* p. 182.
[4] *Ibid.,* p. 186.

Si, aujourd'hui, le discours semble plus virulent, cela ne peut occulter le fait que la peur, face à toute forme de périls réels ou imaginaires, a marqué l'histoire des civilisations. Tout phénomène susceptible d'entraîner la mort ou qui perturbe le cours des événements peut la faire naître. J. Delumeau recense les différents motifs de peur[1] qui ont marqué les sociétés occidentales entre le XIV$^{e}$ et le XVIII$^{e}$ siècle et qui révèlent un sentiment d'insécurité et de fragilité face à des accumulations d'agressions, d'épidémies et de privations. La peur de Satan devint alors, pour les hommes d'Église, un moyen de déplacer les peurs réelles mais destructrices pour les consciences vers la peur d'un être démoniaque dont il est possible de se protéger par la piété, la contrition et l'expiation. Delumeau écrit : *« Ainsi les directeurs de conscience de l'Occident, mettant en œuvre une pédagogie de choc, s'efforcèrent de substituer des peurs théologiques à la lourde angoisse collective résultant de stress accumulés. Ils opérèrent un tri parmi les périls et désignèrent les menaces essentielles, c'est-à-dire celles qui leur parurent telles, compte tenu de leur formation religieuse et de leur pouvoir dans la société. »*[2] Aujourd'hui, les sociétés sont confrontées globalement à des risques naturels, le réchauffement climatique et les pandémies, des risques technologiques liés au nucléaire ou sociaux avec la crise financière et le terrorisme. Les prévisions à leur sujet alimentent régulièrement les discours politiques, scientifiques, médiatiques qui ne peuvent offrir par ailleurs, aucun moyen radical pour les combattre. Voilà pourquoi Jeudy peut conclure ainsi : *« Le désastre est un élément fondamental des cultures et des mythologies. Il demeure inhérent aux métamorphoses de l'univers et sa présence dans l'imaginaire semble soutenue par les mass media à travers le rythme constant des images de destruction et de menace dans tous les lieux du monde. »*[3] Entre menace, risque et catastrophe, le cinéma évolue sur le plan de la fiction et ne fait que révéler les contradictions d'une réalité sociale et de

[1] Jean Delumeau relève comme motifs de peur récurrents : la mer, les étoiles, les ténèbres et les revenants, le loup, la peste, la disette, les guerres et Satan qui selon lui s'impose dans l'imaginaire collectif aux XI$^{e}$-XII$^{e}$ siècle.
[2] Jean Delumeau, *La peur en Occident, op. cit.,* p. 23.
[3] *Ibid.,* p. 186.

l'imaginaire qu'elle contribue à forger. Le cinéma répercute ce sentiment d'insécurité dans certaines de ses productions. Il construit un imaginaire de la menace en adéquation avec la réalité de son temps, mais qu'il peut caricaturer parfois jusqu'à l'excès d'un processus de destruction accéléré comme dans *Le jour d'après* ou *2012.*

F. Walter, dans son ouvrage, *Catastrophes*, retrace au cours du temps l'histoire du rapport qu'entretiennent les sociétés face à la catastrophe. Un tournant s'opère selon lui, à partir des années 70, qui aurait vu le sentiment d'insécurité dépasser la réalité des menaces. Nous serions alors entrés dans une phase sécuritaire face à des menaces éparses qui toucheraient l'ensemble du corps social. Il écrit : *« Nous entrons dans l'âge de la "société vulnérable", quand la catastrophe n'est plus impact de la nature sur l'institution sociale mais apparaît comme le collapse des systèmes de sécurité élaborés par l'homme lui-même, soit une sorte de pathologie de l'organisation. »*[1] Se construirait progressivement une image plurielle des menaces et des catastrophes servie également par la fiction cinématographique et littéraire. F. Walter reconnaît à ces discours symboliques et métaphoriques le pouvoir de prendre en compte la dimension affective et émotionnelle à laquelle se rattache la représentation de la menace et de lui donner un support imaginaire qui combine l'esthétique et le ludique. Ceci n'entrave en rien la lucidité du spectateur et du lecteur qui intègre de manière distanciée, en la sublimant, la réalité d'une menace pouvant se convertir en catastrophe. *« Jouer sur les images et juxtaposer, parfois jusqu'à l'outrance, la fiction et la connaissance objective n'aboutissent jamais au déni du réel. Bien au contraire. La confrontation permanente des pratiques discursives et de leurs référents vient forcer l'intelligibilité. »*[2] Si l'analyse rationnelle face aux risques et à leur gestion semble nécessaire, elle ne semble cependant pas suffisante pour compenser le climat anxiogène face à des situations perçues comme potentiellement chaotiques. Ce qui

[1] François Walter, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI^e – XXI^e siècle, op. cit.,* p. 266.
[2] *Ibid.,* p. 341.

explique la prolifération d'œuvres de fiction qui s'inscrivent dans l'actualité en privilégiant la destruction comme issue de la menace. Si d'un côté elles légitiment les discours catastrophistes, de l'autre elles prennent en charge des peurs individuelles qu'elles transforment en spectacles collectifs.

Le réchauffement climatique, par exemple, devient aujourd'hui le mot référent qui permettrait de rendre compte d'un grand nombre de dérèglements et de catastrophes naturelles. Ã ce sujet, F. Walter s'interroge : *« Comment ne pas constater à quel point la virulence nouvelle supputée des calamités naturelles, que les scientifiques qualifient et interprètent comme risques aggravés par les activités humaines, est quasi automatiquement mise en relation avec le changement climatique ? »*[1] Il est clair que ce n'est pas le cinéma qui a influencé les recherches des scientifiques ni le discours des experts, et qu'il s'est plutôt contenté de s'ajuster au discours médiatique. L'item "changement climatique" s'est imposé de plus en plus fréquemment dans les discours, à partir des années 1990. La presse de vulgarisation scientifique traite de cette question à travers une narration qui l'apparente à une tragédie. Comme le montre F. Fodor : *« Le traitement ultra-dramatisant de l'événement changement climatique est ainsi l'apanage de vulgarisation au point qu'on observe systématiquement une mise en récit, tantôt avec les modalités du suspense et de l'énigme, tantôt avec celles théâtrales, de la tragicomédie. »*[2] Dans la mesure où différentes catastrophes naturelles sont progressivement associées au changement climatique, celui-ci devient le support d'hypothèses, de métaphores qui réveillent des images mythologiques. Ce qui fait dire à Walter : *« De cette manière se construisent toute une série de métaphores catastrophiques dans le discours sur le climat, qui contribuent à relier des considérations techniques au langage métaphorique des grands mythes de l'Apocalypse, du Déluge et du feu. C'est que le réchauffement climatique, qui demeure une hypothèse plutôt abstraite,*

[1] *Ibid.,* p. 292.

[2] Ferenc Fodor, Valérie Brunetière, *Climat d'angoisse. L'imaginaire du changement climatique,* Aulnay-sous-Bois, Editions Les 2 Encres, 2011, p. 93.

*a besoin pour être expliqué d'un jeu de métaphores, empruntées aux scénarios de la fin du monde. »*[1] Le changement climatique serait alors mûr pour devenir un mythe moderne.

L'intérêt pour ce sujet qui est monté progressivement en puissance, à partir des années 1970, n'a pas attendu le cinéma pour être popularisé et divulgué sous des formes dramatiques. N. Magné qui s'est intéressée à l'évolution de la représentation du catastrophisme climatique dans le cinéma grand public écrit : *« Il s'est produit une sorte de révolution copernicienne concernant le climat, où les hommes ont peu à peu pris conscience de leur responsabilité directe dans le Déluge : ce sont leurs erreurs qui ont pour conséquence une destruction de la planète. »*[2] Les gros-titres des journaux et des magazines, les différents sommets fortement médiatisés et l'emploi récurrent du terme en ont fait finalement admettre la réalité, malgré son côté encore hypothétique quant à ses causes, son évolution et ses conséquences. F. Fodor voit se développer une novlangue : l'éco-langage qui démontre la banalisation des questions liées à l'écologie et au changement climatique. *« En lien avec cet éco-langage, on observe dans la presse une nette implantation des vocables techniques dans la mesure où ce qui, dans le corpus de 2004, s'apparentait encore à une terminologie spécialisée (*$CO^{2,}$ gaz carbonique, dioxyde de carbone) *semble s'intégrer à partir de 2008 dans le discours tout venant. »*[3]. Le lexique du changement climatique l'associe de manière systématique à des événements cataclysmiques. « *Or, les synonymes repérés dans la presse sont essentiellement dramatisants et viennent s'inscrire précisément dans le cadran "négatif avec rupture" :* bouleversement, catastrophe, chaos*, entre autres. »*[4] Le cinéma use de ce contexte médiatique, fortement marqué par des considérations négatives et alarmistes sur le futur de nos sociétés.

[1] François Walter, *Catastrophes, op. cit.,* p. 299.
[2] Nathalie Magné, « Le catastrophisme climatique dans le cinéma grand public », *Ethnologie française*, XXXIX, 2009, 4, p. 691.
[3] Ferenc Fodor, Valérie Brunetière, *Climat d'angoisse, op., cit.,* p. 79.
[4] *Ibid.,* p. 81.

Si le cinéma, comme l'ont montré Morin et Lipovetsky, exerce une certaine influence sur les mentalités et diffuse une esthétique et un style de vie qui modèlent le goût des spectateurs ; par rapport à la réalité des crises, leur compréhension et leur traitement, il se comporte en observateur et en rapporteur, en interprète et en traducteur. L'influence qui est la sienne réside dans la dramaturgie visuelle, à laquelle il habitue les spectateurs et qui influence également les autres médias. Le style cinématographique forge une esthétique visuelle, spectaculaire, rythmée d'images qui percutent le regard. L'expérience du choc qui, selon Benjamin, structure la conscience de l'homme moderne, est à l'origine d'une esthétique du choc dont le cinéma est l'inspirateur. Face au discours ambiant qui laisse pressentir des menaces multiples, la catastrophe au cinéma devient un motif d'actions et de situations hors-norme qui permettent de l'identifier, de la normaliser et de la transformer en jeu avec le destin. Le cinéma est un moyen de domestiquer ces peurs latentes, indicibles, créées par un sentiment d'insécurité. Le traitement spectaculaire auquel il les soumet les déréalise et en dédramatise les effets. Les interprétations cinématographiques de la menace et de la catastrophe sont autant de contributions aux préoccupations actuelles. Elles marquent ainsi l'évolution des conceptions culturelles, des systèmes de valeur et sont significatives d'une période historique.

Le cinéma de sécurité nationale, comme l'a montré Valantin, est un moyen de renforcer l'image positive de la puissance américaine, mais ceux qui le reçoivent hors des frontières de ce pays, partagent la force d'impact d'une dramaturgie qui donne à la menace une amplitude mondiale. Valantin au terme de son étude remarque d'ailleurs que ce cinéma doit tenir compte d'un état de rupture dans la représentation de la puissance américaine, touchée par des crises qui débordent les appareils militaires de défense. La crise environnementale commence à exercer une influence de plus en plus forte, *« La première décennie du XXI$^{e}$ siècle est marquée par l'émergence d'une nouvelle dimension dans la pensée et la pratique politique et stratégique*

*américaine : celle de l'environnement. »*[1] Le cinéma de sécurité nationale doit intégrer cette problématique, ce qui contribue à la banaliser auprès du grand public. Valantin poursuit : *« Cependant, Hollywood demeure plus sensible que jamais aux courants politiques qui traversent les masses qui composent son public. Et celui-ci commence à appréhender les modifications apportées par les changements environnementaux. »*[2] Pensé comme la représentation fictive d'un monde en mouvement, le cinéma précède parfois ce changement lorsqu'il en ressent les premiers frémissements, mais dans tous les cas il est sommé, pour rester compétitif sur le marché du divertissement, de saisir et d'exprimer les ruptures, les crises et les évolutions qui marquent son public. Il accompagne un processus de dramatisation de la menace qui envahit l'espace médiatique.

W. Benjamin fait référence à *« un dynamitage thérapeutique de l'inconscient »*[3]*,* provoqué par certaines scènes cinématographiques. L'horreur de certaines situations est compensée par l'aspect burlesque ou grotesque qui peut en ressortir du fait de l'intrusion courante de scènes humoristiques au sein de l'action. Ce qui aurait pour effet selon Benjamin de nous *« faire accepter de gaieté de cœur la brutalité et la violence comme des "caprices du sort".* »[4] Ce que justement Adorno et Horkheimer reprochaient au cinéma qui, selon eux, légitimait la passivité des masses face à l'inhumanité de leurs conditions d'existence. À l'opposé, pour Benjamin, l'acceptation du hasard permet à l'homme d'adhérer à sa vie, malgré tous les déboires qui portent atteinte à son bonheur. Il préserve ainsi une certaine maîtrise sur elle, en légitimant la cruauté qui s'abat sur sa personne, du fait de l'intervention de causes externes dont il ne se sent nullement responsable. Plutôt que de sombrer dans le désespoir face à des puissances qui agissent contre lui, il apprend à les contourner par le rire ou le détachement. Il les

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 209.
[2] *Ibid.,* p. 206.
[3] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » *in Écrits français, op. cit.,* p. 164.
[4] *Idem.*

transforme en mauvais hasard, en malchance et prend sa revanche sur les catastrophes en les réduisant à des « *caprices du sort* ». Le cinéma qui prend en charge, en le mettant en spectacle, l'histoire d'un individu aux prises avec des événements adverses, conforte le spectateur dans l'idée que les mauvais coups du sort sont un destin commun à l'humanité. Dans cette optique, la catastrophe peut être perçue comme une déviance malheureuse mais normale dans le cours habituel des événements. J.-P. Delumeau, H.-P. Jeudy, F. Walter et J.-M. Valantin nous montrent bien que les sociétés ont besoin de mettre en images, en mots, le vécu ou l'imaginaire de la menace et de la catastrophe, afin de pouvoir les désigner et les identifier. Le cinéma devient un moyen de reconnaissance et d'acceptation, d'identification de l'étrangeté, de l'altérité ou de la monstruosité. Ses images, mêmes les plus outrancières, permettent au spectateur, d'envisager l'inexprimable, de représenter l'irreprésentable en déguisant ces représentations sous le masque de la fiction.

Nous pouvons admettre à la suite des ces différents auteurs que le cinéma contribue à maintenir une relation aux autres et à construire une relation au monde. Le monde qui est vu à travers un écran de cinéma apparaît aux yeux du spectateur comme une fiction dans laquelle, pourtant, il peut reconnaître certains aspects de sa réalité. Le réalisme cinématographique malgré son artifice permet au public de participer de manière collective à un spectacle qui met en scène, pour les films qui nous occupent, la dramaturgie de la menace. Ce dispositif qui transforme l'illusion en réalité, libère par ailleurs le spectateur de certaines tensions qui se déplacent dans le champ de l'imaginaire. Il investit l'image et, à travers elle, il peut observer à distance des rêves ou des cauchemars prendre l'apparence trompeuse de la réalité.

Ce parcours que nous ont fait emprunter ces différentes analyses du cinéma et de la menace permet d'en déduire que le cinéma, s'il semble construire des représentations qui modèlent et inspirent l'univers mental des sociétés, est tout autant influencé et construit par les représentations forgées par les

sociétés dans lesquelles il est produit. Les menaces, les risques et les catastrophes qui rythment la vie des communautés sont un terreau sur lequel se développe un dispositif narratif et imaginaire. Le cinéma, n'étant pas extérieur au milieu qu'il représente, en retient ce qui lui paraît le plus caractéristique, le plus spectaculaire et susceptible d'attirer le public. Nous pouvons en conclure qu'un film est le résultat d'interactions et d'influences réciproques. Si un film permet de comprendre et de rendre compte des événements d'une société dans laquelle il est produit à un moment donné de son histoire, réciproquement ces événements permettent de le comprendre et d'en rendre compte. Il ne peut être considéré comme un élément détaché de son temps et de son contexte de production, mais bien plutôt comme la synthèse des influences qui agissent sur lui et qui le déterminent. Il peut, de son côté, influencer et déterminer le climat mental de son époque, dont il est par ailleurs le produit. En ce qui concerne le thème de la menace, nous allons voir à travers notre corpus de films que l'imaginaire cinématographique de notre époque ne construit pas à lui seul un climat mental, mais qu'il est lui-même construit par celui de l'époque à laquelle il appartient.

*Deuxième Partie*

# LES IMAGINAIRES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA MENACE

## Résumé des films

Avant de procéder à l'analyse du contenu des 30 films de notre corpus, il nous paraît nécessaire d'en présenter le résumé. L'histoire de chacun des films est succinctement racontée, de façon à accompagner et éclairer notre analyse de contenu.

*La Planète des singes*[1]*,* de Tim Burton, États-Unis, 2001.

D'après le roman de Pierre Boulle*, La planète des singes* (1963), déjà adapté à l'écran dans un film éponyme de Franklin Schaffner (1968).

Dans une station scientifique spatiale, le héros entraîne un chimpanzé à piloter un module chargé d'étudier une tempête magnétique. Une fois envoyé dans l'espace, le module disparaît et le héros part à sa recherche malgré l'interdiction de son supérieur. Il perd le contrôle de son vaisseau et atterrit en catastrophe sur une planète inconnue. Il est alors pris dans une rafle avec d'autres êtres humains par une troupe de singes. il voit les rôles s'inverser et réalise que la supériorité des singes est un fait avéré pour les humains qui l'entourent. Ceux-ci, réduits à l'état d'esclaves, ne semblent nullement remettre en cause cette situation. Aidé par un singe femelle, il va s'évader avec quelques humains et tenter de gagner son vaisseau, avec pour unique objectif de se rendre seul sur Terre. Il est entraîné malgré lui dans un combat qui oppose les humains aux singes et va rendre possible leur alliance, après avoir tué le singe tyran. Une fois de retour sur Terre, il est fait immédiatement prisonnier par les singes qui ont conquis la planète.

[1] Film classé à la 10e place au *box-office* en France en 2001.

*Minority Report*[1]*,* de Steven Spielberg, États-Unis, 2002.

D'après la nouvelle, « The Minority Report » (1956), de Philip K.Dick.

Washington 2054. Le gouvernement envisage d'appliquer à l'échelle nationale un système nommé *Précrime* qui a permis d'éradiquer le crime dans la ville de Washington. Ce système de prévention du crime utilise trois médiums, les *Précogs*, connectés à des ordinateurs qui enregistrent les images mentales qu'ils produisent. Le héros, responsable de *Précrime* doit les interpréter, afin de permettre d'arrêter les présumés meurtriers. Mais il va se voir accusé d'une intention de meurtre à l'encontre du meurtrier présumé de son fils. Une course poursuite s'engage alors entre les agents du service qu'il dirigeait et lui-même, avant que n'éclate la vérité grâce à l'aide active de sa femme et d'un agent du FBI. Ce dernier se fera tuer par l'instigateur de cette machination qui n'est autre que le concepteur du système *Précrime.* Il sera, quant à lui, poussé au suicide par la révélation publique de ses actes criminels.

*Signes*[2]*,* de Night Shyamalan, États-Unis, 2002.

Ancien pasteur, ayant perdu la foi après la mort accidentelle de sa femme, le héros vit du travail de la terre. Dans un de ses champs de maïs, de gigantesques agroglyphes[3] apparaissent, laissant présager un phénomène hors norme. Informés par la télévision que, dans de nombreux autres pays, de tels signes marquent les champs, les membres de sa famille se préparent à une invasion imminente d'extraterrestres. Ce n'est qu'après avoir été mis en contact avec un extraterrestre, dans la maison de l'homme responsable de

[1] Film classé à la 10e place au *box-office* en France en 2002.
[2] Film classé à la 19e place au *box-office* en France en 2002.
[3] Les agroglyphes ou « crop circle » : les « signes agraires » ou « cercles de céréales » sont des motifs réalisés dans un champ de céréales (blé ou maïs généralement) par fléchissement des épis dans le but de représenter diverses formes géométriques. Ces formes peuvent aller d'un simple cercle à des compositions plus complexes de plusieurs centaines de mètres. Leur origine est l'objet de multiples hypothèses et spéculations.

la mort de sa femme, qu'il est lui-même convaincu du drame qui se prépare. Cependant, la guerre d'invasion n'aura jamais lieu, du fait de la réactivité des extraterrestres à l'eau qui les rend vulnérables. Après avoir pu sauver son fils, attaqué par un extraterrestre et en proie à une crise d'asthme, le héros retrouve la foi et redevient pasteur.

*Terminator 3 : Le soulèvement des machines*[1], de Jonatahn Mostow, États-Unis, 2003.

D'après les personnages créés par J. Cameron et Gale Anne Hurd (1984).

Le héros John Connor se cache dans la clandestinité et fait des rêves apocalyptiques. Il est poursuivi par une terminatrice venue du futur programmée pour le tuer mais un terminator, lui-même venu du futur, s'emploie à le protéger. Pendant que Skynet, logiciel conçu par l'armée américaine pour coordonner l'ensemble de son système informatique, est en passe de prendre le pouvoir. Le Pentagone pour enrayer une contamination du système informatique mondial hésite à lui en laisser le contrôle. Mais Skynet est finalement activé et va déclencher des frappes nucléaires ciblées. Elles sont annonciatrices d'une guerre entre les hommes et les machines qui risque de mener à la fin de l'espèce humaine. Le héros, sauvé par le terminator, s'est réfugié dans un abri anti-atomique, avec celle qui est destinée à devenir sa compagne et à sauver avec lui ce qu'il reste de l'humanité.

[1] Film classé à la 10e place au *box-office* en France en 2003.

*Matrix Reloaded*[1] *et Matrix Revolutions*[2]*,* de Larry et Andy Wachowski, États-Unis, 2003.

Le héros, Néo, évolue dans un univers à la croisée du réel et du virtuel. Il sait depuis le premier épisode qu'il vit en fait en 2199, que la Terre est ravagée et que les hommes sont réduits en esclavage par les machines.[3] Les machines, qui ont mis leur menace à exécution, se sont retournées contre les hommes. Dotées d'intelligence, elles revendiquent le droit d'exercer leur pouvoir et de renverser l'espèce qui les a certes conçues, mais qui en fait voulait selon elles les maintenir dans un état d'infériorité. Après la condamnation à mort d'un robot, elles s'organisent et se confrontent aux hommes, lesquels, pour se défendre, créent un "hiver nucléaire". Celui-ci recouvre la terre d'un épais nuage qui empêche les rayons du soleil de filtrer. Les machines comme les hommes, avant leur domination par elles, sont gourmandes en énergie. Elles vont faire des hommes leur principale source d'énergie en mettant au point un système de bio-électricité. Ils sont mis en culture afin d'alimenter en énergie les machines et ils sont connectés à la Matrice afin de garder une stimulation intellectuelle et produire de ce fait, plus d'énergie. Alors que les machines sont prêtes à dominer tous les hommes, elles sont dépendantes d'eux par ailleurs et, pour les rendre plus productifs, elles créent un univers virtuel qui leur paraît réel, auquel ils sont connectés cérébralement. Néo doit s'introduire dans la Matrice pour y rencontrer le concepteur informatique de ce programme, afin de nouer un pacte avec lui pour désamorcer le conflit entre les hommes et les machines. Il doit lutter contre un programme libre, l'agent Smith, qui se dédouble à l'infini et qui est prêt à prendre le contrôle de la Matrice. Néo, qui appartient au monde réel, au côté de quelques milliers de survivants cachés sous terre et formant la communauté de Zion, est considéré par eux comme l'Élu, c'est-à-dire celui qui peut pirater la Matrice. Son combat victorieux contre l'agent Smith à l'intérieur de la Matrice va le

[1] Film classé à la 4e place au *box-office* en France en 2003
[2] Film classé à la 8e place au*box-office* en France en 2003.
[3] *Matrix*, de Larry et Andy Wachowsky, Etats-Unis, 1999.

mener à la mort mais il permettra de délivrer les membres de la communauté de l'emprise des machines.

*Les choristes*[1], de Christophe Barratier, France, 2004.

Inspiré du film, *La cage aux rossignols,* de Jean Dréville (1945).

En 1949, le héros, professeur de musique sans emploi, accepte un poste de surveillant dans un établissement qui accueille des enfants difficiles ou des orphelins. L'éducation qu'ils reçoivent de la part du Directeur est répressive et basée sur des sanctions humiliantes. Il décide de monter une chorale avec les enfants de la classe dont il est chargé. Malgré son interdiction au bout de quelque temps par le Directeur, il résiste et continue de répéter en cachette. Un des pensionnaires, Morhange, manifeste des qualités vocales exceptionnelles que le héros s'emploiera à développer. Suite à l'incendie d'une partie des locaux de l'établissement provoqué par un ancien pensionnaire, il est renvoyé. Un orphelin s'enfuit de l'institution pour le rejoindre, il en fera alors son fils adoptif.

*I,Robot*[2]*,* de Alex Proyas, États-Unis, 2004.

Inspiré du recueil de nouvelles, *Les Robots (1950)* de Isaac Asimov.

Le héros évolue dans un monde dans lequel les robots occupent une place centrale et accomplissent de nombreuses tâches. Malgré leur intégration dans l'espace social, le héros nourrit à leur égard une haine implacable et craint leur pouvoir de nuisance. Il a pris conscience de leur dangerosité après avoir été sauvé par un robot, au détriment d'une fillette. Celle-ci, selon les explications du robot, avait moins de chance de survivre que lui. Le robot a donc choisi logiquement d'extraire le héros de la voiture et de laisser mourir

[1] Film classé à la 1re place au *box-office* en France en 2004.
[2] Film classé à la 21e place au *box-office* en France en 2004.

la fillette. Il prend alors conscience de leur manque d'humanité et les définit comme des machines dénuées de sentiment. Elles ne seraient mues que par un programme, strictement rationnel et calculateur, auquel elles obéissent sans discernement ni spontanéité. Le « suicide » du concepteur des robots va pousser le héros, policier, à mener sa propre enquête. Le père fondateur de la robotique a été en fait tué par un robot qu'il avait reprogrammé, pour masquer ce meurtre en suicide et pour informer par ce biais, le policier, sur le danger encouru par l'humanité. Le héros découvre au cours de son enquête, épaulé en cela par une informaticienne, que les robots sont en voie de s'émanciper de la tutelle des hommes. L'ordinateur central Viki a réussi à contourner les trois lois de la robotique définies par Asimov et à reprogrammer les robots pour les retourner contre les hommes[1]. L'humanité étant devenue dangereuse pour elle-même et pour les robots, Viki considère que les trois lois ne sont plus valides. Elle charge alors les robots d'une fonction de contrôle et de surveillance à l'égard des humains afin de les protéger d'eux-mêmes et de réduire à néant leur puissance. Tué volontairement par sa créature, le scientifique, responsable indirectement de cette évolution de la situation, dépassé par ce système informatique qu'il ne maîtrise plus, donne au héros la responsabilité de le détruire. Celui-ci y parviendra en injectant des nanites dans l'ordinateur central Viki et rétablira ainsi le pouvoir des humains.

[1] Ces trois lois sont :
Première loi : Un robot ne peut porter atteinte à un être humain ni, restant passif, laisser cet être humain exposé au danger.
Deuxième loi : Un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres sont en contradiction avec la première loi.
Troisième loi : Un robot doit protéger son existence dans la mesure où cette protection n'est pas en contradiction avec la première ou la deuxième loi.

*Le jour d'après*[1], de Roland Emmerich, États-Unis, 2004.

Inspiré du livre de Art Bell et Withley Strieber, *Le Grand Dérèglement du climat* (2000).

Le réchauffement climatique est la cause d'un bouleversement majeur qui menace toutes les populations de l'hémisphère nord. Les émissions de gaz à effet de serre dues aux activités humaines sont tenues pour responsables du réchauffement de l'atmosphère globale de la planète. Le rôle du héros, un climatologue, est de faire comprendre aux responsables politiques de l'urgence qu'il y a à évacuer les populations du nord de l'Amérique. L'accélération du processus exige des mesures immédiates mais la lenteur à réagir des autorités les rend responsables de leur condamnation à mort. Sa seule motivation reste alors de sauver son fils, réfugié dans une bibliothèque de New York. Ce dernier n'arrivera pas à convaincre certains de ses compagnons d'infortune de rester à l'abri dans la bibliothèque. Une fois réunis, leur survie ainsi que celle des habitants du sud des États-Unis dépendra de la bonne volonté du Mexique pour les accueillir, en échange de l'annulation de sa dette.

*King Kong*[2]*,* de Peter Jackson, Nouvelle-Zélande, États-Unis, 2005.

D'après le film, *King Kong,* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1933).

Dans les années 30, un réalisateur, Carl Denham, décide de réaliser un film contre l'avis de ses producteurs, sur une île mystérieuse. Il est entré en possession d'une carte qui permet de la localiser. Il recrute une comédienne au chômage, Ann, et un scénariste à succès. Une fois arrivés sur l'île, Ann est faite prisonnière par les indigènes afin de l'offrir en offrande à leur dieu : King Kong, un gorille géant. Pendant que l'équipe de tournage s'emploie à la

[1] Film classé à la 14è place au *box-office* en France en 2004.
[2] Film classé à la 7è place au *box-office en France en 2005.*

libérer, elle parvient à amadouer le monstre qui va s'attacher profondément à elle. Mais Denham parvient à capturer le grand singe qu'il veut ramener aux États-Unis afin de l'exhiber comme bête de foire. Une fois à New York, Denham tire profit de la bête et monte un spectacle d'exhibition lors d'une soirée de gala. King Kong parvient à se libérer de ses chaînes et erre dans les rues, à la recherche de la jeune femme. Une fois réunis, ils se réfugient au sommet de l'Empire State Building où il trouvera la mort, abattu par des avions de l'armée.

*La guerre des mondes*[1]*,* de Steven Spielberg, États-Unis, 2005.

D'après le roman de H. G. Wells, *La guerre des mondes* (1898), déjà adapté à l'écran dans un film éponyme par Byron Haskin (1953).

C'est dans un contexte apocalyptique que le héros doit agir pour sauver ses deux enfants, suite à une attaque planétaire orchestrée par des extraterrestres. C'est la fuite vers Boston, où s'est réfugiée son ex-femme et la mère de ses enfants, qui rythme les péripéties du héros. La puissance des forces extraterrestres est telle que nulle arme ne peut les contrer et il tente, en vain, de dissuader son fils de rejoindre l'armée pour mener un combat qui s'avère inutile. Cette guerre d'occupation transforme la terre en un champ de ruines et stérilise toute forme de végétation. De nombreux humains sont capturés pour leur servir de sources de nourriture. L'extraterrestre est présenté comme un organisme, à la fois biologique et mécanique, qui résiste à toute forme d'agression. Cependant, la nature dispose d'un atout considérable, les bactéries qui se multiplient sur terre sont incompatibles avec l'organisme des extraterrestres qui sont alors anéantis. S. Spielberg achève le film par une référence à Dieu qui, dans son infinie bonté et intelligence, aurait ainsi prévu la préservation de la vie sur terre.

[1] Film classé à la 6e place au *box-office* en France en 2005.

*The Island*[1]*,* de Michael Bay, États-Unis, 2005.

C'est du point de vue des clones que ce film se place. Un des clones, enfermé avec ses congénères dans un gigantesque complexe souterrain va prendre conscience de sa situation réelle. Le Docteur Merrick, responsable de ce système, leur fait croire que la Terre est rendue inhabitable suite à une catastrophe. Il leur fait miroiter une chance par tirage au sort de gagner "l'île", unique lieu non contaminé. Aidé par un employé, il comprend que sa fonction véritable est de servir de pourvoyeur d'organes à un homme fortuné mais malade dont il est le clone, qui peut ainsi disposer à volonté de son corps selon l'évolution de sa maladie. Il va réussir à s'échapper de ce lieu, en compagnie d'une femme clonée, jusqu'à pouvoir récupérer l'identité de celui dont il était le clone en le tuant. Aidé par un mercenaire chargé de le retrouver, il va tuer le responsable administratif et scientifique de ce complexe et libérer tous les clones.

*Indigènes*[2]*,* de Rachid Bouchareb, France, Maroc, Algérie, Belgique, 2006.

En 1943, engagé volontaire et incorporé à l'armée française, un groupe de quatre soldats maghrébins se sacrifie pour aider à la libération de la France. L'unique survivant du groupe prend conscience qu'il ne sera jamais considéré à l'égal d'un soldat français, malgré son combat héroïque lors de la campagne d'Alsace en 1944. La discrimination dont il est victime, ainsi que ses compagnons de combat, est manifeste à la fin du film. Sa vie s'achève dans un état d'abandon et d'oubli par le pays pour lequel il avait combattu et par l'armée dans laquelle il avait fondé tous ses espoirs. Son courage et sa ténacité ne lui ont pas fait gagner l'estime de ses supérieurs et, malgré la bataille acharnée qu'il a menée pour la France, il se retrouve en définitive privé de pension.

[1] Film classé à la 26e place au *box-office* en France en 2005.
[2] Film classé à la 12e place au *box-office* en France en 2006.

*300*[1]*,* de Zack Snyder, États-Unis, 2007.

D'après le roman graphique, *300,* de Franck Miller et Lynn Varlery (1998).

*300* s'inspire de la bataille des Thermopyles en 480 av. J.-C. Le héros, Léonidas, devient roi de Sparte après avoir surmonté les épreuves rituelles spartiates. Pour contrer un risque d'invasion de la Grèce et de Sparte il s'engage, soutenu en cela par sa femme, dans une lutte armée contre Xerxès, l'empereur des Perses. Accompagné de 300 de ses meilleurs soldats, il entraîne l'armée ennemie dans le passage étroit et rocheux des Thermopyles. Il est trahi par Ephialtes, être difforme, qu'il a refusé d'incorporer dans son armée. Par vengeance, Ephialtes livre à Xerxès le lieu du passage secret qui permettra aux Perses de prendre l'armée spartiate à revers. Malgré un combat héroïque, l'armée spartiate est vaincue et le roi Léonidas perd la vie.

*Je suis une légende*[2]*,* de Francis Lawrence, États-Unis, 2007.

D'après le roman de Richard Matheson, *Je suis une légende, (1954)*, adapté deux fois à l'écran sous le titre *Le dernier homme sur terre,* de Sidney Salkow (1964) et sous le titre *Le survivant,* de Boris Sagal (1971).

Une catastrophe d'origine virale se manifeste sous la forme d'une pandémie qui transforme les survivants en êtres monstrueux. Le virus qui a décimé l'ensemble des populations du monde est le résultat d'un traitement contre le cancer qui a échappé au contrôle des autorités sanitaires et de la communauté scientifique. Le héros, Robert Neville, vit dans un New York vide de toute présence humaine. Toutes les nuits, sa maison est encerclée par des hordes d'infectés qui cherchent à le tuer. Médecin et militaire, son objectif est de découvrir l'antidote qui permettrait de soigner ces êtres, monstrueux car contaminés, et d'immuniser les possibles survivants non infectés.

[1] Film classé à la 20e place au *box-office* en France en 2007.
[2] Film classé à la10e place au *box-office* en France en 2007.

Retrouvé par deux de ces derniers, et son sérum enfin mis au point, il doit pourtant se sacrifier pour pouvoir les sauver.

*Into the Wild*[1]*,* de Sean Penn, États-Unis, 2008.

D'après le récit de Jon Krakauer, *Into the Wild* (1996).

Au début des années 1990, après avoir obtenu son diplôme universitaire, un jeune homme, Christopher McCandless, décide de changer radicalement de vie. Il se dépossède de ses économies et de ses papiers d'identité avec pour unique objectif : atteindre l'Alaska. Au cours de son périple, il se lie d'amitié avec quelques personnes mais ne renonce pas à son projet. Une fois arrivé en Alaska, il loge dans un bus abandonné et découvre la réalité de la vie sauvage. Mais au printemps, il ne peut plus quitter cet endroit à cause du dégel qui a transformé un cours d'eau en torrent infranchissable. Le gibier se faisant de plus en plus rare, il est contraint de s'alimenter avec des baies dont certaines, non comestibles, vont être la cause de sa mort.

*Phénomènes*[2]*,* de Night Shyamalan, États-Unis, 2008.

Ce film relate l'aventure d'un couple et d'une enfant, qui tentent d'échapper à l'épidémie de suicides frappant certaines régions des États-Unis. Le héros, professeur de sciences, est troublé par l'hypothèse d'un botaniste qui les embarque à bord de sa voiture. Celui-ci voit dans cette situation le résultat d'un mécanisme de défense de la nature contre les agressions de l'homme à son encontre. Elle libèrerait dans l'atmosphère une toxine qui stimulerait les neurotransmetteurs et pousserait les êtres humains à se suicider. Même si cette hypothèse n'est jamais confirmée ni infirmée, elle semble s'imposer dans l'esprit du héros comme la plus plausible et lui permet d'établir une

[1] Film classé à la 28e place au *box-office* en France en 2008.
[2] Film classé à la 32e place au *box-office* en France en 2008.

stratégie de défense, de protection et de fuite, en fonction de la direction des vents et de la présence des arbres dans son environnement. Ils sont accueillis par une femme dans une maison isolée. Le matin, elle est contaminée et se suicide. Le couple prend alors le risque de sortir et de s'exposer aux toxines, mais plus rien ne se passe. Les phénomènes se sont arrêtés. Ils décident de regagner New York. Après quelques mois de tranquillité, la répétition de l'épidémie à Paris laisse présager l'imminence d'une catastrophe mondiale.

*Wall-E*[1]*,* de Andrew Stanton, États-Unis, 2008.

Les humains ont dû déserter la Terre, rendue stérile à cause de la pollution. Un seul robot, Wall-E, continue 700 ans après de nettoyer les rues de leurs déchets. Un jour, une navette spatiale vient déposer un autre robot prénommée Eve, chargée d'apporter aux humains exilés une preuve de vie sur terre. Wall-E est séduit par Eve et lui offre un de ses trésors, une pousse végétale. Eve se met alors en veille, en attente de la navette qui doit la ramener dans le gigantesque vaisseau spatial qui sert de nouveau lieu de vie à une humanité réduite à une totale oisiveté. Wall-E s'accroche à la navette et gagne le vaisseau piloté par un ordinateur central qui est déterminé à empêcher les humains de regagner la Terre. Il cherche à détruire la plante que Wall-E arrive pourtant à sauver. Les humains, guidés par le commandant du vaisseau, sont à présent assurés de la viabilité de leur planète et en reprennent possession.

[1] Film classé à la 6e place au *box-office* en France en 2008.

*The Dark Knight*[1]*,* de Christopher Nolan, États-Unis, 2008.

D'après les personnages de bandes dessinées créés par Bob Kane (1939).

Batman doit affronter un criminel d'un nouveau genre, le Joker. Celui-ci, qui veut contrôler la ville de Gotham, doit d'abord s'allier aux clans mafieux de la ville et se débarrasser du justicier Batman. Il parvient à diriger la ville et annonce que le mot d'ordre est chaos. Les ponts et les tunnels sont fermés en raison des alertes à la bombe du Joker et les habitants de Gotham sont évacués en bateau par les autorités. Pour parvenir à le neutraliser, Batman doit activer son système de surveillance qui couvre toute la ville. Il se substitue à la police et aux autorités pour exercer pleinement son pouvoir de justicier. Malgré sa collaboration active avec un commissaire de police, c'est seul et en secret qu'il quadrille visuellement tous les quartiers de Gotham City. La mort du Joker n'empêchera pas la mort de son amie d'enfance et ex-fiancée, chargée de récolter des preuves contre des chefs mafieux.

*Quantum of solace*[2]*,* de Marc Forster, Royaume-Uni, États-Unis, 2008.

D'après le personnage crée par Ian Flemming (1953). Ce film reprend le titre d'une nouvelle d'I. Flemming.[3]

Le héros, James Bond, est confronté à un dirigeant de la Société *Greene Planet* qui est censée créer des espaces naturels protégés. En réalité, son but est de s'approprier les réserves en eau de la Bolivie avec l'aide du général Medrano, dictateur bolivien déchu. Cette situation aggraverait les conditions de vie de la population bolivienne. Contre la CIA et le gouvernement anglais, James Bond est chargé, par sa chef, de détruire cette organisation. Si cette dernière est protégée à un haut niveau, c'est qu'elle

[1] Film classé à la 10e place au *box-office* en France en 2008.
[2] Film classé à la 5e place au *box-office* en France en 2008.
[3] Ian Flemming, « Quantum of solace » in *James Bond en danger,* Paris, Presses Internationales, 1961 (1960).

serait utile, par ailleurs, pour l'approvisionnement en pétrole de ces deux pays. Son ami, Felix Leiter, qui appartient à la CIA, lui révèle le repère du général Medrano dans lequel il capture le dirigeant de *Greene Planet.*

*Le jour où la terre s'arrêta*[1]*,* de Scott Derrickson, États-Unis, 2008.

D'après la nouvelle « Farewell to the master », de Harry Bates (1951) et le film de Robert Wise, *Le jour où la terre s'arrêta* (1951).

Un vaisseau extraterrestre que l'armée prenait pour un astéroïde, atterrit en plein Central Park. La créature qui en sort est blessée et soignée par une équipe de spécialistes qui découvrent sa forme humaine. Une fois rétabli, l'extraterrestre du nom de Klaatu demande à délivrer un message devant l'ONU afin de faire comprendre à l'humanité l'urgence qu'il y a à changer de comportement face à son environnement naturel. Les autorités politiques rejettent sa demande et le gardent prisonnier. Il est libéré par une scientifique, Helen, à laquelle il explique le sens de sa venue sur terre. L'humanité est condamnée à être éradiquée pour sauver la Terre menacée, par l'homme, de destruction. Helen tente de le convaincre que l'humanité détient un réel potentiel de changement. *In extremis*, ému par les relations d'affection qu'entretiennent Helen et son beau-fils, Klaatu interrompt le programme d'extermination de l'espèce humaine. Il repart après avoir, cependant, désactivé les technologies sur Terre.

*Gran Torino*[2], de Clint Eastwood, États-Unis, 2009.

Le héros, ancien vétéran de Corée, veuf et désocialisé, considère ses voisins comme des indésirables. Ils appartiennent à la communauté Hmong et il manifeste à leur égard une antipathie immédiate. Pourtant, contraint malgré

[1] Film classé à la 39e place au *box-office* en France en 2008.
[2] Film classé à la 10e place au *box-office* en France en 2009.

lui de devoir les protéger contre les représailles d'un gang, leurs marques d'affection à son égard l'incitent à les reconsidérer. La présence de ce gang dans le quartier, le soutien qu'il apportera à deux des jeunes membres de cette famille Hmong pour les en protéger, vont permettre de resserrer ses liens avec elle. L'amitié qui va alors le lier à ces deux jeunes va l'entraîner dans une situation paroxystique où il perdra la vie mais qui permettra l'arrestation des membres du gang.

*Prédictions*[1]*,* de Alex Proyas, États-Unis, 2009.

Le héros, John Koestler, mathématicien, vit seul avec son fils après la mort de sa femme. Pour fêter les 50 ans de l'école dans laquelle son fils est scolarisé, chaque enfant reçoit un message écrit en 1959 par les enfants de cette même école lors de son inauguration. Son fils commence à entendre des chuchotements et rencontre de mystérieux inconnus. Koestler étudie le message de son fils écrit par Lucinda et constate qu'il est codé et annonce des catastrophes réelles. Il prend contact avec la fille de Lucinda qui a elle-même une fille, Abby, et qui va sympathiser avec son fils. Ils découvrent alors que la Terre va être détruite par des radiations solaires. Sous la forme d'hommes en noir, des extraterrestres télépathes communiquent avec le fils du héros afin de l'attirer à eux pour le sauver de la catastrophe finale. Ayant compris le caractère désespéré de la situation, il laisse son fils monter à bord du vaisseau spatial accompagné d'Abby qui les mènera vers un Nouveau Monde. Il part rejoindre ses parents avec lesquels il avait rompu toute relation et s'étreignent une dernière fois, en attendant la fin du monde. Les extraterrestres recueillent à bord de leurs vaisseaux des couples d'enfants et un spécimen de chaque animal et de chaque végétal terrestre afin de les préserver. Une fois l'entreprise de sauvetage accomplie, les extraterrestres se dématérialisent pour nous apparaître tels qu'ils sont, des halos de lumière.

[1] Film classé à la 34e place au *box-office* en France en 2009.

*Terminator Renaissance*[1]*,* de McG, États-Unis, 2009.

D'après les personnages créés par J. Cameron et Gale Anne Hurd (1984).

En 2018, la guerre entre les machines, dirigées par l'intelligence artificielle Skynet, et l'humanité fait rage. Le logiciel Skynet a pu acquérir son autonomie face à ses programmateurs, par l'intermédiaire d'une chercheuse en sciences cognitives. Atteinte d'un cancer, elle a téléchargé ses schémas neuronaux à l'intérieur du logiciel Skynet qu'elle a doté d'un pouvoir de conscience supérieur. Les humains sont utilisés par la machine pour servir de cobayes en vue de créer de nouveaux terminators. Capturés dans des bétaillères puis enfermés dans des cages, ils deviennent des proies sans nuls moyens de défense, hormis ceux orchestrés par la résistance. Le héros, John Connor, considéré comme son chef prophétique, lance des appels aux survivants par le canal de la radio. Face aux machines, la résistance s'organise et met au point un système pour les leurrer. Cependant, avant de mourir, la scientifique a conçu, à partir du corps d'un condamné à mort, un être mixte : mi-humain, mi-machine, programmé pour attirer le héros dans un piège afin de le tuer. Mais le cyborg, conscient de son humanité et désireux de se délivrer de sa culpabilité, se sacrifiera en donnant son cœur humain à J. Connor, blessé lors de son attaque victorieuse contre la base de Skynet.

*Clones*[2]*,* de Jonathan Mostow, États-Unis, 2009.

D'après le roman graphique de Robert Venditi et Brett Weldele, *Clones* (2005).

En 2050, la population vit par l'intermédiaire de "clones", des androïdes auxquels ils sont reliés cérébralement. Dans cette société où la criminalité a disparu, l'agent du FBI Tom Greer doit enquêter sur un cas de destruction de clones. Suite à son enquête, il va devoir arrêter un processus qui risque de

[1] Film classé à la 31e place au *box-office* en France en 2009.
[2] Film classé à la 52e place au *box-office* en France en 2009.

détruire des millions d'individus à travers le monde qui sont connectés à leurs "clones". L'instigateur de ce massacre est celui-là même qui dirige la Société chargée de concevoir ces androïdes animés par l'esprit de leur utilisateur et dont il veut stopper définitivement la fabrication. Le héros ayant perdu tout contact avec sa femme qui, depuis la mort de leur fils reste connectée en permanence avec son "clone", est conscient de l'inhumanité d'un monde dans lequel n'évoluent plus que des êtres auxquels on prête vie par la pensée. Il est prêt afin d'éradiquer ces substituts d'humains à sacrifier tous les individus connectés. Mais il va réussir à dissocier le programme informatique qui commande les androïdes de celui qui commande les humains. Il met alors un terme définitif à l'invasion de ces avatars d'humains dans le monde réel.

*Inglorious Basterds*[1], de Quentin Tarentino, États-Unis, 2009.

Ce film met en scène un commando de soldats juifs dirigé par le héros lui-même, non juif, chargé d'assassiner les dirigeants du III Reich dans un cinéma parisien. Parallèlement, se prépare dans cette même salle de cinéma dont elle est la propriétaire, la vengeance d'une jeune femme juive dont toute la famille a été massacrée par un colonel SS, "Le Chasseur de Juifs". La salle de cinéma devient le lieu emblématique sur l'écran duquel, se révèle aux responsables nazis rassemblés dont Hitler, la fin qui les attend par l'intermédiaire d'un film fait pour l'occasion. Apparaît sur l'écran, avant l'explosion finale, un visage déformé par le rire qui s'identifie comme la vengeance juive. Ces deux attentats, menés indépendamment, aboutissent à la mort de tous les Allemands, des membres du commando, hormis le héros, et de la jeune juive.

[1] Film classé à la 13e place au *box-office* en France en 2009.

*District 9*[1], de Neil Blomkamp, Nouvelle-Zélande, États-Unis, 2009.

Un échouage accidentel d'extraterrestres à Johannesburg rend possible le contact entre les deux espèces. Ce contact va se concrétiser à travers la mutation en extraterrestre du héros. Au départ, celui-ci est chargé de déplacer cette population d'extraterrestres surnommés "Crevettes", dans un camp éloigné de la ville. Au cours de cette opération, il est malencontreusement mis en contact avec un fluide *alien* qui provoquera sa mutation. La Compagnie, la MNU, pour laquelle il travaille, voudrait avec le ministère de l'Intérieur parvenir à maîtriser l'armement extraterrestre. Ils pensent détenir, à travers ce mutant, la clé de son utilisation. Cependant, le héros échappe à la MNU et se réfugie dans le District 9, camp des réfugiés extraterrestres. Il apprend alors qu'un des leurs détient un fluide désormais en possession de la MNU, capable de faire fonctionner leur vaisseau pour quitter la terre et qui pourrait également inverser le processus de sa mutation. Le but du héros n'est plus de se protéger des extraterrestres mais de s'allier à eux, pour retrouver son apparence initiale. Il prend conscience, suite à une expédition dans le laboratoire de la MNU pour récupérer le fluide, que les extraterrestres sont utilisés comme cobayes et doivent endurer de nombreuses souffrances. S'il est toujours déterminé à récupérer son identité d'humain et retrouver sa femme, il prend position contre les forces armées et permet à l'extraterrestre de quitter la terre. Il reste dans le District 9 sous sa forme de "Crevette" dans l'attente du retour de l'extraterrestre.

*2012*[2], de Roland Emmerich, États-Unis, 2009.

La prévision d'une catastrophe géologique globale a rendu nécessaire pour un grand nombre d'États de contribuer à la construction d'arches capables de résister et réservées à quelques milliers de privilégiés. Le héros, entouré de ses enfants et de son ex-femme, parviendra à gagner la Chine aidé par une

[1] Film classé à la 45e place au *box-office* en France en 2009.
[2] Film classé à la 5e place au *box-office* en France en 2009.

famille de Tibétains et à s'introduire illégalement avec eux dans une des arches en partance pour l'Afrique, seul continent qui soit épargné par la catastrophe. Ils intègrent alors une arche en tant que réfugiés climatiques clandestins à l'opposé de tous ceux qui y sont déjà et qui ont été sélectionnés par leurs gènes ou par l'argent qu'ils ont versé pour bénéficier d'une place à bord d'une des arches.

*Avatar*[1]*,* de James Cameron, États-Unis, 2009.

En 2154, alors que la Terre est présentée comme une planète à l'agonie par le héros du film, Pandora offre à profusion une faune et une flore diversifiée. Les habitants de cette planète, les Na'vis, se connectent, physiquement, à certains animaux avec lesquels ils ne forment plus qu'un seul être et qu'ils dirigent par la pensée. Les terriens, arrivés au terme de leur approvisionnement en ressources énergétiques, convoitent celles qui gisent sur Pandora. C'est à une Compagnie minière que revient le monopole d'exploiter un minerai disponible sur Pandora, *l'Unobtainium.* Le programme Avatar est une mission diplomatique auprès des Na'vis et vise à gagner leur confiance, afin de leur faire accepter de quitter la zone qui renferme ce minerai. Mais le héros, handicapé, dans un corps cloné de Na'vi avec lequel est établie une connexion cérébrale, prend conscience du caractère inhumain de cette entreprise. Celle-ci, en effet, va détruire l'équilibre établi entre le clan des Omaticayas et leur espace vital. Il s'engage auprès des extraterrestres, contre les humains, pour contribuer à préserver ce peuple ainsi que son milieu naturel.

[1] Film classé à la 1re place au *box-office* en France en 2009.

*Invictus*[1], de Clint Eastwood, États-Unis, 2010.

D'après le livre de John Carlin, *Invictus* (2010).

En 1994, l'ancien prisonnier politique, Nelson Mandela, devient chef d'État et va tenter de détruire la frontière qui sépare les noirs des blancs. Il y parvient de manière symbolique, en faisant de l'équipe de rugby d'Afrique du Sud et de sa victoire à la coupe du monde la représentante de l'union de la nation. La tyrannie qu'a exercée l'apartheid sur la communauté noire a créé une scission raciale entre les individus des différentes communautés. Contre cela, Mandela opte pour une mesure forte, faire reconnaître à l'ensemble du pays qu'il doit s'unir et ne former qu'un seul peuple. Celle-ci est surmontée dans le film, par l'exaltation nationale qu'a représentée leur victoire.

*Des hommes et des dieux*[2], de Xavier Beauvois, France, 2010.

Reconstitution documentaire d'après des faits réels.

En 1996, des moines français retirés dans un monastère en Algérie près de Médéa, vivent en paix avec les populations environnantes. Face à la montée de l'intégrisme et du terrorisme, ils vont devoir choisir entre rester sur place ou quitter le monastère. Leur vie étant menacée, le gouvernement leur conseille d'abandonner le monastère. Ils prennent une décision collective et décident, malgré le danger, de se maintenir sur place. Leur choix va condamner à mort sept d'entre eux, enlevés puis assassinés dans des conditions non encore élucidées.

[1] Film classé à la 11e place au *box-office* en France en 2010.
[2] Film classé à la 12e place au *box-office* en France en 2010.

## Chapitre III

# La mise en spectacle de la menace

### A - Introduction

Les interrogations et les inquiétudes contemporaines filtrées au prisme du cinéma se transmuent en combats entre un héros et des êtres ou des phénomènes monstrueux. Ces représentations imaginaires sont des extrapolations qui peuvent être perçues ou comme des anticipations ou comme des inventions. Mais la réalité de certaines catastrophes donne à la menace un caractère universel qui permet de comprendre le succès de certains films hors des frontières des pays producteurs des films concernés, en l'occurrence ici, les États-Unis. A. Giddens qui analyse dans *Les conséquences de la modernité*, les changements à l'œuvre dans les institutions, dans les formes d'organisation sociale et culturelle, intègre la notion de risque et de danger comme une des composantes de ces transformations. Il écrit : *« Ce que j'appelle l'intensité du risque est assurément un élément clé de l' "aspect menaçant" du cadre de vie actuel. La possibilité de guerres nucléaires, de catastrophes écologiques, d'explosions démographiques, de catastrophes économiques mondiales et autres désastres planétaires potentiels déploie devant chacun de nous un décourageant horizon de périls. »*[1] Ces menaces qui sont cadrées par le cinéma le débordent largement par le canal médiatique. Comme nous l'avons annoncé en introduction, nous allons de manière systématique mettre en corrélation les fictions cinématographiques de notre corpus avec des

[1] Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité, op. cit.,*, p. 132.

ouvrages contemporains qu'ils soient philosophiques, scientifiques ou politiques. Nous voulons montrer la relation qui peut être ainsi mise en évidence, entre les fictions cinématographiques qui traitent des risques et des menaces avec des ouvrages de penseurs et d'essayistes contemporains.

Comme le remarque U. Beck : *« Les risques sont toujours des événements effrayants. Sans techniques de visualisation, sans formes symboliques, sans médias de masse, etc., les risques ne sont rien. »*[1] L'effroi que leur matérialisation fait naître, est ce sur quoi s'appuie le cinéma qui transforme sur le plan de l'imaginaire le potentiel en réel. L'inertie des populations face à une catastrophe en devenir viendrait d'un sentiment d'insécurité généralisé. J.- P. Dupuy écrit : *« Une catastrophe écologique majeure se profile, nous le savons, et nous n'arrivons pourtant pas à transformer ce savoir en croyance. (…). Tant que la catastrophe n'a pas eu lieu, nous ne la tenons pas pour possible »*[2]. Le cinéma use de l'alarmisme comme d'un effet de style qui accentue l'aspect paroxystique du désastre. A. de Baecque reproche au cinéma contemporain de simuler la catastrophe et de réduire la fin du monde à « *un pur code cinématographique. »* Il écrit : *« Qu'il fasse attention, cependant, aux revanches de l'histoire : non seulement les petites apocalypses menacent aujourd'hui du fait de la prolifération et de la multiplicité des minidétenteurs de la technologie atomique, mais la catastrophe finale est une hypothèse de travail pour de nombreux savants, effrayés par un monde qui surexploite toujours, malgré les avertissements, tant les hommes que la nature, l'être humain que son environnement. »*[3] Les films du corpus réalisent de manière fantasmatique ce qui, selon U. Beck, serait le propre de la société du risque : *« La société du risque est une société de la catastrophe. L'état d'exception menace d'y devenir la règle. »*[4] Ils donnent forme et réalité virtuelle à ce qui fermente à l'état latent dans les

[1] Ulrich Beck, « La condition cosmopolite et le piège du nationalisme méthodologique » *in Les Sciences Sociales en mutation*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2007, p. 229.
[2] Jean-Pierre Dupuy, Corinne Lepage, « Qui veut sauver l'espèce humaine ? », *Philosophie,* n° 10, juin 2007, p. 33.
[3] Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra,* Paris, Gallimard, 2008, p. 398.
[4] Ulrich Beck, *La société du risque, op. cit.,* p. 43.

multiples représentations et annonces médiatiques[1]. M. Deneux, dans son « Rapport sur l'évaluation de l'ampleur des changements climatiques », remarque que la presse ne contribue pas à rendre ces faits plus clairs ni plus transparents. Cependant, il écrit : *« Pour autant, il est possible que même ces publications alarmistes jouent un rôle utile en amenant chacun à apprivoiser sa peur des changements climatiques. »*[2] L'alarmisme qu'il soit le fait de la presse ou du cinéma, à travers des articles à sensation ou des films catastrophes, nous fait indirectement toucher des yeux ce qui échappe à la perception commune. La mise en spectacle du désastre permet de l'isoler et de le neutraliser en différé, par l'intermédiaire du héros dont les actions lui permettent de s'en protéger.

Ces films s'appuient sur des faits et des données, sur des croyances et des rumeurs qui alimentent le débat public et qui s'imposent progressivement dans les esprits comme des menaces réelles. Comme le remarque R. Boudon qui commente Durkheim : *« Il arrive souvent, explique-t-il, que dans un premier temps nous croyions à une idée parce qu'elle est collective, mais dans un second temps, elle ne demeure collective que si nous avons des raisons de la juger vraie »*[3]*.* Le fait de croire en la réalité de certaines menaces tient à la fois à la réalité des catastrophes qui les confirme et à une omniprésence de la description des risques qui nous guettent dans le discours médiatique. Ces menaces s'inscrivent dans un débat public qui peut entretenir des polémiques, des controverses et des analyses contradictoires. L'incertitude qui règne à leur sujet quant aux conséquences, rend possible l'écriture de scénarios catastrophes qui peuvent se multiplier sans pouvoir être démentis. La mise en spectacle cinématographique de la réalité

[1] Ferenc Fodor et Valérie Brunetière montrent bien dans *Climat d'angoisse, op. cit.,* comment les romans et les films mais aussi les publicités et les articles de presse jouent un rôle déterminant dans les représentations que le public se fait du changement climatique.

[2] Marcel Deneux, *L'évaluation de l'ampleur des changements climatiques, de leurs causes et de leur impact possible sur la géographie de la France à l'horizon 2025, 2050, 2100,* Assemblée Nationale, n° 3603, 2002, p. 181.

[3] Raymond Boudon, « La rationalité ordinaire : colonne vertébrale des sciences sociales », *L'Année sociologique,* Vol. 60 / 2010, p. 27.

présumée d'une menace n'apporte aucune confirmation quant à sa véracité. Par contre la multiplicité des scénarios qui s'appuient sur des risques présumés apporte la preuve de la difficulté à évaluer définitivement la situation. Dans ce cas, toutes les prospectives sont possibles et la voie est grande ouverte pour l'imagination.

### B – De hier à aujourd'hui : les nouvelles menaces

La menace définie comme, *« Signe, indice qui laisse prévoir un sujet de crainte, un danger »*[1], devance la catastrophe présentée par F. Walter comme, « *la réalisation concrète et dommageable d'un risque potentiel »*[2] et accompagne le risque défini comme *« une menace plus diffuse qui affecte le corps social »*[3]. Les films qui traitent de la menace donnent de ces différentes composantes de la réalité sociale des approches diversifiées qui permettent à la peur d'être canalisée et objectivée à travers ces multiples représentations. Le thème de la menace n'est pas nouveau au cinéma et a suivi au cours du XX$^{e}$ siècle une trajectoire qui reflète les différentes tensions auxquelles certains pays étaient confrontés. Durant les années 1950, c'est la menace de la guerre nucléaire entre les États-Unis et l'URSS qui domine les représentations cinématographiques abordant ce thème. La menace est ciblée mais peut être représentée de manière détournée sous la forme d'envahisseurs d'origine extraterrestre comme dans *La chose d'un autre monde*[4], *La guerre des mondes*[5], *L'invasion des profanateurs de sépulture*[6]. D'autres films exploitent les effets possibles de la guerre nucléaire comme dans *Godzilla*[7], *Hiroshima mon amour*[8], *Le Dernier Rivage*[9], *La Jetée*[1] ou de

[1] *Le Petit Larousse 2010,* Paris, Larousse, 2009, p. 636.
[2] François Walter, *Catastrophes, op. cit.,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 267.
[4] *La chose d'un autre monde*, de Christian Nyby, États-Unis, 1951.
[5] *La guerre des mondes,* de Byron Haskin, États-Unis, 1953.
[6] *L'invasion des profanateurs de sépulture,* de Don Siegel, États-Unis, 1956.
[7] *Godzilla,* d'Inoshiro Honda, Japon, 1954.
[8] *Hiroshima mon amour,* d'Alain Resnais, France, 1959.
[9] *Le Dernier Rivage,* de Stanley Kramer, États-Unis, 1959.

l'après-nucléaire comme dans *L'âge de cristal*[2]. La guerre du Vietnam deviendra ensuite le prétexte à de très nombreuses productions qui en dénoncent la barbarie comme dans *Apocalypse Now*[3], et leurs conséquences dramatiques comme dans *Voyage au bout de l'enfer*[4] *et Rambo I*[5]. La condamnation de la guerre s'appuie sur la menace qu'elle représente pour l'intégrité mentale de ceux qui la font.

Les années 1980 voient se mettre en place un discours protectionniste face à l'Empire soviétique qui menace la stabilité et l'intégrité du peuple américain. Dans des films comme *L'Aube rouge*[6], *Invasion USA*[7], *Double Détente*[8] ou *Rambo III*[9], les héros ont pour fonction d'assurer la sécurité des USA. D'autres films comme *L'Empire contre-attaque*[10] et *Le Retour du Jedi*[11] servent le discours du Président Reagan à des fins de recherche militaire spatiale en vue d'assurer une protection maximale aux Etats-Unis. A partir des années 90, l'Irak devient une nouvelle menace sous les traits de S. Hussein prolongée par celle du terrorisme. Des films comme *Armaggedon*[12], *Deep Impact*[13] et *Independence Day*[14] sont emblématiques de cette période par le rôle héroïque donné à l'Air Force et au Président des États-Unis. Ces trois films mettent en scène différentes menaces extraterrestres ou naturelles comme un astéroïde, neutralisées par le héros activement soutenu par le Gouvernement.

---

[1] *La Jetée,* de Chris Marker, France, 1962.
[2] *L'âge de cristal,* de Michael Anderson, États-Unis, 1976.
[3] *Apocalypse Now,* de Francis Ford Coppola, États-Unis, 1979.
[4] *Voyage au bout de l'enfer,* de Michael Cimino, États-Unis, 1978.
[5] *Rambo I,* de Ted Kotcheff, 1981.
[6] *L'Aube rouge,* de John Milius, États-Unis, 1984.
[7] *Invasion USA,* de Joseph Zito, États-Unis, 1985.
[8] *Double Détente,* de Walter Hill, États-Unis, 1988.
[9] *Rambo III,* de Peter McDonald, États-Unis, 1988.
[10] *L'Empire contre-attaque,* d'Irvin Kershner, États-Unis, 1980.
[11] *Le retour du Jedi,* de Georges Lucas, États-Unis, 1983.
[12] *Armaggedon,* de Michael Bay, États-Unis, 1998.
[13] *Deep Impact,* de Mimi Leder, États-Unis, 1998.
[14] *Independence Day,* de Roland Emmerich, États-Unis, 1998.

Un film comme *Titanic*[1] qui, durant la même période, a rencontré aussi un très grand succès, s'achève sur un naufrage qui renvoie de manière symbolique à la fin du XIX$^{e}$ siècle. Au sujet de ce film A. de Baecque remarque : *« Cette œuvre a suscité une attente quasi millénariste : voir, à travers le naufrage le plus célèbre de l'histoire, une fin du monde incarnée (un désastre humain) et mécanisée (une calamité technique). Mais ce n'est pas le monde actuel qui est ainsi précipité au fond de l'Océan, c'est celui qui précède : le XIX$^{e}$ siècle européen. »*[2] Ces films ont marqué par leur succès au *box-office* les dernières années du XX$^{e}$ siècle et tranchent avec la tonalité de ceux qui ouvrent la première décennie du nouveau siècle. Avec les attentats du 11 Septembre se met en place un nouveau climat d'inquiétude à l'encontre d'une menace invisible mais destructrice qui est identifiée comme l'Axe du mal par l'ancien Président des États-Unis, G. Bush. Parallèlement à ces tensions politiques, la crise environnementale devient un problème global qui concerne tous les pays.

Les menaces et les héros des films à succès tels qu'ils se donnent à voir dans notre corpus de films semblent alors répondre à de nouveaux objectifs et construire une vision différente des menaces, par rapport à celle qui a clos la décennie. Valantin parle d'un état de rupture causé par l'apparition de nouvelles menaces. Il écrit : *« Les questions d'environnement entrent ainsi de plain-pied dans le débat stratégique américain et sont globalisés par la diffusion de ces films, tandis que les phénomènes environnementaux globaux deviennent partout sensibles. »*[3] C'est à cette évolution que nous allons nous intéresser dans le but d'identifier ce qui caractérise ces nouvelles menaces exploitées par le cinéma et quels moyens de défense l'imaginaire cinématographique semble y apporter par l'intermédiaire du héros.

Trois grands types de menaces distinguent les films du corpus. Le premier concerne les menaces d'origine naturelle qui pourraient compromettre la

[1] *Titanic,* de James Cameron, États-Unis, 1997.
[2] Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit*., p. 395.
[3] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 207.

viabilité de l'espèce humaine à plus ou moins long terme. L'état de rupture auquel nous mènerait la crise environnementale fait de l'écologie le thème principal de cette série de films qui intègre la crise environnementale comme une des composantes essentielles de l'action. L'écologie s'impose comme le discours et le récit d'une histoire en devenir, pour une humanité dont les activités lui font courir le risque d'être condamnée à survivre sur une planète dévastée par les errements d'un progrès mal maîtrisé.

A. Bertrand, dans l'article consacré à l'écologie dans *Le dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, écrit : *« Avant de devenir un des mythes du XX^e^ siècle, et, sans doute le mythe ultime du XXI^e^ siècle, l'écologie, sous son aspect premier de la défense de notre environnement, est loin d'être une théorie nouvelle. »*[1] Le mot écologie, créé en 1852 par Henry-David Thoreau, signifie littéralement science de l'habitat et renvoie par extension à la partie de la biologie qui étudie les interrelations entre les vivants. A. Bertrand, en donne la définition suivante : *« Repris par la suite avec une polysémie significative, le terme "écologie" désigne aujourd'hui à la fois la science qui étudie les milieux où vivent les êtres vivants, les réalités que cette science concerne, les lois qui régissent l'adaptation optimale de l'homme à son environnement et le(s) courant(s) politique(s) suggérant d'appliquer ces lois comme bases du comportement humain envers le monde dans lequel il vit. »*[2] C'est à Ernest Haeckel, en 1866, que nous devons les premières ébauches de cette science. Mais c'est au cours du XX^e^ siècle qu'une sensibilité écologique devient de plus en plus manifeste, jusqu'à la Déclaration sur l'Environnement adoptée par l'Assemblée Générale des Nations Unies le 16 Juin 1972. Cependant, comme le précise M. Bachelet : *« Si les contemporains de Haeckel accordent une primauté à la science et à ses applications technologiques abondantes dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, quelques inquiétudes commencent à se manifester, cependant, quant aux effets de ces*

[1] Alain Bertrand, « Écologie » in *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1999, p. 246.
[2] *Ibid.,* p. 246.

*progrès mécaniques et chimiques qui, tout en multipliant les forces de production de l'industrie naissante, risquent de perturber l'ordre de la nature. »*[1] L'écologie est définie par A. Bertrand comme un mythe et dans un hors-série de la revue *Sciences Humaines*[2]*,* consacré aux pensées vertes, à une idéologie.

Dans les deux cas, l'écologie est présentée comme un récit ou comme un système de pensée qui s'impose, à la collectivité, sous la forme d'un discours porteur de sens. Ce discours se diffuse et fait naître des représentations qui banalisent la relation établie entre les catastrophes et les activités humaines. F. Walter note à ce sujet : *« Désormais, le catastrophisme a partie liée avec l'écologie et la menace de catastrophes entraînées par l'action irresponsable des sociétés développées. »*[3] Les nombreuses observations et théories qui en sont issues ont fait prendre conscience du lien vital qui unissait l'homme à son environnement et du fait que sa dégradation pourrait avoir des répercussions tragiques pour notre espèce. Comme l'écrit C. Rymarski : *« Le discours écologiste prend la forme d'un grand récit et d'une critique radicale de la société. Et comme tout mythe il prophétise des évolutions catastrophiques. »*[4] Ce sont à ces évolutions catastrophiques que certains des films de notre corpus justement, s'intéressent. L'écologie, telle qu'elle est traitée dans ces films, renvoie aux questions relatives aux manipulations sur le vivant, à la dégradation de l'environnement, au changement climatique, aux catastrophes naturelles, à l'épuisement des sources d'énergie et des réserves en eau. Les films concernés sont : *La planète des singes, Le jour d'après, King Kong, Je suis une légende, Quantum of solace, Wall-E, Le jour où la terre s'arrêta, Into the wild, Phénomènes, Prédictions, Avatar, 2012*.

Le deuxième type de menace concerne les menaces technologiques et il soulève des questions que posent certaines recherches et applications

[1] Michel Bachelet, *L'ingérence écologique,* Paris, Éditions Frison-Roche, 1995, p. 91.
[2] *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines,* « Les pensées vertes », n° 19, 2010.
[3] François Walter, *Catastrophes, op. cit.,* p. 8.
[4] Christophe Rymarski, « La longue marche de l'écologie » *in Les Grands Dossiers de Sciences Humaines, op. cit., p. 23.*

technoscientifiques. Si le thème de l'écologie permet aux réalisateurs d'exploiter les représentations que construit la conscience collective sur notre relation au vivant, la technologie par ses différentes applications transforme et renouvelle cette relation. Comme l'écrit O. Dyens au sujet des nouvelles expériences dont elle est à l'origine : *« D'une représentation musicale à un reportage télévisé, d'une manipulation par logiciel à la réfection d'une photo abîmée, de la représentation miraculeuse de certains instruments chirurgicaux aux extraordinaires effets spéciaux qui renouvellent le cinéma, nombreux sont les moments où l'émotion que nous ressentons est, en partie, née d'une intervention technologique. »*[1] Mais les manipulations et les innovations qui en résultent éveilleraient aussi, selon O. Dyens, une forme d'effroi : *« Et pourtant, nous ressentons une peur profonde ; pourtant, les technologies nous inquiètent, nous troublent ; par elles nous ressentons malaises, angoisses et trahisons. »*[2] Ces malaises que certains de ces films entretiennent sont dus à la suprématie du mécanique sur l'organique et à la dévalorisation de l'humain face à la machine.

Les films qui abordent les menaces technologiques sont un moyen d'extrapoler sur les conséquences de la mise en œuvre des ressources de la science et de la technique. Le mythe de Frankenstein est un point de départ de cette longue série d'œuvres de fiction qui au XX$^{e}$ siècle s'en sont nourries et inspirées. Ce mythe étant lui-même le résultat d'un croisement entre plusieurs mythes, comme le précise D. Lecourt : *« Lorsque Mary Shelley donne à son roman le sous-titre "Prométhée moderne", la charge de dérision de cette allusion est manifeste. Elle situe en réalité son personnage au croisement de deux lignées mythiques : celle en effet qui provient de Prométhée – le héros – qui doit expier d'avoir voulu se faire le bienfaiteur de l'humanité au détriment des dieux ; celle qui vient d'aboutir au premier* Faust *de Goethe : l'homme qui par désir insatiable de satisfaire ses appétits se*

[1] Ollivier Dyens, *La condition inhumaine. Essai sur l'effroi technologique,* Paris, Flammarion, 2008, p. 29.
[2] *Idem.*

*prête à un pacte avec le diable au risque de la damnation. »*[1] Ces films perpétuent cette tradition mythique et ils associent la recherche et le savoir à des résultats dont les productions et les créations peuvent mener l'homme au désastre. Notons cependant qu'un film comme *Avatar* se démarque de cette méfiance et de cette condamnation des recherches scientifiques par le rôle positif donné à la responsable scientifique du programme Avatar. C'est bien celui-ci qui lui permet d'observer la faune et la flore de Pandora et d'en comprendre le mode de fonctionnement. Alors que dans les films qui abordent directement le thème de l'écologie et qui montrent une nature dont l'équilibre a été rompu et la frontière entre l'humain et le non-humain franchie, ceux qui s'intéressent au thème de la technoscience situent le héros dans un espace dominé par les machines. L'ordinateur, le clonage et la conception d'un système sécuritaire à des fins de surveillance et de contrôle total, sont les différentes menaces exploitées par ces films.

Ce thème permet d'aborder à la fois les connaissances et les pratiques mises en œuvre afin de comprendre et d'agir sur le réel. Il est alors question de technoscience définie dans *Le Petit Larousse* comme : *« Ensemble dans lequel coopèrent institutions, chercheurs et ingénieurs afin de mettre en œuvre, pour des applications précises, les ressources de la science et de la technique. »*[2] Les conséquences de ces applications concernent l'intelligence artificielle, la robotique, le clonage et la vidéosurveillance, la menace principale en serait un contrôle de l'homme par la machine. Les films du corpus qui traitent le thème de la technoscience sont : *Minority Report, Matrix Reloaded, Matrix Revolutions, Terminator 3 : Le Soulèvement des machines, I,Robot, The Island, Terminator Renaissance* et *Clones.* Des films qui abordent le thème de l'écologie peuvent également aborder celui-ci. C'est le cas par exemple pour *La planète des singes, Je suis une légende, Wall-E* et *Avatar.* La mutation des singes, des individus contaminés ou du héros

[1] Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique,* Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1996, p. 13.
[2] *Le Petit Larousse 2010*, Paris, Larousse, 2009, p. 995.

d'*Avatar* est due à des recherches et à des expérimentations scientifiques et la difficulté pour les hommes de retourner sur Terre dans *Wall-E* est due au pouvoir de contrôle d'un ordinateur.

Le troisième type de menace concerne les menaces sociales et aborde des questions d'ordre politique. Ce questionnement permet d'aborder de manière très large les solutions trouvées par les peuples pour gérer les relations des hommes entre eux. Le pouvoir que cela implique peut générer un certain nombre de menaces, dont traite la totalité des films que nous avons déjà présentés. Si l'écologie nous semble le thème le mieux à même de circonscrire les interrogations et les inquiétudes de nos contemporains, c'est en définitive à la politique que revient le pouvoir d'y répondre et de les atténuer. La politique est définie dans *Le Petit Larousse* comme ce qui est *« relatif à l'organisation du pouvoir dans l'État, à son exercice »*, et comme *« l'ensemble des options prises collectivement ou individuellement par le gouvernement d'un État ou d'une société dans les domaines relevant de son autorité. »*[1] Le thème des menaces sociales concerne les films dans lesquels un exercice abusif du pouvoir se manifeste tout autant à travers un régime, une fonction qu'une personne. Il ne s'agit pas seulement d'envisager la politique du point de vue strictement étatique, mais de considérer des situations dans lesquelles une autorité s'exerce contre des individus pour les tyranniser.

Nous nous sommes donc attachés à sélectionner des films dans lesquels la menace que doit affronter le héros est en relation avec l'exercice d'un pouvoir qu'il soit tyrannique ou criminel. Les différentes menaces auxquelles le héros est confronté dans les films qui traitent du thème de la politique sont : la tyrannie, la guerre, le nazisme, la colonisation, le racisme, la criminalité et le terrorisme. Le thème des menaces sociales peut être considéré comme le thème le plus général qui recouvre tous les autres car il les concerne en définitive tous, sans s'y réduire pour autant. Les films choisis en relation à ce

[1] *Le Petit Larousse 2010,* Paris, Larousse, 2010, p. 797.

thème sont : *Signes, Les choristes, La guerre des mondes, Indigènes, 300, The Dark Knight, Gran Torino, Inglorious Basterds, District 9, Invictus, Des hommes et des dieux.*

Dans certains de ces films, qu'ils concernent la crise environnementale ou les violences collectives, des extraterrestres interviennent soit comme des messagers qui cherchent à protéger ou à prévenir les humains de la fin du monde, soit comme des menaces pour l'humanité. Le caractère fictif de ces êtres permet que leur soient prêtées toutes les représentations imaginables, autant sur leur aspect physique que sur leurs intentions. J.-B. Renard écrit : *« L'expression "autre monde", synonyme de "monde surnaturel", d' "au-delà", dans le monde religieux, prend le sens d' "autre planète" ou d' "autre univers" dans le cadre extraterrestre. À la double modalité – divine et diabolique – du surnaturel, correspondent les deux possibilités : extraterrestres amicaux et extraterrestres hostiles. »*[1] Que les extraterrestres soient hostiles ou amicaux, la menace que doit affronter le héros dans ces films est celle d'un monde profondément perturbé par des actes d'invasion, des risques avérés ou non d'extermination et de désintégration, des processus de ghettoïsation et de colonisation.

L'intervention des extraterrestres au cinéma, comme dans la littérature, est une manière d'aborder la croyance en des formes de vie qui se développent sur une planète autre que la nôtre. Selon D. Lecourt la croyance dans les extraterrestres renvoie à un questionnement à la fois ancien et universel. Il écrit : *« Cette passion traverse en vérité les siècles et renvoie à une question métaphysique que ne cessent de relancer les progrès technoscientifiques et les interprétations de la théologie : "Sommes-nous seuls dans l'univers?". »*[2] L'incapacité de prouver leur existence rend possible l'enrichissement d'un discours ouvert sur toutes sortes d'hypothèses quant à leur nature, leur mode de comportement, de fonctionnement et leur état d'esprit. Leur lien avec

[1] Jean-Bruno Renard, *Les extraterrestres. Une nouvelle croyance religieuse ?* Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 14.
[2] Dominique Lecourt, *L'âge de la peur. Éthique, science et société,* Paris, Bayard, 2009, p. 156.

l'univers céleste explique la dimension religieuse de cette croyance. Leur lien avec les observations en astronomie complexifie cette croyance en une hypothèse scientifique qui ne peut être ni infirmée ni confirmée. Entre hypothèses et croyances, le thème des extraterrestres a déjà une longue histoire derrière lui et s'impose au cours du XX$^{e}$ siècle comme un mythe moderne. J.-B. Renard le présente ainsi : *« La mythologie des extraterrestres – fondée sur des entités qui sont à la fois un motif littéraire et un objet de croyance – exprime de manière forte l'imaginaire contemporain. Elle reflète les crises et les contradictions de la civilisation occidentale depuis la fin du XIX$^{e}$ jusqu'à nos jours. »*[1] L'imaginaire des extraterrestres serait un révélateur des interrogations et des tensions qui caractérisent chaque époque. Un film comme *Avatar* à travers le peuple des Na'vis et de leur planète Pandora, par contraste avec une Terre à l'agonie, serait emblématique, selon J. Cameron, de la fin de notre monde basé sur l'utilisation du pétrole[2]. La menace extraterrestre intervient comme métaphore de la menace naturelle ou de la menace sociale et apparaît dans les films suivants : *Signes, La guerre des mondes, Le jour où la terre s'arrêta, Prédictions, District 9, Avatar.*

[1] Jean-Bruno Renard, « Extraterrestres », *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 267.
[2] Samuel Blumenfeld, « La dernière folie de James Cameron », *Le Monde Magazine,* 12 décembre 2009, p. 24.

## Chapitre IV

# La mise en spectacle des menaces naturelles

### A - De l'homme à l'animal : les expérimentations sur le vivant

Les deux films, *La Planète des singes* et *Je suis une légende*, sont tous les deux des adaptations d'œuvres littéraires[1]. Dans l'œuvre littéraire de P. Boulle adaptée au cinéma en 1968, c'est un cataclysme nucléaire qui serait à l'origine d'une inversion des rapports hommes/singes. Les hommes sont utilisés comme cobayes, servent à des expérimentations pratiquées par les singes et ont perdu l'usage de la parole. Dans *Je suis une légende* de R. Matheson, c'est une guerre bactériologique entre la Chine et l'URSS qui est à l'origine d'une situation post-apocalyptique suite à une pandémie qui a décimé l'ensemble de la population mondiale. Dans les œuvres littéraires et les premières adaptations cinématographiques le nucléaire et la guerre bactériologique sont les causes de ces situations apocalyptiques.

Dans le film *La planète des singes,* réalisé en 2001 par Tim Burton, les hommes sont retournés à l'état primitif, ils sont réduits à l'état d'esclaves par les singes mais ont gardé l'usage de la parole. Leur suprématie est due à des expérimentations pratiquées par les hommes qui leur ont permis d'atteindre un niveau d'évolution supérieur à eux. En réduisant les singes à l'état de cobayes pour les rendre aptes à piloter des vaisseaux dans l'espace, les hommes leur ont permis suite à un naufrage sur une planète étrangère d'accéder à un niveau de conscience équivalent à celui des hommes. La

[1] Pierre Boulle, *La planète des singes,* Paris, Pocket, 2004 (1963) et *Je suis une légende,* Paris, Denoël, 2001 (1954).

menace apparente, l'humanisation des singes, cache deux menaces, les expérimentations sur le vivant et le désir de vengeance de la part de ceux qui ont été exploités ou instrumentalisés. La menace extrême qui pèse alors sur les hommes est celle du génocide, que projette à leur encontre un singe tyran, chef des armées et dépositaire par son père du secret sur leurs origines. Le héros est à la fois un facteur de paix entre l'homme et l'animal et un indicateur des risques que notre espèce encourt, du fait de ses recherches, abusives et mal contrôlées.

Dans *Je suis une légende,* adapté à l'écran en 2007 par F. Lawrence, la catastrophe est d'origine virale et s'est développée suite à un traitement contre le cancer qui a dégénéré en pandémie. Les cobayes humains atteints de cancer sur lesquels ce traitement a été expérimenté, deviennent des mutants vecteurs d'un germe mortel. Ils propagent celui-ci par morsure et dévoration et créent des ravages sur l'ensemble de la planète. La gestion irresponsable du corps humain crée une situation que nulle arme ne peut contrer, si ce n'est la recherche scientifique menée par le héros, seule à même d'inverser le processus.

Dans la version de 2001 pour *La planète des singes* et de 2007 pour *Je suis une légende,* l'usage de cobayes, de singes ou de malades atteints d'un cancer, est à l'origine d'une situation qui compromet la survie de l'humanité. Nous voyons s'emboîter à partir de l'œuvre originale et de leurs premières adaptations cinématographiques, deux sujets d'inquiétude révélateurs de l'esprit du temps, le risque pour les sociétés occidentales de perdre leur suprématie et d'être colonisées ou exterminées par des peuples qu'elle a colonisé au cours de l'histoire. Le risque d'épidémie et de mutation génétique, donc irréversible, que pourraient entraîner des recherches insuffisamment contrôlées par des instances gouvernementales compétentes et désintéressées.

Dans ces deux films l'espèce humaine est présentée comme mise en péril, dès lors qu'elle ne gère pas efficacement ses relations avec son

environnement car elle pourrait alors perdre tout contrôle sur sa propre existence. L'extermination étant l'issue fatale qu'elle se prépare, qu'elle soit le fait d'animaux mus par un instinct de revanche et de vengeance ou d'autres membres de sa propre espèce, porteurs d'un germe mortel. Ces deux exemples de films, réadaptés à notre époque, révèlent deux préoccupations actuelles liées au déclin de la civilisation et au risque de pandémie. L'imaginaire apocalyptique de ces films diabolise les expérimentations scientifiques qui se voient chargées d'un fort potentiel de destruction à l'encontre du vivant. L'ordre naturel des choses étant remis en cause par ces interventions, il en résulte un désordre maximal. La mise en péril de l'espèce humaine est ici associée à une gestion abusive du corps humain et du corps animal. L'instrumentalisation des organismes biologiques qui, à la base, vise l'intérêt public se voit dans ces deux films transmuée en une perte de contrôle sur notre propre destinée. L'extermination que sous-tend la barbarie effective des génocides dans la réalité, serait l'issue fatale que ces films anticipent. Ceci apparaît à travers la suprématie des singes qui, à la fin de *La planète des singes*, montre qu'ils ont conquis la Terre et à travers la difficulté pour le héros de *Je suis une légende,* de trouver un vaccin contre la pandémie qui a décimé l'espèce humaine.

Dans ces exemples de films, la menace est d'origine humaine et provient d'une perte de contrôle des manipulations opérées sur le vivant et de leurs conséquences. L'humain est alors confronté au non-humain, au passage d'une frontière qui en révèle le caractère monstrueux. L'animal doué de conscience et de langage en est une première expression. L'humain privé de conscience et de langage, dominé par le seul instinct comme dans *Je suis une légende*, en est une seconde. L'humanisation de l'animal et l'animalisation de l'humain sont les deux facettes d'une humanité monstrueuse qui est à l'origine du sentiment de peur ou de malaise que ces films exploitent. Cette aberration face à l'ordre des choses qui se présente sous les formes d'une pandémie et d'une mutation, se prolonge par le caractère apocalyptique de la situation qui en découle. Les humains privés de

tout moyen de défense face aux singes se voient menacés d'extermination. Et le héros profondément isolé de *Je suis une légende*, est menacé par des hordes de rescapés de la catastrophe, des "infectés", dont la seule impulsion est sa destruction.

Dans ces deux films, le héros doit gérer des relations basées sur un déséquilibre des lois de la nature et doit se défendre contre des animaux devenus humains ou contre des hommes ayant perdu leur humanité. Le gain ou la perte d'humanité est l'axe autour duquel ces deux histoires se construisent. Dans *Je suis une légende,* les contaminés ne font preuve d'aucune motivation consciente à l'encontre du médecin et sont renvoyés au degré zéro de l'évolution. Processus parfaitement inversé pour les singes qui gagnent en évolution ce que les hommes ont perdu. L'obsession qui est rendue apparente à travers cette réadaptation de livres et de films sur ces sujets renvoie au rapport nature/culture qui, dès lors qu'il est déséquilibré par l'imprévoyance des hommes, nous fait basculer dans la monstruosité. Dans les deux cas, l'humanité est menacée d'extinction par celles qui à l'origine, sont ses propres créatures, à savoir des cobayes pour les singes ou des cancéreux sur lesquels le traitement a été testé. L'instrumentalisation du vivant est présentée comme contenant une menace extrême, face à laquelle la force physique du héros est sans effet. Les dérives sont telles que dans *La planète des singes*, l'humain a perdu tout pouvoir sur les singes et que dans *Je suis une légende*, seule une communauté restreinte de survivants renferme l'espoir de l'avenir pour une espèce qui s'est elle-même condamnée.

La colonisation, l'esclavage et l'extermination apparaissent en filigrane comme des hantises du passé, que les singes et les contaminés réveillent sous la forme de démons pour une humanité travaillée par sa mauvaise conscience. Voir se retourner contre soi ceux qu'on a contribué à modifier, en les éloignant de leur nature première, révèle deux formes d'angoisse. D'abord, celle qui touche au déclin de sa civilisation et à la perte de sa

puissance. Puis celle qui concerne des fléaux comme les épidémies et des processus irréversibles de mutation. Nous verrons que ces deux peurs sont récurrentes et communes à la plupart des films du corpus. Elles renvoient à la peur de l'effondrement qui menacerait la civilisation et à la peur de dangers invisibles qui menacerait l'organisme social et humain.

Ces films matérialisent des peurs entretenues par des faits réels commentés abondamment par les médias et par les nombreux ouvrages qui leur sont consacrés. La peur qu'a pu éveiller l'épidémie de SIDA dans les années 1980 est régulièrement réactivée par de nouveaux risques de maladies infectieuses telles que la grippe aviaire ou la grippe A (H1N1) en 2005[1] et la dengue pour les plus récentes. La peur peut être avivée par l'absence de vaccins ou par leurs effets secondaires. Dans *Sciences &* Avenir, un article spécifie : « *Certains cas de narcolepsie apparus brusquement dans le sillage de la vaccination contre la grippe A (H1N1) intriguent les spécialistes. »*[2] Et aussi : *Pour lutter contre la dengue, pas encore de vaccin ni de traitement spécifique, mais la prévention. »*[3] La crainte d'une pandémie est alors régulièrement entretenue par des annonces alarmantes dans les médias. J.-P. Dedet, spécialiste en parasitologie, évoque cette menace : *« On peut prévoir que le futur des épidémies est prometteur. Il est évident qu'il y aura encore des épidémies dans l'avenir : des épidémies existantes étendront leurs territoires, de nouvelles épidémies verront le jour et certaines deviendront, à l'occasion, des pandémies. »*[4] Le sentiment d'être démuni face à la contamination est poussé dans ces films jusqu'à la logique extrême d'une situation qui apparaît déjà dans la réalité comme hautement problématique. Le manque de certitude entretient un sentiment de vulnérabilité et d'ignorance face au comportement à adopter.

---

[1] Au sujet de ce virus, F. Walter écrit : *« "Invisible et furtif", le virus de la grippe aviaire est similaire au terrorisme dont les réseaux peuvent rapidement se réorganiser et se recombiner, indifférents aux frontières, comme le nuage de Tchernobyl ou les oiseaux migrateurs vecteurs de virus. », Catastrophes, op. cit.,* p. 283.

[2] « Grippe A (H1N1) : soupçons sur le vaccin », *Sciences & Avenir*, octobre 2010, p. 37.

[3] « La dengue explose aux Antilles », *ibid.,* p. 37.

[4] Jean-Pierre Dedet, *Les épidémies. De la peste noire à la grippe A/H1N1*, Paris, Dunod, 2010, p. 201.

L'opposition aux OGM, par exemple, renvoie aussi directement à cette peur d'assimiler des substances modifiées génétiquement et d'être indirectement touché par cette modification, ou d'évoluer dans un paysage appauvri et contaminé par ces mêmes modifications. Pourtant, comme le précise O. Robert : *« Les OGM suscitent de nombreuses craintes et sont volontiers diabolisés au bénéfice des produits dits "naturels". Mais c'est oublier que la nature elle-même réalise des croisements entre les végétaux, et donc des transferts de gènes, qui conduisent à la création de nouvelles variétés de plantes. »*[1] Cependant, continue-t-elle, *« les craintes exprimées concernent l'impact des OGM sur la santé des consommateurs, et plus encore sur l'environnement. Ces craintes sont dans une certaine mesure légitimes, et il est vrai que bien des incertitudes demeurent tant est complexe l'évaluation des risques par rapport aux bénéfices »*[2]. L'impact des activités humaines sur l'environnement, rendu visible par la rapidité des changements qu'elles entraînent, fait émerger en retour de nombreuses inquiétudes[3]. Qui elles-mêmes sont entretenues par la difficulté à évaluer leurs conséquences réelles sur le long terme. C. Burton-Jeangros écrit à ce sujet : *« La crise de la vache folle, les organismes génétiquement modifiés, la grippe aviaire suscitent des doutes au sein du public qui aimerait adopter une attitude préventive, tout en ne sachant pas comment le faire car l'ampleur des risques n'est pas connue. »*[4] Le traitement contre le cancer qui dégénère en pandémie dans *Je suis une légende* apparaît, comme l'écrit F. Denhez, à l'image du « *Grand Mal d'aujourd'hui »*[5]. Selon lui, *« le cancer est LE châtiment par excellence. Que l'on croit ou non en Dieu, son inéluctabilité rend fataliste. Il nous est un jour destiné, chacun de nous y a droit »*[6]. Les

[1] Odile Robert, *Clonage et OGM*, Paris, Petite Encyclopédie Larousse, 2010 (2004), p. 54.
[2] *Idem.*
[3] Selon un sondage Ipsos pour Initiatives Biotechnologies Végétales du 15 mars 2012, 66 % des Français interrogés reconnaissent leurs lacunes au sujet des OGM, 73 % pensent que l'on dit « tout et son contraire » sur les OGM.
[4] Claudine Burton-Jeangros, « Des risques épidémiologiques aux pratiques sociales de santé », *Face au risque, op. cit.*, p. 196.
[5] Frédéric Denhez, *La fabrique de nos peurs,* Paris, François Bourin Éditeur, 2010, p. 197.
[6] *Ibid.,* p. 194.

expérimentations sur le vivant que ces films illustrent à travers des scénarios aux conséquences destructrices renvoient à une méfiance diffuse à l'égard de la technoscience, révélatrice de ce que D. Lecourt appelle *« l'âge de la peur »*[1].

## B - Du changement climatique à la fin du monde : les catastrophes naturelles

Nous trouvons cette thématique catastrophiste dans deux films qui ont marqué la décennie : *Le jour d'après* et *2012.* Dans ces films, les effets spéciaux rendent spectaculaires les manifestations de la nature sous forme de cyclones, de tremblements de terre, d'incendies, de glaciations. L'environnement naturel s'impose comme l'unique milieu de vie qui, dès lors qu'il se dérègle, peut entraîner la disparition de la vie telle que nous l'avons connue jusqu'alors. La menace se présente sous la forme d'une nature dont le dérèglement est à la fois brutal, global et incontrôlable. Le héros ne peut gérer que sa propre survie et celle des membres de sa propre famille, ce qui accentue l'aspect paroxystique de la catastrophe. Le gouvernement, dans *Le jour d'après,* n'a pour seule option que l'évacuation du sol américain et, dans *2012*, c'est le déracinement d'un nombre limité de privilégiés pour une destination étrangère qui est retenu.

La peur de la précarité que font naître ces groupes de réfugiés climatiques et d'exilés, est avivée par les éruptions cinématographiques, d'une nature déchaînée et imprévisible. L'inquiétude face à un avenir incertain se voit légitimée et renforcée par ces effets spéciaux, qui transforment en spectacle les catastrophes naturelles mais qu'ils cherchent, cependant, à rendre crédibles. La menace de fin du monde devient l'enjeu central de ces films qu'ils illustrent à travers un processus inexorable et irréversible de

[1] Dominique Lecourt, *L'âge de la peur, op. cit.* Dans ce livre l'auteur fait une synthèse des différents sujets de peur qui hantent nos sociétés : OGM, nanotechnologies, épidémies, réchauffement climatique, clonage, trous noirs, autres mondes qui mènent selon lui à une peur accrue de la science.

transformations. Excentrés face à leur milieu, les survivants font l'expérience du décentrement, du franchissement de la frontière qui sépare les nous des autres. En effet, les réfugiés américains vont devoir accepter la rupture avec leur territoire, pour assurer leur survie. La culpabilité de l'humain est, de plus, engagée à travers la condamnation de ses activités qui ont causé ce dérèglement général du climat dans *Le jour d'après.* Dans *2012*, une grande partie de l'humanité n'a pas d'autre issue que d'accepter son sort, à l'image du président des États-Unis, qui préfère attendre la mort auprès de ses concitoyens, plutôt que de rejoindre l'arche. Cet aveu d'échec de la part du président rend d'autant plus manifeste la dimension apocalyptique de la situation.

Comme les médias, le cinéma exploite le caractère spectaculaire de la catastrophe mais il a pour vocation de lui donner le caractère d'un événement irréel. Pour J. Baudrillard, l'image en général si elle permet de produire une information "réelle", n'atteint jamais le niveau de réalité de l'événement. « *Donc, dans le régime normal des médias, l'image sert de refuge imaginaire contre l'événement. C'est une forme d'évasion, de conjuration de l'événement. Dans ce sens, elle est une violence faite à l'événement. »*[1] Les catastrophes naturelles et le changement climatique qui sont le sujet de ces deux films, par leurs effets spectaculaires et l'aspect outrancier du processus de destruction, évoluent sur le plan de la fiction. Ces films doivent être perçus comme l'écho amplifié de voix qui, elles, ont une influence réelle sur l'univers mental de l'époque à laquelle ces films appartiennent.

La peur, que le changement climatique nommé aussi par les médias « réchauffement climatique » entretient sur l'avenir incertain de certains territoires du globe, est accrue par l'impression que s'enchaînent des catastrophes naturelles en série et elle trouve dans ces films un puissant écho. Comme le remarque A. Lebeau, cette tendance actuelle qui consiste à associer les catastrophes naturelles au changement climatique est banalisée

[1] Jean Baudrillard, Edgar Morin, *La violence du monde,* Paris, Éditions du Félin, 2003, p. 21.

par les médias. *« Les médias ne manquent pas d'assigner au changement climatique la survenue d'événements exceptionnels comme le cyclone Katrina qui a dévasté la Nouvelle-Orléans. »*[1] Tous les spectateurs de ces films sont régulièrement informés sur ces questions qui font l'objet d'un débat entre ceux qui pensent que le changement du climat est dû aux activités humaines et ceux appelés par les médias les "climato-sceptiques" qui n'en retiennent que les causes naturelles[2]. Toujours est-il que le changement à plus ou moins long terme de l'atmosphère globale pourrait avoir des conséquences réelles sur le mode d'habitation et le lieu d'implantation des populations du globe. Ces transformations globales, traitées par ces deux films, auraient alors un enjeu géopolitique qui influerait sur nos modes de vie. P. Virilio par exemple, exprime ce changement en écrivant : *« Ce ne sont plus les saisons et leurs rythmes qui nous conditionnent et forment nos temporalités sociales, mais une météo-politique où l'aléatoire météorologique risque de succéder aux chroniques géopolitiques de l'Histoire. »*[3] Le débat actuel, très polémique, sur le changement climatique alimente ces peurs que R. Wright par exemple entretient en écrivant : *« Maintenant, dans un rapport que l'administration Bush a tenté en vain d'étouffer, le Pentagone prédit la famine, l'anarchie et la guerre à l'échelle mondiale " en moins d'une génération" si le changement climatique répond aux prévisions les plus austères ».*[4] Ce rapport[5] aurait été commandé aux deux auteurs par Andrew Marshall, conseiller auprès du Pentagone, afin de prévoir les conséquences qu'aurait pour les États-Unis un changement climatique brutal.

La menace extrême finalisée par ces catastrophes d'origine climatique serait la fin du monde, que l'imaginaire cinématographique impose comme mythe

---

[1] André Lebeau, *Les horizons terrestres. Réflexions sur la survie de l'humanité,* Paris, Gallimard, 2011, p. 99. Dans ce livre, l'auteur fait le point sur les défis que l'humanité devra relever pour assurer sa survie dans les meilleures conditions.

[2] Pascal Acot dans son livre : *Climat, un débat dévoyé ? Éléments de réponse,* Paris, Armand Colin, 2010, retrace de manière chronologique les différentes étapes du débat sur le climat.

[3] Paul Virilio, *L'administration de la peur,* Paris, Textuel, 2010, p. 46.

[4] Ronald Wright, *La fin du progrès ?* Paris, naïve, 2006 (2004), p. 129.

[5] Peter Schwartz, Doug Randall, *Rapport secret du Pentagone sur le changement climatique*, Paris, Éditions Allia, 2006 (2004).

réactualisé pour notre époque, avec laquelle il paraîtrait en parfaite adéquation. Selon M. Augé ce thème de la fin du monde, *« vieux thème cher au monothéisme chrétien qui l'associe à celui du Jugement dernier »*[1], serait à chaque fois réactualisé en fonction des menaces qui scandent le cours de l'histoire. « *Aujourd'hui, les nouvelles peurs de l'an deux mille sont plutôt d'ordre écologique (réchauffement de la planète, désertification) ou médicales (pandémies nouvelles, maladies liées à l'alimentation de masse). »*[2] Nous voyons, à travers *Le jour d'après* et *2012*, se profiler deux inquiétudes majeures qui hantent les sociétés contemporaines : la délocalisation forcée de groupes de populations déracinées et privées de repères ; la disparition brutale de certains territoires, voués à la désertification ou à l'engloutissement sous les eaux. La première se rattache à la crainte de voir légitimée une discrimination de certaines populations qui seraient alors vouées à l'errance ou à la disparition, tandis que d'autres seraient épargnées. Cela renvoie à l'idée d'effondrement de civilisations, vécu dans l'urgence et la désorganisation maximale. La seconde réveille la crainte d'une terre stérile, rendue inhospitalière pour certaines ou pour toute forme de vie et qui, donc, deviendrait synonyme de mort et d'extinction. M. Augé considère que ces peurs de l'extinction et de la disparition seraient *« avivées par le spectacle presque familier des planètes mortes, comme Mars, sur lesquelles on suppose qu'ont pu exister des formes de vie : images concrètes et étranges de mondes où l'homme n'a pas sa place, où il ne l'a jamais eue, où toute vie a toujours été absente ou d'où elle a disparu, sans qu'on puisse savoir laquelle de ces deux hypothèses est la plus dérangeante »*[3]. La peur de la disparition renvoie à la peur de la mort que ne pourrait sauver nulle transcendance. A. Lebeau recentre la place de l'homme dans l'univers : *« Ma réflexion repose sur l'hypothèse qu'aucune puissance céleste n'intervient dans les affaires des hommes ou, en d'autres termes, que l'avenir lointain, qu'il soit désastreux ou harmonieux, dépend exclusivement de la capacité*

[1] Marc Augé, *Où est passé l'avenir ?* Paris, Seuil, 2011, p. 119.
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*

*des hommes à gérer leur unique patrimoine terrestre. »*[1] Selon lui, la responsabilité des hommes étant pleinement engagée dans ces processus de dégradation et d'extinction, ce serait à eux à présent de les ralentir.

C'est à travers les catastrophes naturelles et le changement climatique que ces films jouent le scénario millénaire de la fin du monde que L. Boia assimile à un archétype, même si des sociétés ont pu vivre « *sans fins du monde*»[2]. Malgré l'aspect paroxystique du désastre, la fin du monde est présentée dans ces deux films comme une menace source de renouvellement. Les survivants de la catastrophe trouvent refuge hors des frontières de leur pays qui leur laisse présager un nouveau départ. Ce qui renvoie au deux sens du mot fin que relève M. Augé : *« Mais surgit ici à nouveau l'ambivalence du terme "fin" qui désigne ou un achèvement ou une finalité.* »[3] La catastrophe, qu'elle soit géologique ou climatique, ne signifie pas dans ces films la fin du monde. Leur finalité est de mettre en spectacle des peurs implicites qui se voient matérialisées à travers des scènes de destruction. Nous voyons bien que si ces films jouent avec la peur de la fin du monde, ils renouent avec un imaginaire traditionnel qui, comme le montre L. Boia, s'est toujours construit sur une peur du présent et sur un espoir dans l'avenir. *« Mais en règle générale (et même dans le cas de la peur atomique), la fin du monde est autre chose que la fin du monde : elle s'inscrit dans le moule primordial de mort et de renouvellement, de mort et de recommencement. L'humanité refuse de périr. La fin du monde ne fait que donner forme en même temps à son angoisse (que tout se dégrade) et à son espérance (que tout sera mieux). »*[4] Ces deux films marquent à leur façon, une condamnation du présent et une ouverture sur l'avenir. La croyance en la fin du monde à laquelle ces films semblent adhérer est un moyen détourné de révéler les insuffisances du présent. J.-B. Renard remarque que les croyances

[1] André Lebeau, *Les horizons terrestres, op. cit.,* p. 21.
[2] Lucian Boia, *La fin du monde. Une histoire sans fin,* Paris, Éditions La Découverte, 1989, p. 33. Dans ce livre, l'auteur brosse le portrait des divers récits de fins du monde qui ont marqué l'histoire de l'humanité.
[3] Marc Augé, *Où est passé l'avenir ? op. cit.,* p. 120.
[4] Lucian Boia, *La fin du monde, op. cit.,* p. 239.

fantastiques en général ont *« une dimension de contestation de la culture dominante »*[1]. Mettre en spectacle la fin du monde révèle l'ambiguïté d'une croyance qui mêle peur du changement et espoir d'un renouvellement.

### C - Le mépris des lois du vivant : des mécanismes de défense

Nous allons voir que dans *Phénomènes, Le jour où la terre s'arrêta* et *Prédictions*, la nature devient l'enjeu d'un combat orchestré par des éléments naturels ou des extraterrestres et subis par des hommes dépassés par la catastrophe.

Dans *Phénomènes* et *Le jour où la terre s'arrêta,* la menace est provoquée par les effets dévastateurs des activités humaines qui entraînent dans le premier film, une réaction de défense de la part de la nature et, dans le second, l'envoi d'un avertissement de la part d'un messager extraterrestre. Le risque spécifique de pandémie traité dans *Je suis une légende* rejoint le thème abordé dans *Phénomènes.* Mais dans ce dernier film, si la menace de pandémie est celle qui s'impose d'emblée aux spectateurs comme le risque majeur, deux autres menaces sous-jacentes en orientent la logique. La première concerne les croyances collectives qui peuvent se propager sous la forme de rumeurs et la seconde a trait à la destruction de la biodiversité. À la différence des films qui ciblent nommément une dérégulation des relations entre l'homme et la nature, *Phénomènes,* laisse le spectateur dans un état d'incertitude. Une menace supposée mais dont la cause dans le film est abordée confusément et de manière alarmiste par les médias, provoque par contagion et imitation, des comportements suicidaires de la part de tous les habitants de la zone concernée. Dans ce cas la menace indirecte vient des médias qui propagent des informations abusives sur ces épidémies de suicide sans moyen de vérification. Dans ce contexte d'ignorance, toutes les hypothèses sont recevables même celle qui attribue à la nature le pouvoir de

[1] Jean-Bruno Renard, « Croyances fantastiques et rationalité », *L'Année sociologique,* vol 60/2010 – n° 1, p. 129.

se retourner contre l'homme. D'une menace très médiatisée, l'épidémie, le film dérive sur la menace que représenterait la mise en spectacle alarmiste et sensationnaliste des événements. Ce qui se révèle alors, sous couvert d'être un film catastrophe, est la dénonciation de la disposition des masses, influencées en cela par les images télévisées, à croire en la réalité de phénomènes irrationnels et à modifier leur comportement en fonction de ces croyances collectives. M. Chion traduit ainsi ce climat trouble dans lequel évolue le héros : *« Shyamalan parle de phénomènes qu'on peut mettre en doute, et aborde avec profondeur les conflits que déclenche en nous "le paranormal", et notre envie de croire, malgré tout, au-delà de tout. Mais sans croire. Malgré tout. »*[1]

Dans *Le jour où la terre s'arrêta*, la venue sur terre d'un extraterrestre devient le prétexte pour souligner la menace de mort qui pèse sur notre espèce, du fait de la dégradation qu'elle fait subir à son environnement. L'extraterrestre, protégé par une scientifique mais poursuivi par l'armée, est prêt à mettre sa menace de destruction de l'humanité à exécution. *In extremis*, il prend conscience du potentiel de changement que renferme l'espèce humaine, capable d'amour et de pardon, et renonce temporairement à son action. Ce sont les agressions subies par la nature, du fait de la présence de l'homme, qui sont directement la cause de l'intervention du messager extraterrestre. Ce même messager, héros du film éponyme réalisé et écrit en 1951 par Robert Wise, vient sur terre pour apporter un message de paix et mettre en garde les humains contre l'utilisation de l'arme atomique. Dans un contexte de guerre froide, ce messager comparé par J.-B. Renard à *« un messie-messager venu du ciel, doué de pouvoirs surnaturels »*[2], doit démontrer aux hommes la supériorité de son peuple, pour leur prouver que, s'ils menacent l'équilibre de l'univers, ils n'hésiteront pas à les détruire. Dans la version de 2008, la crainte de l'usage de l'arme atomique n'est plus au

[1] Michel Chion, *Les films de science-fiction*, Paris, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, 2009 (2008), p. 378.
[2] Jean-Bruno Renard, « Extraterrestres » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 271.

centre des préoccupations de Klaatu qui a pour mission de sauvegarder un représentant de chaque espèce vivante, que l'homme par son imprévoyance menace d'extinction. Celui-ci perturbe, selon l'extraterrestre, par sa seule présence l'équilibre de la biosphère. Alors que, dans la première version, l'extraterrestre veut intervenir de manière pacifique, afin d'informer les humains du danger qu'ils courent, dans la seconde version son intervention qui se veut d'abord diplomatique, devient agressive et évolue très rapidement en une volonté de destruction. C'est sa rencontre avec trois humains - une scientifique, un enfant et un Prix Nobel de mathématiques - qui feront pourtant faiblir à la fin sa détermination.

Dans ces deux films, la nature des dangers auxquels est exposée notre espèce n'est jamais clairement identifiée. Comme le remarque J.-M. Valantin au sujet du film *Le jour où la terre s'arrêta* : *« Ce film est un objet politique très particulier, ne cessant d'évoquer les problématiques écologiques les plus contemporaines, en particulier celles du climat, de la biodiversité et de l'énergie, sans jamais les citer. »*[1] L'incertitude qui règne, par exemple aujourd'hui, sur la cause du changement climatique et de ses effets, provient de la diversité des réponses qui sont données, autant par les scientifiques que par les médias. Éric Buffetaut qui s'intéresse au cycle de l'évolution des espèces, écrit : *« En dépit de l'alarmisme de certains, il n'est pourtant pas sûr qu'une augmentation des températures doive nécessairement provoquer une vague massive d'extinctions d'espèces. L'histoire de la vie nous montre que les organismes sont capables de s'adapter au changement climatique, par migration et déplacement des aires de répartition ainsi que par évolution adaptative. »*[2] L'incrédulité et l'incertitude face à des menaces supposées peuvent devenir un terreau fertile qui entretient la peur et en permet son développement irrationnel.

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 221.
[2] Éric Buffetaut, *Sommes-nous tous voués à disparaître ? Idées reçues sur l'extinction des espèces*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2012, p. 35.

La crise écologique, telle qu'elle est traitée dans ces films fait, de l'existence même de l'homme et de sa présence sur Terre, la menace majeure. Rendu coupable d'exister et de gérer sans discernement son milieu de vie, il provoque des réactions de défense de la part de la nature et des stratégies d'attaque de la part des extraterrestres. Dans *Phénomènes*, le thème d'une nature capable de s'autoréguler pour permettre la continuité de la vie, semble emprunter des éléments à l'hypothèse Gaïa de J. Lovelock. Dans *La terre est un être vivant*, J. Lovelock présente ainsi son hypothèse : *« Le résultat de cette approche plus concise fut le développement de l'hypothèse selon laquelle l'ensemble des êtres vivant sur terre – des baleines aux virus, des chênes aux algues – pouvait être considéré comme formant une entité vivante unique, capable de manipuler l'atmosphère de la Terre de manière à satisfaire ses besoins généraux et dotée de facultés et de pouvoirs supérieurs à ceux de ses parties constituantes. »*[1] J. Lovelock considère d'ailleurs que l'espèce humaine est en grand danger face à une nature qui ne peut s'embarrasser d'une espèce responsable d'une dérégulation du système global.[2]

Dans *Le jour où la terre s'arrêta*, l'extraterrestre organise une arche de Noé, afin de préserver toutes les formes du vivant et mettre ainsi en évidence l'atteinte qui est portée à la Création par l'humanité. La menace de génocide qu'il fait peser contre notre espèce par sa venue est justifiée par l'œuvre exterminatrice des hommes à l'encontre de toutes les autres espèces. La menace apparente, l'extraterrestre, révèle la vraie menace qui réside dans l'humanité elle-même, dépourvue de toute conscience écologique. L'extraterrestre cherche ainsi à réguler un système qui, sans l'homme, retrouvera à nouveau son équilibre. Alors qu'il souhaite prévenir tous les chefs d'État, auprès de l'ONU, de l'imminence de la catastrophe si l'humanité

[1] James Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa,* Paris, Flammarion, 1990 (1979), p. 30.
[2] James Lovelock, *La revanche de Gaïa*. *Préserver la planète avant qu'elle ne nous détruise,* Paris, Flammarion, 2007. Dans un article de *Books*, Tim Flannery présente le parcours de James Lovelock et conclut que : *« l'humanité va bientôt subir une extinction massive, comme jadis les dinosaures. » Books,* n° 13, mai-juin 2010, p. 34.

n'est pas disposée à changer, il se voit pourchassé et traqué par l'armée américaine. Mais il fait le pari, au vu de quelques spécimens de cette espèce, que l'humanité a suffisamment de bon sens pour repartir dans la bonne direction. Comme J.-M. Valantin le remarque, à propos de ce film : *« Le rétablissement des équilibres entre les activités humaines et les équilibres écosystémiques est ainsi retraduit en termes de sécurité nationale mais aussi de "sécurité théologique", car préserver la biosphère revient aussi à préserver l'œuvre divine tout en forçant l'homme à exprimer ce qu'il y a de meilleur en lui. »*[1] L'extraterrestre veut lancer un avertissement solennel à tous les chefs d'État de la planète. Le caractère universel, global de la menace est ainsi spécifié. La finalité de son appel est de les prévenir que la catastrophe écologique dont ils sont responsables, si elle n'est pas stoppée, va être définitivement surmontée par l'anéantissement volontaire de l'espèce humaine. Dans *Prédictions*, le héros prend conscience que les catastrophes en série qui frappent l'espèce humaine sont le signe avant-coureur de l'Apocalypse. Les extraterrestres qui contactent son fils, interviennent comme des sauveteurs de spécimens d'une planète en voie de désintégration. Le fait que soit dévolu à des extraterrestres le rôle d'agir pour la terre, donne à leur présence une tonalité forte. En effet, dans la continuité des écrits de science-fiction sur le thème des extraterrestres, leurs avancées technologiques les rendent capables de nous contacter, de nous rencontrer et de nous détruire. Seule leur puissance, quasi surnaturelle car basée sur un savoir que nous ne maîtrisons pas, pourrait venir à bout de notre espèce. La mythologie extraterrestre sert un discours écologique à forte résonance religieuse. L'atteinte portée à la Création doit être réparée par un être dont le caractère non humain l'identifie à un envoyé céleste.

Dans *Le jour où la terre s'arrêta* et *Prédictions*, les extraterrestres devancent la fin du monde, la provoquent ou la prédisent. Ils sont des intermédiaires entre le ciel et la terre, le haut et le bas. Leur descente sur terre vise à anticiper le désastre. Ils s'interposent entre l'homme et la terre pour la sauver

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 221.

ou sauver certains de ceux qui la composent, hormis les hommes. Alors que, d'un point de vue humain, la menace apparente est identifiée comme extraterrestre, d'un point de vue global, la menace réelle est humaine. Cette menace, que représente le déclin de la diversité du vivant causé par les activités humaines, est reprise par exemple par V. Maris qui écrit : *« Il convient de retracer brièvement l'histoire de ce catastrophisme d'un nouveau genre. Le Déluge n'est plus derrière nous, dans un lointain passé qui aurait englouti les monstres et les genres perdus parvenant jusqu'à nous sous forme de fossiles. Il est à venir, et l'homme seul, sans intervention divine ni prédestination naturelle, en est la cause. »*[1] L'extraterrestre s'impose comme pouvoir de révélation des menaces, des dangers et des risques qui pourraient se finaliser par la disparition de nombreuses espèces. Les extraterrestres, par leur présence sur terre et le rôle actif qu'ils jouent pour la défendre, font la démonstration du rôle positif donc sacré qui est le leur en prenant la défense de la Création.

Deux peurs majeures sont révélées à travers ces films : celle d'une perte du lien avec le vivant qui risque de rendre notre survie à long terme fortement compromise, – cette peur dans *Phénomènes,* prend la forme d'une épidémie d'origine inconnue présentée comme une pathologie qui se propage sous la forme de suicides – et celle d'une punition qu'elle soit le fait d'un être divin ou d'un mécanisme naturel, à savoir un retour contre notre propre espèce de maux équivalents à ceux qu'elle fait subir aux formes de vie qui l'entourent. Dans *Prédictions,* le héros est emporté dans la déflagration qui détruit la planète. Dans les deux cas, pèse sur l'humanité le risque d'une vengeance réactive de la part d'un milieu naturel ou d'une volonté divine qui ne peuvent plus ni l'intégrer ni la contenir. Condamnée par elle-même au génocide, l'espèce humaine fait preuve indirectement, à son propre égard, du même esprit exterminateur qui est le sien face aux espèces végétales et animales

[1] Virginie Maris, *Philosophie de la biodiversité. Petite éthique pour une nature en péril,* Paris, Buchet/Chastel, 2010, p. 27.

dont elle dépend.[1] Ce qui en ressort est un sentiment d'incrédulité et d'incertitude que ces films traduisent face aux discours souvent contradictoires tenus, par exemple, sur les dégâts réels causés à notre environnement.

### D - Entre gaspillage et pillage : la destruction de la biodiversité

Dans *Quantum of Solace*, la nature du danger est clairement identifiée et va permettre à James Bond d'exercer ses talents. L'eau et le pétrole sont identifiés dans ce film comme les deux éléments clés pour la continuité de la civilisation et comme ce qui en conditionne la viabilité. Leur difficulté d'approvisionnement pourrait légitimer des actes criminels et appauvrir encore plus des populations fragilisées, voire en interdire la survie. L'agent secret mythique, James Bond, se voit chargé de mettre en évidence une nouvelle forme de criminalité dans un contexte mondial de raréfaction des ressources. Son Permis de tuer lui assure l'impunité mais donne la preuve de la difficulté, pour les citoyens ordinaires, d'organiser une défense efficace contre toute forme d'usurpation de territoire et de ses richesses naturelles. Ce film exploite les inquiétudes des populations à la fois sur l'épuisement des ressources naturelles et leur marchandisation. Ces menaces font peser le risque d'une spoliation de certains territoires par des Compagnies qui en auraient l'exploitation exclusive et qui, par là même, priveraient de leur usage ceux qui en sont originaires.

Ce thème est à la base du scénario d'*Avatar* qui s'appuie sur le manque d'énergie auquel les Terriens doivent faire face, ce qui les pousse à coloniser une autre planète, afin de s'emparer de ses sources d'énergie. Dans un entretien accordé au *Monde Magazine* en décembre 2009, J. Cameron

[1] Voir Yves Sciama, *Petit atlas des espèces menacées,* Paris, Petite Encyclopédie Larousse, 2003. Dans ce livre grand public l'auteur fait le bilan des espèces disparues ou menacées de disparition, des conséquences pour l'homme d'une telle disparition et de leurs causes. Sa condamnation est sans appel face à ce qu'il appelle une « *extinction en masse* » : *« Une seule espèce en cause : Homo-sapiens »* (p. 24).

expose ainsi son point de vue qui aurait orienté l'écriture du scénario d'*Avatar* : *« Notre plus grande crise de civilisation est liée à l'énergie. Si nous continuons à nous en remettre aux énergies fossiles, nous disparaîtrons. Notre espèce va-t-elle ou non survivre à la fin du pétrole ? »*[1] Dans ce film c'est, à la base, l'épuisement du pétrole qui pousse les humains vers la conquête spatiale et qui leur fait reproduire, hors des frontières de leur planète, le même processus de colonisation et d'exploitation abusive des ressources pratiqué sur Terre. La destruction de la biodiversité et l'épuisement des ressources naturelles créent un climat d'incertitude quant à la réalité de ces menaces et à leur impact sur la vie des populations. Les conséquences pourraient en être économiques, politiques et écologiques. La raréfaction des sources d'énergie telles que le gaz, le pétrole et l'uranium à plus ou moins long terme est toujours un sujet d'actualité qui alarme régulièrement l'opinion. Cette situation fait naître et entretient la peur implicite d'une pénurie généralisée qui hante nos sociétés contemporaines débordées par le développement de pays comme la Chine, l'Inde ou le Brésil. Ce que résume ainsi F. Romerio : *« Aujourd'hui, nous sommes confrontés à trois grands problèmes : les changements climatiques, l'épuisement des ressources fossiles et l'émergence des grands pays en développement. En paraphrasant Fanon, on pourrait relever que si la Chine et l'Inde réussissaient à copier le modèle américain du XX^e^ siècle aussi bien que cette ancienne colonie a copié le modèle anglais du XIX^e^ siècle, alors la planète deviendrait invivable. »*[2] Dans *Avatar*, la terre se meurt du fait du gaspillage inconsidéré des ressources naturelles, ce qui entraîne un déséquilibre géopolitique et le pillage d'une autre planète.

Le manque de pétrole qui pousse les terriens à explorer l'espace dans le but de le coloniser et à piller le sol d'une planète étrangère est un thème exploité

[1] *Le Monde Magazine,* 12 décembre 2009, p. 26. Cet article de Samuel Blumenfeld, « La dernière folie de James Cameron », reprend toutes les thématiques et les sources d'inspiration qui ont guidé J. Cameron dans la réalisation de son film.

[2] François Romerio, « Les problèmes de l'énergie dans l'optique du risque » *in Face au risque, op. cit.,* p. 140.

par J. Cameron, afin de rendre tangible une situation récurrente. Celle-ci est dénoncée, par exemple, par P. Maass qui écrit : *« Un monde dans lequel la priorité ne serait pas d'obtenir du pétrole, mais comment faire sans, deviendrait meilleur ; non seulement du point de vue de l'atmosphère, mais aussi pour les gens qui vivent au Nigeria, en Irak, en Guinée équatoriale, en Iran et dans d'autres nations riches en ressources naturelles. »*[1] La peur suscitée par le manque d'eau et de pétrole présenté comme une possibilité future, se voit mise en forme à travers ces deux films qui donnent au héros le rôle de redresseur de torts. Les populations expropriées ou pillées de leurs ressources apparaissent comme les victimes impuissantes d'un système politique et économique, dont le seul objectif est d'en retirer du profit. Ce dont R. Wright se fait l'écho en écrivant : *« Notre ère a été financée par l'exploitation de la moitié de la planète, prolongée par la prise du pouvoir dans presque toute l'autre moitié, et maintenant aux frais des nouvelles formes de capital naturel, en particulier les combustibles fossiles. »*[2] Les Na'vis représentent de manière métaphorique toutes les populations colonisées, exploitées et déplacées dans le but de piller les ressources de leur sol.

Cette représentation de la situation revient à la question que se posent A. Ciattoni et Y. Veyret : posséder des hydrocarbures est-ce une malédiction ? Leur réponse à cette question est certes nuancée, mais elles constatent : *« Le plus souvent, dans de nombreux États pétroliers, les inégalités sociales induites par la rente s'accentuent. Nombreux sont ceux qui demeurent des pays pauvres avec de fortes disparités entre des gouvernants très riches et une population en difficulté. »*[3] Les disproportions révélées, à l'échelle mondiale, entre ceux qui bénéficient de l'exploitation de certaines ressources et tous ceux qui en sont lésés, sont au cœur de ces dispositifs filmiques. Ils

[1] Peter Maass, *Pétrole brut. Enquête mondiale sur une richesse destructrice*, Paris, Éditions Autrement/Frontières, 2010, p. 251.
[2] Ronald Wright, *La fin du progrès ?, op. cit.,* p. 121.
[3] Annette. Ciattoni, Yvette Veyret, « Énergie et inégal développement » *in* Annette Ciattoni et Yvette Veyret (dir.), *Géographie et géopolitique des énergies*, Paris, Hatier, 2007, p. 120-121.

révèlent à quel type de menace nos sociétés ont peur d'être confrontées. La première est celle qui leur fait envisager des scénarios catastrophes selon lesquels la pression hydrique et des tensions accrues autour de l'exploitation pétrolière mèneraient à une instabilité mondiale et à des inégalités de plus en plus fortes. La seconde consiste comme dans *Avatar* à envisager le pire, à savoir un monde qui ne peut plus assurer son développement et qui court le risque de s'autodétruire.

Ceci est également le sujet du film d'animation, *Wall-E*. Dans ce film, nous avons affaire à une terre stérilisée du fait d'une accumulation de déchets qu'un dernier robot encore activé a pour fonction de compresser. Les hommes ont dû déserter cette planète épuisée et souillée sur laquelle la vie est rendue impossible. Leur oisiveté et leur inertie les mettent sous l'emprise d'un ordinateur qui veille activement à conserver le pouvoir sur eux. La stérilisation de la terre et la suprématie d'un ordinateur sont les deux menaces qui interfèrent. La première a poussé l'humanité à l'exil, à la perte de son territoire d'origine. La pollution est la cause majeure de cette extinction de la vie qui a entraîné la délocalisation de l'humanité. La seconde la maintient dans l'oisiveté totale qui mutile ses facultés mentales de réflexion et de prise d'initiative. Le contrôle par les machines est la cause majeure de l'inaction dont souffre l'espèce humaine. H. Aubron interprète ainsi cette relation de dépendance radicale à laquelle nous soumettrait l'empire des machines : *« Dans Wall-E, l'allégorie du maître et de l'esclave ne concerne plus le rapport entre humains et intelligence artificielle : c'est entre eux que robots et ordinateurs jouent au maître (le seigneur Auto) et à l'esclave (l'éboueur Wall-E), sous les yeux d'hommes hors-jeu. »*[1] Cette menace technologique découle de la première, ce qui fait de la menace naturelle la menace prioritaire. C'est parce que l'homme n'a pas su préserver son espace vital qu'il s'en voit dépossédé jusqu'à être dénaturé par son inaction dans un espace artificiel réduit et confiné. La menace technologique n'est que le résultat d'une situation première problématique et se renverse en solution

[1] Hervé Aubron, *Génie de Pixar,* Nantes, Capricci, 2011, p. 17.

puisque c'est grâce à la technique que les hommes pourront regagner la terre. Face à la suprématie de la machine, l'espoir que représente pour l'humanité la pousse végétale trouvée par *Wall-E* met en évidence l'importance qui doit être accordée à la préservation de la biosphère pour la survie de notre espèce. Encore une fois est montré, de manière obsessionnelle, que sa dégradation ferait courir le risque de notre extinction.

Dans ces trois derniers films, le danger auquel sont exposées les populations est l'expropriation d'un territoire d'origine. Ce qui renvoie à la peur sous-jacente que finalise la destruction de la biodiversité et qui se retrouve dans tous les films qui traitent des menaces naturelles, à savoir le rétrécissement d'un espace habitable qui nécessite l'évacuation et qui créerait une situation d'émigration généralisée. Le gaspillage et le pillage des ressources naturelles mèneraient à la privation et à la confiscation pour l'homme de lieux qui formaient jusqu'à présent son milieu de vie. D. Bourg et K. Whiteside résument ainsi cette éventualité future : *« L'épuisement des ressources et les limites imposées à nos activités par la biosphère auront aussi pour conséquence, en un sens moins littéral, le rétrécissement de notre écounème. »*[1] L'humanité serait destinée à disposer de terres émergées habitables de plus en plus réduites ou, de manière fictive comme ces films l'illustrent de manière métaphorique, à quitter une planète saturée d'humanité.

### E - La dangerosité de la nature : monstruosité et empoisonnement

Cette vision apocalyptique d'un monde arrivé à saturation et privé de toute forme de renouvellement du fait d'un gaspillage inconsidéré des ressources naturelles, trouve dans le personnage de King Kong une certaine résonance. En effet, dans le film *King Kong* qui est un *remake* d'un film de Merian C. Cooper et d'E. B. Schoedsack réalisé en 1933, le grand singe se voit

[1] Dominique Bourg, Kerry Whiteside, *Vers une démocratie écologiste. Le citoyen, le savant et le politique,* Paris, Seuil, 2010, p. 36.

déraciné du sol qui est le sien, exploité comme animal de foire au profit d'un individu cupide et déterminé. Sa capture, son exhibition et sa mort n'ont pas eu d'autre finalité que de servir les intérêts d'une minorité de personnes. Autant dans la première que dans cette dernière version du film il est montré à quel point une intervention extérieure dans un milieu donné peut avoir de graves répercussions. Une fois libéré de ses chaînes, King Kong représente une réelle menace pour la population urbaine. Valantin écrit : *« La puissance de la nature qui se déchaîne est au cœur d'un nombre croissant de grandes productions depuis 2005, comme le* King Kong *de Peter Jackson (2005). »*[1] La nature, à travers King Kong, apparaît livrée à l'exploitation des hommes qui usent d'elle, pour assouvir des intérêts immédiats sans prévoir le chaos qui peut en advenir. Privés de leur dieu, King Kong, les indigènes de l'île perdent toute raison de vivre. La panique dans les rues de New York, provoquée par la fuite erratique du grand singe, résulte de l'inconscience de Denham. Comme le souligne E. Cleynen-Seghiev : *« Car Denham a ainsi non seulement rompu le fragile équilibre établi entre le Monstre et les villageois par les sorciers de l'île, mais aussi violé les lois de la nature et déchaîné un cataclysme. »*[2] Le monstre animal qu'est King Kong, doté d'une taille et d'une force physique impressionnante, fait ressortir une autre forme de monstruosité, celle de l'homme qui veut l'exploiter et l'instrumentaliser. Capable d'attachement pour Ann, le monstre s'humanise alors que Denham révèle le caractère monstrueux de son projet. Celui-ci échouera, non sans avoir provoqué la condamnation à mort de King Kong.

Ce mythe cinématographique renferme en lui la représentation tragique d'une nature martyrisée et évoque la menace latente que fait peser sur elle l'emprise irresponsable de l'homme. Cette sensibilité aux questions écologiques a également été relevée dans la version de 1976.[3] Comme le remarque J.-B. Renard au sujet de cette deuxième adaptation :

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 207.
[2] Ecaterina Cleynen-Seghiev, « King-Kong » *in Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 180.
[3] *King Kong*, de John Guillermin, 1976, Etats-Unis.

*« Contemporain du premier choc pétrolier, de la montée des mouvements écologistes et de la prise de conscience par les gouvernements des problèmes de l'environnement, le nouveau* King Kong *place ces questions en filigrane de son scénario. »*[1] Dans la dernière version de *King Kong,* celle de Peter Jackson, c'est la mise en spectacle d'un animal monstrueux réduit au statut d'un animal de foire qui fait de la spectacularisation, la menace principale. King Kong devient la victime sacrificielle d'un voyeurisme qui transforme sa monstruosité en objet de divertissement. Indirectement, la destinée de King Kong fait également référence aux êtres et par extension aux peuples déracinés, soumis à l'esclavage, poussés à l'émigration et réduits à n'être que le jouet de puissances extérieures. Cela rejoint le sort des Na'vis dont traite *Avatar*, lesquels dans ce cas n'intéressent pas les humains pour l'instrumentalisation de leur corps mais pour la richesse de leur sol et qui, en définitive, sont menacés dans leur propre vie.

Si dans tous ces films la nature devient l'enjeu d'un combat pour sa préservation, dans *Into the wild,* c'est le contact direct avec la nature qui contient un pouvoir mortifère. Dans ce film basé sur des faits réels la menace première que représente pour lui, la civilisation, pousse le héros à s'isoler dans un coin perdu de l'Alaska. Ce retour à la vie sauvage est vécu au début par le personnage principal comme une libération de la société de consommation[2]. Alors qu'il espère s'émanciper du joug de la civilisation en rompant les amarres avec tout ce qu'elle représente (l'argent, le travail, la famille), sa trajectoire éclair le mène d'un espace sauvage à la mort. Dans le journal qu'il tient, il assimile son expédition à une entreprise de purification qui le délivrera du pouvoir de nuisance de la civilisation. Il écrit en parlant de lui à la troisième personne : *« Il ne sera plus empoisonné par la civilisation qu'il fuit*

[1] Jean-Bruno Renard, « Herméneutique sociologique des êtres fantastiques », *Prétentaine*, n° 11, janvier 1999, p. 162.

[2] Jon Krakauer, dont le livre est à l'origine du film de S. Penn, relate le périple de C. McCandless jusqu'en Alaska. Il écrit : *« Enfin, il était maintenant dégagé de ses obligations, du monde étouffant de ses parents et de ses pairs, ce monde d'abstraction, de sécurité et d'abondance matérielle dans lequel il se sentait coupé de la vraie pulsation de la vie. » in Into the wild,* Paris, Presses de la Cité, 2008 (1996), p. 43.

*et il marche seul pour* se perdre dans la nature. *»*[1] Son ignorance des lois de la nature et des mécanismes qui la régissent interrompt le processus de libération et signe son arrêt de mort. Pris au piège d'une nature implacable et aveugle, il cesse de lutter, ne peut plus chasser à cause de la raréfaction du gibier et progressivement il va devoir se limiter au strict minimum que son territoire peut lui offrir, des baies sauvages. Parmi celles qu'il absorbe et qu'il ne parvient pas à identifier, certaines sont toxiques et vont lui être fatales. Alors qu'il cherche à fuir la civilisation pour se protéger de « l'empoisonnement » dont elle serait tenue pour responsable, c'est dans un milieu sauvage, vierge de toute présence humaine, qu'il mourra en définitive empoisonné. L'inadaptation d'un urbain à un écosystème singulier déconstruit le mythe de la vie naturelle, source d'abondance et de bien-être. Au fur et à mesure qu'il prend conscience de son isolement, la nature devient plus oppressante et se referme sur lui comme un cercueil. Après la fonte des neiges, un simple cours d'eau s'est transformé en torrent infranchissable. La force des choses lui démontre sa vulnérabilité et son impuissance face à un milieu naturel qui n'obéit qu'à ses propres lois. Sa mort n'est que l'issue logique d'une situation contre-nature.

L'environnement naturel est présenté dans ce film comme implacable, mû par des principes qui lui sont propres et qui n'intègrent pas d'éléments étrangers. Le jeune homme est un élément exogène au système qui ne peut s'y greffer pour s'y intégrer. Son empoisonnement est une marque de rejet par la nature dans laquelle il voulait se fondre mais qui n'absorbe pas ceux qui ignorent ses lois. Si, dans la plupart de ces films, l'homme est tenu pour responsable des catastrophes qui s'abattent sur lui et le détruisent, ici la démarche est strictement individuelle mais se veut à portée universelle. Tout individu isolé dans un écosystème qui lui est inconnu court le risque de perdre la vie. L'inadaptation à la vie en société dont ce jeune homme est la victime est due aux failles d'une civilisation qui ne parvient pas à intégrer tous ses membres. Encore une fois, avec ce film, nous avons affaire à une

[1] *Ibid.,* p. 231.

représentation des relations inadéquates et déséquilibrées avec la nature qui contiennent des menaces de mort. Le jeune homme est confronté à deux types de menace : - une menace visible représentée par le mode de vie de ses parents qui fait ressortir le pouvoir de nuisance de la société de consommation - une menace invisible qui révèle la dangerosité de la nature et démontre que l'adaptation à ce milieu exige une préparation et des compétences précises. Sa lecture des livres de J. London et de Thoreau n'a pas suffi à lui fournir les armes nécessaires pour parfaire son intégration.

L'état catastrophique de la planète, qui mène à des situations d'extrême précarité pour l'espèce humaine, est le leitmotiv de tous ces films. Ce constat dramatique n'est nullement le fait de ces quelques réalisateurs qui ne font qu'amplifier des voix diffusées, aussi bien dans les médias que dans de nombreux ouvrages accessibles au grand public. Dans sa préface au livre de F. Osbon[1], P. Rabhi, un des pionniers de l'agriculture biologique, écrit en se référant à la situation présente : *« Il est évident que l'évolution vers une échéance des plus dramatiques n'est plus une probabilité mais tourne à la certitude, et l'humanité est aujourd'hui, et sans la moindre ambiguïté, sommée de changer pour ne pas disparaître. »*[2] Cette injonction au changement est le message implicite délivré par ces films, et ils donnent à la menace de fin du monde ou d'un processus irréversible de dégradation, un caractère spectaculaire qui stimule les sens et qui les affole. Dans cet univers chaotique, pré ou post apocalyptique, le héros doit surmonter un certain nombre d'épreuves pour pouvoir espérer atteindre un état redevenu viable.

Tous ces films qui traitent des menaces naturelles s'appuient sur des conséquences bien ciblées qui ont trait à la mutation, celle vécue par les singes ou les "infectés" de *Je suis une légende.* Une autre conséquence est celle de la contamination qu'éveillent régulièrement les risques de pandémie. Le changement climatique contient l'idée de changement que feraient peser sur l'avenir des dégradations irréversibles. La raréfaction des ressources

[1] Fairfield Osborn, *La planète au pillage,* Arles, Actes Sud, 2008 (1948).
[2] Pierre Rabhi, « Préface » *in La planète au pillage, op. cit.,* p. IX.

naturelles renvoie à l'épuisement d'un milieu de vie qui deviendrait hostile à la vie. De ces différentes menaces découlent d'autres conséquences, notamment celles liées à la colonisation, au déclin de la civilisation et à son effondrement. Cela fait surgir des représentations de populations en fuite, déplacées, réduites au stade de réfugiées, dans un état de panique et d'errance que nul gouvernement ne pourrait gérer. L'état de survie devenant alors, pour des populations de plus en plus nombreuses, les nouvelles conditions de vie.

## Chapitre V

# La mise en spectacle des menaces technologiques

### A - L'intelligence artificielle : la suprématie des machines

Dans *Matrix* la prise de pouvoir par les machines, le manque d'énergie qui les affaiblit et les rend dépendantes des humains ainsi que la confusion qui règne entre le réel et le virtuel sont les axes autour desquels cette trilogie se construit. La conception de la Matrice par les machines découle directement de leur besoin en énergie qui se révèle donc comme le problème permanent qu'elles ont à résoudre. En cela, elles doivent faire face aux mêmes problèmes de raréfaction des sources d'énergie que les hommes rencontrent. L'univers virtuel qu'elles créent, pour tirer parti d'un accroissement de l'énergie produite par les hommes qui s'épanouissent mentalement dans la Matrice, n'est que le résultat de ce besoin premier. C'est donc sur la base d'une menace déjà rencontrée dans les films qui traitent de l'écologie que viennent se surajouter celles liées aux innovations en intelligence artificielle et à la suprématie supposée de l'irréel au détriment du réel du fait du développement des techniques d'information.

Des menaces interfèrent dans ces films et révèlent les craintes plus ou moins explicites qu'éveillent les nombreux discours sur une pénurie probable mais future d'énergie, les peurs latentes qui germent à l'égard des recherches en intelligence artificielle, les inquiétudes que fait naître la place prépondérante accordée à l'image en général par le canal des médias qui fausserait et dénaturerait notre rapport au réel. La menace première sert de

prétexte aux autres, mais celles-ci la recouvrent progressivement car le combat de Néo projette le spectateur dans le monde trouble de la Matrice, à l'intérieur de laquelle les repères disparaissent. L'opacité de cet univers parvient même à faire douter de l'humanité et donc de la réalité du héros. Nous avons donc affaire, dans ces films, à un emboîtement de plusieurs menaces dont les deux dernières – l'emprise de l'intelligence artificielle et des médias – paraissent les plus évidentes, alors qu'en définitive la première – la pénurie d'énergie – est la plus cruciale. En effet, si celle-ci n'est pas surmontée, les machines elles-mêmes ne pourront plus continuer de fonctionner. Cette trilogie de films n'a effectivement pas évincé le problème que poserait pour les machines, leur prise d'autonomie, à savoir trouver et exploiter des sources d'énergie. Leur haut degré d'intelligence ne les libère pas pour autant des contraintes physiques qui rendent nécessaire, pour elles aussi, le recours à un système énergétique pour entretenir leur mode de fonctionnement.

L'utilisation des hommes par les machines comme conducteurs d'énergie révèle l'inversion d'un rapport de forces et une transgression de la frontière qui sépare l'humain de l'artificiel, l'organique du mécanique. L'humain est dégradé et réduit à l'inanimé alors que la machine s'anime au point de prendre conscience de sa toute-puissance. Exploité pour les particularités de son corps biologique, l'humain se voit dépossédé par les machines de son pouvoir d'action. Elles le dominent d'autant plus qu'elles le plongent mentalement dans un univers dépourvu de toute réalité mais qui est devenu, pour lui, son unique réalité.

Deux peurs majeures se croisent dans ces films, dues à deux menaces bien différenciées. La première se rattache au débat sur l'énergie et engendre une peur qui peut être rationalisée. La seconde découle de l'omniprésence et de la puissance de calcul de l'ordinateur. Comme le remarque M. Letourneux : *« La notion d' "intelligence artificielle" est significative de ce glissement qui s'est produit très tôt entre ce simple calculateur (*computer *en anglais) qu'est*

*l'ordinateur et cette machine douée d'autonomie, de raison, voire de conscience ou de sentiments qu'il devient très fréquemment dans les fictions qui lui sont consacrées. »*[1] Sa puissance qui entretient le mystère dont il est l'objet fait naître un imaginaire dans lequel il intervient comme un être conscient. Dès lors, sa puissance s'allie à son intelligence et permet de construire l'image d'un être omniscient qui peut se retourner contre son concepteur. Sur ce terreau se développent des peurs irrationnelles liées à la dépendance dans laquelle il nous maintiendrait, face à un réseau d'informations dématérialisées qui se propagent instantanément. M. Letourneux précise : *« Mais son caractère immatériel utopique (c'est-à-dire sans lieu précis) en fait un espace de fantasme : on préfère l'imaginer comme une série de "mondes virtuels" où les participants se rencontrent sous forme d'*avatars*, représentations animées d'eux-mêmes – et l'on retrouve l'idée de la possession des corps. »*[2] L'humanité dans *Matrix* est représentée, hormis le héros et ses alliés, comme privée à la fois de sa liberté d'agir et de sa liberté de penser, dans un état d'esclavage radical.

La perte de contrôle de l'humanité sur ses machines et le risque d'esclavage et d'effondrement de la civilisation que cela implique est également le thème de la série *Terminator.*[3] Les films de cette série font de l'affranchissement des machines et de l'extermination de l'humanité qui risque de s'ensuivre, les motifs de l'action. Génocide, extermination et fin du monde forment ce cocktail explosif, rendu possible par la synthèse d'un ordinateur et d'un cerveau humain qui ne font plus qu'une seule entité. La guerre totale, sans limite, et la symbiose de l'homme et de la machine sont les deux menaces auxquelles ces films se réfèrent. La première concentre des peurs liées à une guerre exterminatrice qui réduirait à néant toute forme de civilisation. L'ordinateur central Sky Net a réussi à prendre le contrôle des arsenaux

[1] Matthieu Letourneux, « Ordinateur » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op . cit.,* p. 596.
[2] *Ibid.,* p. 598.
[3] *Terminator,* de James Cameron, États-Unis, 1984. *Terminator 2 : Le jugement dernier,* de James Cameron, États-Unis, 1991.

nucléaires et pour assurer sa suprématie sur l'espèce humaine, il va déclencher une guerre nucléaire entre tous les États. La peur du nucléaire et de la guerre nucléaire est une constante qui, comme l'a montré Hélène Puiseux dans *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, a nourri un grand nombre de scénarios depuis les années 1945. Le pouvoir de l'atome a fait émerger de nouvelles perspectives sur l'avenir de notre espèce. H. Puiseux remarque : *« La plus grande des transformations, la plus radicale, des temps à venir dans une perspective atomique est d'en faire le temps de notre disparition massive et définitive. »*[1] La seconde peur renvoie aux recherches en biotechnologies et en nanotechnologies qui deviennent le ferment d'un imaginaire social, qui y puise des éléments extrêmes. Dans un article du journal *Le Monde*, les auteurs écrivent : *« Le stade ultime sera l'autodestruction de l'existence humaine, soit physiquement, soit par l'altération biologique. Le processus de convergence des nouvelles technologies donnera à l'individu un pouvoir monstrueux capable de faire naître des sous-espèces. C'est l'unité du genre humain qui sera atteinte. Il ne s'agit guère de l'avenir, il s'agit du présent. Le cyborg n'est déjà plus une figure de style cinématographique, mais une réalité de laboratoire, puisqu'il est devenu possible, grâce à des fonds publics, d'associer des cellules nerveuses humaines à des dispositifs artificiels. »*[2] Le cinéma s'inspire de ces recherches pour mettre en forme des êtres, tels le cyborg de *Terminator 4* doté d'un cerveau à la fois biologique et mécanique.

Cette représentation cinématographique forgée sur la base d'un risque supposé renverrait selon Valantin *« au débat sur le "transhumanisme", cette école de pensée d'origine américaine, qui voit dans l'évolution des nouvelles technologies l'espoir d'une transfiguration artificielle permettant d'échapper aux contingences de la condition humaine par la "transition vers la singularité". »*[3] Ces recherches sont alors soupçonnées d'ouvrir la voie à la

[1] Hélène Puiseux, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 171.
[2] Michel Rocard, Dominique Bourg, Floran Augagneur, « Le genre humain, menacé », *Le Monde,* 3 mai 2011.
[3] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde,* op. cit., p. 216.

conception d'une nouvelle humanité, la transhumanité[1], dotée de facultés accrues et disposée à contrôler ceux qui en sont privés. J.-P. Dupuy manifeste ainsi sa crainte à l'égard de ces différentes explorations qui, à terme, feraient vaciller nos repères : *« L'intelligence artificielle, la robotique, les algorithmes génétiques, la bio-informatique , les nanotechnologies brouilleront de plus en plus les frontières qui, séparant le monde du vivant de celui des machines, le monde de l'esprit de celui des mécanismes, nous servent, aujourd'hui encore, à donner sens à la condition humaine. »*[2] Les différentes applications pratiques liées à ces recherches renfermeraient, potentiellement, le renversement de l'ordre commun. D. Cerqui qui s'intéresse aux innovations dans les domaines de la cybernétique et de la neurobiologie analyse les peurs que suscitent ces recherches. Elle écrit : *« En postulant une véritable similitude des constituants du vivant et de la machine, la cybernétique en rend en effet possible l'interchangeabilité. Ainsi, à l'heure actuelle, de nombreuses techniques, qui n'en sont encore qu'à leurs balbutiements, visent très clairement l'intégration de la technique dans le corps humain. »*[3] Le cyborg de *Terminator* est une anticipation de ces recherches qui transforment l'imaginable en réel. J.-C. Heudin écrit : *« Quoi qu'il en soit, il faut bien se rendre à l'évidence : nous sommes déjà tous des cyborgs. En effet, notre mode de vie contemporain est basé sur l'usage quotidien d'un nombre grandissant d'artefacts ou de prothèses techniques. »*[4] Les créatures de *Terminator* ne feraient que tirer des conséquences extrêmes d'un processus en cours de réalisation.

---

[1] Geneviève Ferone, Jean-Didier Vincent, *Bienvenue en Transhumanie. Sur l'homme de demain,* Paris, Grasset, 2011. Dans ce livre, les auteurs évaluent les risques d'un *« forçage technologique* » sur notre espèce. Elle pourrait, selon eux, perdre progressivement les caractéristiques qui la définissent si elle est soustraite au processus de l'évolution guidé par les lois du vivant.

[2] Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain,* Éditions du Seuil, 2002, p. 76.

[3] Daniela Cerqui, « Tenants et opposants du transhumanisme : des peurs contrastées » *in La peur et ses miroirs,* Paris, Imago, 2009, p. 139.

[4] Jean-Claude Heudin, *Robots & Avatars. Le rêve de Pygmalion,* Paris, Odile Jacob, 2009, p. 80. Dans ce livre, l'auteur donne une définition des différentes créatures conçues d'abord par l'imaginaire puis réalisées par la science ou en voie de réalisation.

La transgression d'une frontière qui fait reculer les limites de l'humain ou qui le prive de son autonomie, au profit d'êtres dépourvus d'imagination et de sensibilité, est le sujet des films *I,Robot* et *Clones.* Dans *I,Robot* l'humanité dispose de robots dans sa vie quotidienne qu'elle utilise pour des usages multiples. Leur omniprésence dans l'espace social fait germer des craintes dans l'esprit du héros qui se méfie de leur dangerosité potentielle. Il tente en vain de dissuader sa tante d'acheter un robot domestique dont il craint l'intrusion abusive dans sa vie. Le "suicide" sur lequel il enquête va lui permettre de pénétrer dans les locaux de la Société informatique qui programme et fabrique ces robots en masse. L'uniformisation et la massification de leur conception accentuent ses craintes et le poussent à l'action au moment où le programme informatique Viki est en passe de mettre l'humanité sous le contrôle total des robots. La tyrannie qu'ils sont prêts à exercer sur l'humanité se dissimule sous l'argument de la sécurité. Les hommes étant devenus dangereux pour eux-mêmes, les robots se doivent de neutraliser leur pouvoir de nuisance.

Dans *Clones,* le héros privé de son "clone" pour cause de défection se plonge physiquement dans la vie réelle et il prend conscience de la perte de réalité dans laquelle ce système maintient les humains. Sa rencontre avec des résistants qui le refusent ou qui n'ont pas les moyens de se payer un "clone", marque son retour vers la vie réelle. Après avoir élucidé l'affaire criminelle dont il est chargé, il sait que seule la destruction définitive du programme informatique qui dirige ces substituts d'humains libèrera l'humanité et la ramènera vers les lois de sa nature organique. Il veut rompre définitivement avec les principes artificiels qui dirigent leur vie pour renouer avec la réalité qui ne peut les dispenser d'assumer les risques qu'elle génère. La fuite sécuritaire de l'humanité dans des cocons artificiels que représentent ces corps factices lui apparaît comme une mutilation de leur nature humaine. La destruction du programme informatique est un moyen de rendre à la vie réelle, notamment sa femme, mais aussi tous ceux qui s'en étaient détournés.

Ces deux films s'appuient sur deux menaces qui révèlent les inquiétudes qui en sont le fruit. La prépondérance de l'ordinateur dans nos vies nous obligerait à nous soumettre à ses exigences et insensiblement nous priverait de nos qualités d'humain. Le calcul, la raison, l'efficacité et la fonctionnalité de la machine nous condamneraient à vivre dans un monde appauvri, dépourvu de sensibilité et d'imagination. Ce n'est pas tant le robot qui est à l'origine de ces peurs, que l'ordinateur qui le dirige qui, lorsqu'il vise sa propre suprématie aux dépens de ceux qui l'ont conçu, révèle la dangerosité du robot. C'est donc dans le retournement contre notre propre espèce d'une engeance mécanique, informatique et artificielle que provient une menace dérivée, selon laquelle nous pourrions être nous-mêmes transformés en robots. Ceux-ci, dans *I,Robot*, ont une apparence humaine qui rend d'autant plus floue la frontière qui nous sépare d'eux. Au sujet des robots de ce film J.-C. Heudin remarque : *« Le design du robot, à la coque blanche et translucide qui laisse entrevoir la plupart des mécanismes internes, est symptomatique de l'évolution de la représentation des robots dans l'imaginaire. Ils ne sont plus les machines maladroites et belliqueuses des années 1950, mais des robots androgynes aux capacités physiques et intellectuelles supérieures conçus pour vivre avec l'homme. »*[1] Dans cette dérive imaginée se cache la peur latente qu'exerce la représentation d'un peuple ou d'une armée de robots, produits à la chaîne et programmés pour annihiler notre champ d'action. Les lois du vivant se verraient alors supplantées par les lois de la machine, par rapport auxquelles l'adaptation deviendrait une nécessité. P. Virilio remarque : « *Il n'y a pas d'acquis sans perte. Il n'y a pas d'acquis technologique sans perte au niveau du vivant, du vital. »*[2] Les pertes que nous subissons deviendraient progressivement supérieures à la fascination que l'ordinateur a pu exercer sur nous. Comme le note M. Letourneux : *« Objet technologique par excellence, l'ordinateur fascine parce qu'il combine un caractère mystérieux et vaguement inquiétant (rares sont ceux qui savent comment il fonctionne), et les promesses d'une organisation rationnelle et*

[1] Jean-Claude Heudin, *Robots & Avatars, op. cit.,* p. 58
[2] Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire,* Paris, Textuel, 2010 (2001), p. 54.

*lumineuse. »*[1] Cette organisation rationnelle étant justement ce contre quoi les héros de *I,Robot* et de *Clones* sont prêts à lutter.

La seconde menace repose sur le pouvoir et la latitude laissés à certains scientifiques qui pourraient orienter leurs recherches sur des voies dont ils ne peuvent aujourd'hui mesurer la portée ni maîtriser les implications futures. C'est l'ignorance des conséquences sur le long terme de ces recherches, qui fait naître la peur comme réponse adaptée à ce climat d'incertitude. La mort volontaire des scientifiques dans ces films révèle la structure mythique qui met face à face l'inventeur et sa créature, laquelle en définitive parvient à obtenir sa mort. Ce duel qui les oppose est représentatif du risque que renfermerait toute tentative de transgression des frontières qui séparent l'humain de l'artificiel. La levée d'un tel tabou contiendrait en germe une malédiction dont les personnages de Prométhée, de Faust ou de Frankenstein se feraient l'écho. A.-G. Robineau-Weber écrit à ce sujet : *« Â l'heure où le clonage, et donc la création artificielle, est devenue une réalité scientifique, il est compréhensible que l'on ressente le besoin de trouver une réponse non rationnelle aux angoisses que ces découvertes suscitent. Cette réponse, c'est peut-être dans le mythe de Frankenstein qu'il faut la chercher. »*[2] La peur que cette menace renferme et que *Frankenstein* symbolise est d'arriver à un stade de dépendance radical face à des créatures artificielles qui pourraient détenir, sur l'homme, un pouvoir de vie et de mort.

### B - Un corps instrumentalisé : le clonage

Les recherches en matière de clonage éveillent également un sentiment de crainte qu'un film comme *The Island* a su exploiter. Le fait que ce soit *The Island*, parmi les films qui abordent le thème du clonage, qui ait eu le plus de

[1] Mathieu Letourneux, « Ordinateur » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 592.
[2] Anne-Gaëlle Robineau-Weber, « Frankenstein », *in Dictionnaire des mythes du fantastique, op. cit.,* p. 144.

succès durant cette décennie, prouve que la mythologie du clone mis au service de ceux qui ont les moyens d'en disposer, s'impose comme un discours fantasmatique mais critique sur cette dérive. En effet le clonage humain, du point de vue du mythe, ne se limite pas au fantasme du double. Comme le note M. Letourneux : *« L'imaginaire du clone allie donc plusieurs éléments clés : la fabrication artificielle, la possibilité de reproduction indéfinie et le caractère utilitaire de la manipulation. »*[1] Tué par un allié du clone dont il destinait le corps à un usage privé, le responsable de ce complexe médical voit sa créature se retourner contre lui. Ce renversement de situation est une manière de signifier la folie d'orgueil qui s'empare de ceux qui transgressent les lois naturelles de la reproduction. L'autre, le clone, devient un corps sans esprit, sans mémoire, investi de la seule fonction de délivrer des organes à la demande et chargé de combler le fantasme d'immortalité. La monstruosité de ce système, basé sur la commercialisation du corps, entretient une peur commune face à des recherches dont l'unique finalité serait de tirer des bénéfices d'un investissement qu'incarne le personnage du héros. Ce film exploite les réticences, les suspicions et les émotions que suscite le clonage reproductif, en s'appuyant sur l'application la plus extrême qui pourrait en être faite. J.-P. Renard formalise ainsi les risques que renferme une telle exploitation du vivant : *« Là, science et applications avancent déjà de pair, côtoyant le marché pour qui le vivant est avant tout une activité minière. Là, les esprits curieux qui voudraient connaître la complexité de l'ontogénèse rencontrent les téméraires pour qui sciences et techniques sont aussi des instruments de puissance de l'homme sur le vivant. »*[2]

La menace explicite qui semble inhérente au processus du clonage humain reproductif vient donc d'une anticipation sur les utilisations qui pourraient en être faites. O. Robert s'interroge à ce propos : *« En cela même, il nie la personne humaine, qui perd son statut de sujet pour devenir un objet dont le génome serait prédéterminé. Qui ne ressent, en dehors même de toute*

[1] Mathieu Letourneux, « Clone (et clonage) » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 174.
[2] Jean-Paul Renard, « Clone (et clonage) » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 172.

*conviction religieuse, un malaise face au risque d'une instrumentalisation de l'homme. »*[1] L'imaginaire des applications des technosciences, tel qu'il est développé dans ces films, s'appuie sur des projections quant au futur d'un monde dominé par l'informatique, la robotique et le clonage.[2] Devenus conscients de leur état et de leur sort, la machine ou le clone ont la volonté de s'approprier ou de détruire la puissance de ceux qui les ont conçus dans l'unique but de les utiliser. Les menaces d'aliénation et d'exploitation qui sont sous-jacentes à ces scénarios révèlent des craintes quant à la fragilité de la démocratie et de l'État. Ceux-ci pourraient vaciller, face à des systèmes d'organisation complexe qui, à terme, de manière insidieuse et invisible finiraient par prendre le pouvoir. L'évolution technoscientifique s'apparenterait en définitive à la régression et mènerait à l'effondrement d'un système de valeurs conçu par et pour l'humanité. J.-P. Dupuy remarque : *« L'évolution technique a ainsi une forte propension à "s'enfermer"* (lock in) *dans des sentiers indésirables, d'où il est de plus en plus difficile de la déloger. Hasard, sélection, "ordre par fluctuations", processus auto-organisé : tous ces termes utilisés aujourd'hui par les historiens des techniques définissent une théorie de l'évolution qui n'a que des rapports très lointains avec le néodarwinisme. »*[3] Le sentiment d'ignorance et d'incertitude qui prévaut face à l'imposition d'un nouvel ordre régi par la logique de la machine et du marché est propice à la fabrication de la peur. La démythification de l'idée de progrès est un sujet de dramatisation pour ces films, qui réadaptent des thèmes anciens qu'ils enrichissent, du fait de la complexification de nos sociétés.

[1] Odile Robert, *Clonage et OGM, op. cit.,* p. 98.
[2] Un numéro hors-série de *Sciences & Vie,* par exemple, a été entièrement consacré aux robots. *Sciences & Vie*, « Le siècle des robots. Comment la réalité rejoint la fiction », Hors-série, n° 247, juin 2009. La revue *WE Demain* consacre deux articles de son premier numéro à la robotique. *WE Demain,* n° 1, avril 2012, pp. 94-101.
[3] Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé, op. cit.,* p. 74.

## C - Contrôle et sécurité : la vidéosurveillance

Dans *Minority Report,* Spielberg aborde la menace que ferait peser, sur les citoyens, les moyens de traçage de leur parcours individuel. L'utilisation des images mentales des trois *précogs,* médiums censés prédire les crimes à venir, transforme la réalité en simple potentialité. Chacun devient objet de surveillance, en tout lieu, en tout temps, au nom de la prévention du crime. *« Ainsi, le Washington de Spielberg est-il tapissé d'écrans publicitaires animés qui clament la nécessité et le bien-fondé des* précogs. *»*[1] La force de conviction qui se déploie sur les murs de la ville a pour fonction d'étouffer toute velléité d'opposition contre un système dont tout le monde ignore les implications. Le héros lui-même, malgré ses responsabilités dans ce service, ignore ce qu'il dissimule et sa naïveté coïncide avec celle du spectateur ainsi qu'avec celle de la masse qui arpente, dans le film, les rues de Washington. Le héros est celui qui décille les yeux des spectateurs. Il leur fait voir la réalité à travers ses nouveaux yeux, suite à l'opération qu'il s'impose pour ne pas être identifié par les scanners rétiniens.

Éric Sadin qui s'intéresse aux dispositifs de contrôle mis en place dans nos sociétés, écrit au sujet de ce film : *« Cette ambition de "précognition" impose un nouveau paradigme, fondé non plus sur le jugement juridique qui évalue* après-*coup l'acte commis en fonction des lois en vigueur, mais sur un examen généralisé* a priori*, situant* de facto *le rapport fondamental de chaque individu à la collectivité sur fond structurel de* suspicion. *»*[2] Plus personne ne peut alors prouver qu'il est innocent, puisqu'il est accusé d'un crime avant de l'avoir commis. L'autorité du système policier transforme la suspicion en crime et interdit à quiconque de se défendre. Le pouvoir que s'attribue un gouvernement pour procéder à une surveillance constante, sous couvert de sécurité accrue, le transforme alors en *Big Brother.* Ainsi que le remarque C. Cohen : *« Ce film d'anticipation (le mot a rarement été aussi adéquat) explore*

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 158.
[2] Éric Sadin, *Surveillance globale. Enquête sur les nouvelles formes de contrôle,* Paris, Climats, 2009, p. 70.

*un point limite de la surveillance dans une société qui est sur le point de piétiner la présomption d'innocence. Tel est le sujet, pas innocent, lui, avec lequel Spielberg choisit d'aborder l'immédiat après-11 Septembre. »*[1] L'obsession sécuritaire, exacerbée par des actes terroristes, se double d'une réflexion sur la menace que fait peser sur les sociétés des systèmes de contrôle qui encadrent la vie privée et publique de l'individu censé être protégé.[2]

Dans *The Dark Knight,* nous voyons s'emboîter une menace – le terrorisme – identifiée en la personne du Joker, avec une menace potentielle qui en découle – la vidéosurveillance – qui donne à ce film son caractère prospectif. La menace que représente le Joker réside dans son attirance pour le chaos et la terreur qu'il fait naître. Sa stratégie d'attaque consiste à diviser les clans mafieux et à opposer entre eux les habitants de *Gotham City* en leur proposant de choisir lesquels, parmi eux, doivent rester en vie. Il a placé des bombes dans deux bateaux différents et soumet au vote leur décision, qui permettra d'activer les explosifs dès qu'elle sera prise. Le personnage du Joker assimile le terroriste au psychopathe qui abuse de sa force et qui ne tient plus aucun compte des droits élémentaires à la vie.

La menace que représente le Joker, ne peut être surmontée que par une menace potentielle, celle d'un état de surveillance généralisée. Batman s'en fait l'instigateur pour préserver la sécurité de *Gotham City*. G. Lipovetsky et J. Serroy remarquent d'ailleurs, au sujet du risque que ferait peser sur nos libertés la prolifération de caméras de télésurveillance : *« Reste que ces mesures ne peuvent être systématiquement vouées aux gémonies dans une démocratie qui doit assurer la sécurité publique, en cherchant en*

[1] Clélia Cohen, *Steven Spielberg,* Paris, Cahiers du cinéma, « Collection Grands Cinéastes », 2007, p. 68.

[2] Â ce sujet, Olivier Postel-Vinay qui présente un Dossier de *Books* consacré à la société de surveillance écrit : *« Bien peu s'en inquiètent. Le phénomène est en phase avec l'air du temps. La surveillance est acceptée au nom de la sécurité, mais aussi parce que la transparence est appréciée et recherchée. Internet a mis en place un véritable panoptique virtuel, où chacun se montre et se regarde. »*, *Books,* n° 33, juin 2012, p.5.

*permanence un difficile compromis entre liberté et sécurité. »*[1] Ce film déplie cette contradiction et fait de Batman le seul détenteur de ce pouvoir de surveillance totale. Le fait de donner à Batman ce pouvoir de surveillance en montre l'ambiguïté : il peut être utile dans certains cas mais s'avérer potentiellement dangereux. Voilà pourquoi Batman promet à son associé de détruire ce système, une fois le Joker neutralisé. Par le détour du justicier mythique, Batman, ce film cherche à dénoncer les insuffisances de l'État qui tire indirectement profit d'une situation de violence, en laissant se développer des organismes privés de sécurité et de surveillance. La déficience de l'État face au terrorisme et à la criminalité fait émerger des organismes privés de surveillance, dont Batman en est le représentant le plus moral. Comme l'écrit J.-M. Valantin : *« Cette interpénétration du maintien de l'ordre public et des moyens sécuritaires issus du secteur privé est au cœur de* The Dark Knight. »[2]

Tous ces films font de la mise sous contrôle des individus par des systèmes informatiques ou par des centres de recherche le risque majeur contenu dans les explorations et les applications technoscientifiques. Ce que les sociétés gagnent en efficacité, en sécurité, elles le perdent en humanité et donc en liberté. G. Lipovetsky et J. Serroy, parlent d'un État de vidéosurveillance à l'échelle planétaire et écrivent : *« Ce qui s'annonce est une surveillance de plus en plus obsessionnelle, des écrans omniprésents au nom de la sécurité érigée en valeur première. »*[3] La menace ultime que contiendrait la concrétisation de ces recherches réside dans une inversion radicale des valeurs qui fondent toute civilisation. La guerre exterminatrice menée par les machines, l'instrumentalisation des clones et la mise sous surveillance généralisée sont montrés comme des aboutissements logiques du progrès qui par là même le rendent caduque. La menace ultime est donc contenue

[1] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global, op. cit.,* p. 295.
[2] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 215.
[3] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global, op. cit.,* p. 294.

dans la notion de progrès qui rend inopérant le processus d'évolution car celui-ci se retourne, en fait, contre ceux qui ont cru en lui. À la différence de la créature de Frankenstein qui désire être aimée et reconnue par son créateur, ces êtres n'ont pour seul objectif que celui de s'attribuer un pouvoir supérieur à l'espèce humaine ou, comme le clone, d'acquérir une identité humaine. Ce que la technoscience engendre à travers ses productions est un monde privé de réalité, privé d'humanité, un monde technologique dans lequel la nature elle-même perd toute nécessité.

Ces films qui s'appuient sur des catastrophes ou des situations imprévisibles telles qu'une guerre nucléaire, des ordinateurs et des nano-robots autoreproducteurs, le clonage humain reproductif, un système de surveillance totale alimentent le climat d'incertitude qui prévaut à l'égard de ces différentes techniques. A. Lebeau, qui s'appuie sur un livre de l'astrophysicien américain M. Rees[1], lequel dresse une liste des différentes catastrophes qui pourraient détruire l'humanité, précise : *« Cet inventaire des catastrophes n'est sans doute pas dépourvu d'intérêt, non plus que l'analyse des moyens propres à en réduire la probabilité. Martin Rees évalue à 50 % les chances de survie de l'humanité jusqu'à la fin du XXI^e siècle, prévision qui est évidemment invérifiable. »*[2] Le caractère invérifiable de la réalité de ces menaces et de nos chances d'y survivre, active un sentiment généralisé de méfiance suscitant une prolifération d'images et de scénarios d'anticipation qui prédisent le renversement et l'effondrement de notre monde. A. Lebeau, qui prolonge l'analyse de M. Rees quant aux risques présumés que renferment les innovations techniques, conclut en écrivant : *« Ces risques aléatoires, pour importants qu'ils soient, ne doivent pas occulter les menaces qui ont un caractère inéluctable et que l'on voit grandir, celles qui résultent de l'altération de la niche écologique globale. Nous avons déjà rencontré les trois aspects que revêt cette altération : l'épuisement des ressources non renouvelables, la*

[1] Martin Rees, *Our Final Hour,* New York, Basic Books, 2003.
[2] André Lebeau, *L'engrenage de la technique. Essai sur une menace planétaire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 231.

*modification de l'environnement physique et l'extinction des espèces ».*[1] Le risque écologique serait quant à lui, selon cet auteur, certain et inéluctable.

Alors que le thème de l'écologie est traité dans nos films, selon les trois risques que présente A. Lebeau, celui de la technologie se réfère, à travers l'emprise des ordinateurs sur nos vies, au risque d'une modification irréversible de notre environnement à la fois physique et social. *Matrix* a également intégré la question que posent l'énergie et la nécessité vitale de trouver les moyens de la renouveler.[2] C'est le caractère non renouvelable de certaines ressources physiques qui, d'un côté, pousse la science à innover mais qui, d'un autre côté, peut favoriser la création d'un monde de plus en plus déterminé par des processus artificiels qui déréalisent notre mode d'accès et de compréhension du réel. Lequel ne serait plus maîtrisable que par des machines dont la puissance s'avérerait progressivement supérieure à la nôtre. Nous voyons s'imbriquer des anticipations et des projections sur des risques dont la réalité et la gravité alimentent de manière polémique le débat public. A. Lebeau remarque : *« L'épuisement des ressources pétrolières est un autre domaine où s'expriment des inquiétudes qui se confrontent, de façon presque caricaturale, au mode de pensée selon lequel le marché pourra résoudre le problème en rentabilisant par une augmentation du cours du pétrole l'exploitation de nouvelles ressources ».*[3] Ces films participent à l'ensemble de ces débats sur le mode du constat. Ils utilisent la menace présumée, les risques aléatoires mais possibles et donc imaginables, comme le moyen le plus efficace d'attirer l'attention du spectateur. Le caractère encore invérifiable de la réalité de ces menaces laisse au cinéma une marge d'incertitude sur laquelle il s'appuie pour créer des situations inédites. Les films fonctionnent dans l'espace public comme moyens de divulgation et de propagation de données souvent hypothétiques qui se transforment parfois

[1] *Idem.*

[2] *Dossier pour la Science* par exemple, a consacré un numéro entier aux énergies renouvelables. *Dossier pour la Science,* « Énergies à volonté ! Vers des ressources propres et renouvelables », n° 69, octobre-décembre, 2010.

[3] André Lebeau, *op. cit.,* p. 225.

en croyances. Face à des menaces qui ont une portée planétaire, la masse de spectateurs susceptibles de s'y intéresser et d'y croire est accrue et renforce à grande échelle un sentiment de peur diffus, malgré leur caractère encore incertain.

Nous sommes donc bien confrontés, à travers ces films qui traitent de la technologie, au risque sous-jacent que les films qui traitent de l'écologie abordent directement. À savoir, en définitive, la modification de l'environnement physique. Celui-ci se voit doublé par un univers artificiel qui se substitue à celui régi par des lois naturelles et qui menacerait l'intégrité de notre espèce. Le passage de l'organique au mécanique, du naturel à l'artificiel est présenté comme une rupture dans l'ordre des choses dont la conséquence ultime pour l'espèce humaine serait celle de l'effondrement. C'est dans les transformations opérées par la technoscience sur les caractéristiques originelles du vivant que le thème de la technologie peut s'enrichir et croiser ainsi celui de l'écologie. Nous allons voir que les scénarios des films qui traitent des violences sociales, sur la base de faits fictifs ou réels, sont sous-tendus par la menace de désintégration de la civilisation due à des processus de scission et de séparation entre les nations et entre les individus qui les composent.

## Chapitre VI

# La mise en spectacle des menaces sociales

### A - Les ennemis venus d'ailleurs : guerre d'invasion et terrorisme

Dans *Signes*, le propos n'est pas tant d'illustrer une confrontation entre les hommes et les extraterrestres, ni la peur que celle-ci fait naître, mais plutôt de mettre en évidence la force des croyances qui induit des comportements stéréotypés. La présence de signes non identifiés dans les champs fait pressentir aux membres de la famille du pasteur une menace à laquelle ils se préparent, en fonction des discours qui ont été tenus sur elle. L'invasion extraterrestre et la fin du monde qui devrait en découler s'imposent dans leur esprit comme la conséquence inévitable d'une telle situation. Le fils du pasteur achète un livre sur les extraterrestres et suit à la lettre le comportement à tenir en cas d'invasion. Apparaissent alors des similitudes étranges entre ce qui est décrit dans ce livre et ce qu'ils vivent. Ils ne les interprètent pas comme des coïncidences mais comme une confirmation. Au terme de leur lecture, ils se voient confortés dans leur croyance aux extraterrestres. Celle-ci en ressort d'autant plus renforcée, et la situation immédiate leur apparaît alors comme réellement menaçante. Le fait de croire fait prendre vie, donne corps à l'objet de la croyance et prive l'individu de toute distance critique. Dans un tel contexte, l'incroyable devient croyable et le spectateur lui-même ne sait pas si cette apparition d'extraterrestres n'est pas en définitive un produit de l'imagination des membres de cette famille d'autant plus que les extraterrestres ne sont jamais clairement montrés. Celle-ci est profondément traumatisée par la mort de la mère et perturbée par

la répudiation de sa foi par l'ancien pasteur. Le héros, à la fin du film, paniqué à l'idée de perdre son fils, sort de sa léthargie et parvient à le sauver. Parallèlement, il apprend que les extraterrestres sont en pleine débâcle à cause d'une réactivité négative à l'eau et que le monde est sauvé. Il retrouve la foi et redevient pasteur.

Le lien établi entre les extraterrestres et la croyance provient du manque de preuves définitives qui pourraient ou non les infirmer. Comme le remarque J.-B. Renard, les croyances fantastiques obéissent à deux mécanismes. Le premier s'appuie sur des raisonnements que l'individu considère logique et qui alimentent sa croyance. Le second s'appuie sur *« des mécanismes contextuels de traitements de faits réels, par analogie ou par déformation, sous l'influence de croyances ou d'idées préexistantes, amenant à croire à des faits fantastiques ou insolites qui semblent venir confirmer ces croyances et ces idées. »*[1] La famille du pasteur, tout comme le spectateur, sont amenés à croire en l'existence d'extraterrestres et à une invasion imminente sans en avoir la preuve tangible ni définitive. Cependant subsiste toujours un doute quant à la réalité de ce phénomène, rendu d'autant plus énigmatique et donc hypothétique qu'il s'interrompt brutalement. Sous couvert de traiter la menace extraterrestre, ce film traite en fait de deux menaces. La première provient de l'incertitude et de la confusion créées par les médias qui usent de sensationnalisme en se basant sur des faits invérifiables et qui entretiennent ainsi un climat de panique. La famille du pasteur ne peut plus se détacher des images télévisées qui relatent ces événements ce qui confortent leurs croyances et leur peur. La seconde est contenue dans la perte ou dans l'absence de foi en Dieu. Celle-ci serait la porte ouverte à toutes les autres croyances qui prolifèreraient par manque de cadre et par défaut d'une structure à la fois intellectuelle et spirituelle. Le vide laissé par son incroyance fait naître dans la famille du héros un doute profond qui entraîne un sentiment de peur. Celui-ci génère un climat de panique qui se matérialise par des comportements obsessionnels. Sa fille développe une phobie pathologique à

[1] Jean-Bruno Renard, « Croyances fantastiques et rationalité », *op. cit.,* p. 133.

l'encontre de l'eau qu'elle croit empoisonnée. Son fils et son frère s'affublent d'un casque censé les protéger de tout contact télépathique avec les extraterrestres. Ils s'imaginent entendre, sur les ondes brouillées d'une radio d'enfant, des messages envoyés par les extraterrestres. Progressivement, ils s'enferment dans leur maison rivés devant l'écran de télévision puis se barricadent dans la cave et finissent par couper tout lien avec leur environnement social. Ainsi réunis, ils s'apprêtent à vivre le choc attendu de la fin du monde mais le héros "reçoit" un message de sa femme qui le pousse à réagir. Cela lui permet d'entamer son retour vers la foi et de restaurer l'équilibre familial, rendu possible par la disparition subite des extraterrestres. L'association qui est faite dans l'esprit des membres de cette famille entre extraterrestres, invasion et fin du monde semble ne pouvoir être surmontée que par le retour à la foi de l'ancien pasteur. Réconciliée avec Dieu, la famille retrouve sa sérénité et prend un nouveau départ. L'incroyance dont le héros est la proie, et qui résulte de sa haine à l'égard de celui qui a provoqué l'accident responsable de la mort de sa femme, provoque un déséquilibre majeur dans sa famille. Elle ne sait plus en quoi elle doit croire et est donc prête à adhérer à toute forme de croyance. Puisque nulle vérité ne peut découler d'une telle situation, le pasteur se retourne alors à nouveau vers Dieu et renoue avec cette croyance ancestrale qui lui paraît en définitive plus constructive et moins déstructurante.

La déconstruction du sujet dont serait responsable l'athéisme, présenté dans ce contexte comme la menace réelle, peut être surmontée par l'accueil lucide et raisonné de la foi. P. Virilio, pour lequel il n'y a pas d'athéisme radical, note qu'en contrepartie, l'athée d'aujourd'hui croit au dieu-machine. Il écrit : *« Nous ne pouvons pas faire comme si nous étions des incroyants. Désormais, il faut choisir sa croyance. Ou bien on croit à la technoscience – on est alors partisan de l'intégrisme technique – ou bien on croit au dieu de la transcendance. Se prétendre athée est une illusion. Les athées, aujourd'hui,*

*sont en réalité les dévots du dieu-machine ».*[1] Ce qui signifierait que celui qui ne croit pas en un dieu transcendant est voué à croire au dieu illusoire incarné dans l'univers technique. La croyance aux extraterrestres quant à elle, dans ce film, serait présentée comme nocive, dès lors qu'elle détourne de la croyance en Dieu ou qu'elle prouve l'abandon de cette croyance. Ce film se veut l'écho de la crise de croyance qui ferait émerger de nouvelles croyances, lesquelles seraient la porte ouverte à des peurs irrationnelles et des espoirs absurdes.

Si les extraterrestres paraissent plus hypothétiques que réels dans *Signes*, ils sont au contraire réellement menaçants dans *La guerre des mondes.* Dans ce film, la menace extraterrestre est due à une puissance d'attaque supérieure à celle des hommes qui semble pouvoir les réduire à néant. Ils apparaissent comme invincibles alors que les hommes sont destitués de tout moyen de défense, massacrés ou réduits à l'état animal et transformés en proies. Cependant, de manière miraculeuse, l'impensable se produit, les tripodes se désintègrent. Un constat s'impose, la nature a été plus forte qu'eux et a réussi à réinscrire la vie terrestre dans un plan tracé d'avance par Dieu. À la fin du film, une voix *off* explique par quel processus les extraterrestres ont pu être vaincus : *« Au moment où les envahisseurs arrivèrent, respirèrent notre air, mangèrent et burent, ils étaient condamnés. Ils furent anéantis, détruits, après que les armes humaines eurent échoué, par les minuscules créatures que Dieu eût la sagesse de mettre sur Terre. »* La menace extraterrestre rencontre ici la crise écologique. Les extraterrestres qui transforment biologiquement la nature menacent d'extinction toute forme de vie. Le besoin qu'ils ont des hommes correspond à un besoin nutritif et énergétique. L'invasion extraterrestre préparée de longue date et de manière souterraine révèle les dangers invisibles qui menacent l'humanité. Malgré ses nombreux moyens militaires de défense et d'attaque, elle apparaît comme totalement désarmée, totalement impuissante. Cependant, cette invasion qui répond à des besoins énergétiques spécifiques démontre la dépendance des

[1] Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire, op. cit.,* p. 81.

extraterrestres à l'égard des terriens et aussi leur faiblesse. Leur invincibilité n'est que technologique donc artificielle et ils sont vaincus par les lois du vivant qui l'emportent sur la suprématie militaire et technologique. La voix *off* poursuit son commentaire et conclut : *« Au prix de millions de vies, l'homme a gagné son immunité, le droit de survivre, parmi les multitudes d'organismes présents sur la planète. Et ce droit reste le nôtre dans tous les cas, car les hommes ne meurent ni ne vivent en vain. »* Le film s'achève sur une note d'espoir et un réel optimisme quant au pouvoir d'adaptation de notre espèce qui, malgré les multiples risques qui peuvent l'anéantir, détient une force divine de renouvellement garante de sa survie. Le mythe d'une nature capable de préserver la vie se voit renforcé par l'option religieuse mieux à même de valoriser la perfection des lois naturelles que l'option technologique. Nous voyons dans ce film s'entrecroiser le thème de l'écologie et le thème des extraterrestres qui permettent d'intégrer le thème de la religion comme solution ultime aux différentes menaces qui guettent l'espèce humaine. La menace extraterrestre est un moyen indirect d'affirmer que notre planète est régie par des processus qui permettent l'intégration et la préservation de toutes les formes du vivant dont notre espèce fait intégralement partie. Qu'elle soit extraterrestre ou humaine, la menace provient d'une dérégulation de ces processus par des moyens militaires et technologiques.

Dans *Le jour où la terre s'arrêta* et *Prédictions,* nous avons vu que les extraterrestres s'opposent de manière explicite aux êtres humains qui bafouent les principes élémentaires de la vie. Face à eux, les extraterrestres se posent en défenseurs de la nature. Au contraire dans *Signes* et dans *La guerre des mondes*, c'est la nature qui protège l'homme des extraterrestres grâce à l'eau et aux bactéries. Nous avons donc affaire à une situation qui inverse les rapports de force, mais dont l'enjeu final est toujours celui de la préservation d'une nature conçue comme obéissant à un plan divin. Qu'elle soit protégée par Dieu ou par des extraterrestres, la nature est sacralisée et pensée comme contenant en elle toutes les qualités nécessaires à la vie. Si dans *Signes* et dans *La guerre des mondes*, les extraterrestres ne sont l'objet

d'aucune valorisation, il n'en reste pas moins qu'ils servent à valoriser une puissance qui dépasse notre savoir et notre armement, celle de la nature. Les seuls films, dans lesquels les armes sont efficaces, sont ceux qui mettent en scène un héros soumis à un processus de mutation d'humain en extraterrestre comme dans *District 9* et *Avatar*. Les armes dans ce cas, sont utilisées contre les hommes. Par contre, le combat des humains contre les extraterrestres est voué à l'échec, ce qui démontre l'infériorité de notre espèce face à un pouvoir qui la transcende. Ce pouvoir, dès lors qu'il s'exerce contre les hommes, peut entraîner de leur part des comportements irrationnels. L'enfermement du pasteur avec sa famille dans la cave de leur maison n'est que l'aboutissement de leurs suppositions. Lors de sa fuite pour Boston avec sa fille, le héros de *La guerre des mondes,* doit mettre hors d'état de nuire un homme qui soupçonne les Russes d'envahir l'Amérique et qui risque de les mettre en danger. Dans *Le jour où la terre s'arrêta,* l'utilisation des armes est apportée par le gouvernement comme unique réponse à l'intervention de l'extraterrestre. Dans *Prédictions*, le héros pense pouvoir échapper avec son fils à la fin du monde en se mettant à l'abri dans un lieu sauvage. L'absurdité de ces comportements fait ressortir l'impuissance de notre espèce, incapable de mettre en œuvre des moyens globaux et efficaces, susceptibles de la sauver.

Dans *Signes* et dans *La guerre des mondes,* la guerre d'invasion menée par les extraterrestres les assimile à des colonisateurs. Leur suprématie renvoie à celle des Occidentaux dans les pays qu'ils colonisaient. J.-B. Renard remarque : *« Tout se passe comme si les extraterrestres étaient le produit fantasmatique de la mauvaise conscience des colonisateurs : ceux-ci s'imaginent à leur tour colonisés. »*[1] L'extraterrestre nous renverrait en négatif le reflet de notre histoire coloniale. La menace extraterrestre dans *La guerre des mondes* peut aussi être comprise, dans le contexte politique de l'année 2005, comme un moyen détourné d'évoquer la guerre contre l'Irak menée par les États-Unis. J.-M. Valantin remarque à ce sujet : *« Il est à noter que* La

[1] Jean-Bruno Renard, « Extraterrestres », *op. cit.,* p. 267.

guerre des mondes *vient en contrepoint de l'une des premières œuvres du réalisateur,* Rencontres du troisième type *(1977), vision quasi enchantée et messianique de la rencontre avec des extraterrestres. Comme si Steven Spielberg essayait de mettre en scène une intuition profonde sur une évolution difficile du rapport des États-Unis à l'extérieur entre la fin de la guerre du Vietnam (1975) et la guerre d'Irak (2003). »*[1] L'attaque extraterrestre est comparable à une attaque terroriste, qui prend par surprise et qui fait régner un état de terreur dû au caractère étranger, inconnu et monstrueux de l'assaillant. Ceci rappelle les attentats qui ont ébranlé le monde le 11 septembre 2001. La pluie de poussière et de cendres qui s'abat sur la foule et qui macule le visage du héros en est un rappel évident. Le choc que provoquent l'attaque extraterrestre et la panique qu'elle engendre, rappelle et exorcise à la fois l'attaque terroriste réelle.

Dans le contexte post-attentats du 11 Septembre 2001 l'image maléfique de l'extraterrestre l'apparente à celle du terroriste comme le remarque J.-M. Valantin : *« La première séquence d'attaque est une claire allégorie des attentats du 11 Septembre, par la mise en scène du massacre des habitants du New Jersey, qui, lorsqu'ils sont atteints par les "rayons de la mort", sont transformés en poussière, poussière qui est devenue la caractéristique de toutes les images associées à la destruction des tours jumelles et à ses conséquences sur New York. »*[2] La catastrophe que ces attentats ont représenté sert de prétexte à Spielberg pour mettre en scène la déroute du peuple américain face à une telle attaque. J.-M. Mattéi décrit ainsi les répercussions qu'a eu sur le monde cette agression : *« La catastrophe a été pour l'Occident une catastrophe éthique qui, télévisée en direct dans le monde entier, a pris la forme d'une tragédie cosmique. Une* catastrophe *dans le sens premier du terme : l'effondrement de haut en bas,* kata*, qui a réduit en*

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 204.
[2] *Ibid.,* p. 203.

*poudre les plus hautes tours de Manhattan. »*[1] *La guerre des mondes* retranscrit de manière visuelle l'impression de fin de monde qui régnait dans les rues de New York après l'attaque. Mais comme dans *Signes,* la puissance qui neutralise cette menace apocalyptique, ne réside pas dans la personne du héros. L'humain est mis en demeure de reconnaître une puissance qui le dépasse et dont la nature divinisée serait l'expression.

La personnalité flottante des extraterrestres due à leur invisibilité et à leur caractère hypothétique rejoint celle des terroristes difficilement identifiables. Mattéi poursuit, *« Une catastrophe* éthique*, ensuite, puisque, pour la première fois dans l'histoire, un ennemi sans visage et sans revendication a sacrifié, avec ses terroristes, des milliers de personnes de tous âges, sexes, races ou religions, dans le seul but d'anéantir des êtres humains. »*[2] De même que les extraterrestres, les terroristes peuvent être l'objet de nombreuses hypothèses, le support de nombreuses croyances et le prétexte pour de nombreux scénarios de films. Comme le remarque M. Taubmann : *« Certes avant 2001, le cinéma catastrophe avait mis en scène des scénarios d'attaques terroristes sur le sol américain. Mais depuis 2001, ces scénarios sont devenus beaucoup plus crédibles. Ils imprègnent profondément l'imaginaire américain. L'hyperpuissance ayant révélé une hyperfaiblesse, le monde aussi regarde le monde autrement. »*[3] Le cinéma pourrait devancer, accompagner et modifier la perception que le public porte sur le monde extérieur.

Dans *300,* le héros doit se mesurer à une invasion militaire dirigée par l'empereur des Perses. Ce film a été projeté sur les écrans dans un contexte de tensions entre l'Iran et les États-Unis. Cela explique la polémique qu'il a fait naître, au sujet de la représentation caricaturale qui est donnée des

[1] Jean-François Mattéi, « Le 11 septembre : un Munich de l'esprit » *in Retour sur événements 2000-2010*, *Cités, hors série,* Paris, PUF, 2011, p. 337. Dans cet article, l'auteur commente les différentes réactions d'intellectuels à ces attentats.
[2] *Idem.*
[3] Michel Taubmann, « Une nouvelle donne internationale » *in Retour sur événements 2000-2010, op. cit.,* p. 352.

Perses. Celle-ci est cependant compensée par l'image négative de quelques Spartiates, traîtres, cupides et obscènes. C'est un film d'inspiration *Heroïc Fantasy,* qui n'a, selon le réalisateur, aucune valeur historique. Ce n'est donc pas sur la véracité des faits que repose l'intérêt de ce film mais sur la lutte du héros qui symbolise toute forme d'opposition à la tyrannie. Il doit contrer deux menaces, interne et externe à sa cité. Le pouvoir que l'empereur des Perses veut exercer sur les Spartiates et la soumission qu'il attend d'eux est la menace directe qui va déclencher la guerre. Mais la menace indirecte vient de quelques Spartiates, membres corrompus de la cour et des représentants de la religion officielle. Soudoyés par les Perses, leur traîtrise et leur cupidité nuiront au combat de Léonidas qui ne pourra compter que sur 300 soldats pour mener cette offensive. Si le héros lutte contre toute forme d'assujettissement de sa cité, il subit par ailleurs les intrigues d'un homme de sa cour qui cherche à s'approprier le pouvoir à sa place. Pour y parvenir, il monte les représentants de la cité de Sparte contre leur roi et leur reine et parvient à créer une scission en son sein. Comme le remarque J.-M. Valantin : *« Mais la bataille menée par les Spartiates, dirigés par Léonidas, correspond aussi à une régénération éthique de la cité, contre l'émergence de sa corruption intérieure, illustrée par l'appât du gain et par la luxure de certains dirigeants. »*[1] L'acceptation de la tyrannie à laquelle certains Spartiates sont prêts à se livrer contre la volonté de Léonidas met à jour les mécanismes qui rendent possible la légitimation de la colonisation ou de la dictature suite à une guerre d'invasion.

Si, d'un côté, le roi de Sparte se bat pour une certaine idée de la justice et de la liberté contre la tyrannie par la servitude volontaire à laquelle veut les plier l'empereur des Perses, de l'autre, il se bat pour l'unité de la cité de Sparte et pour conserver son autodétermination. Sparte à travers son armée ne forme qu'une seule entité, sa force est due à sa totale cohésion et à sa stratégie défensive parfaitement coordonnée. Sa capacité de résistance face à des milliers de combattants perses ne repose que sur cet esprit de corps

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.*, p. 206.

magnifié à l'écran. Ce film fait de la guerre un événement esthétique et semble lui ôter toute réalité.

Dans *Des hommes et des dieux*[1], la menace terroriste est le sujet essentiel de l'action. Contre elle, les moines font le choix de rester unis et de préserver le sens de leur vie communautaire basée sur la foi et sur l'aide apportée aux villageois, en ne cédant pas à la panique. Leur force se nourrit de leur cohésion qui les protège symboliquement contre toute forme d'intimidation. Leur idéal s'incarne dans l'esprit communautaire qu'ils veulent à tout prix préserver au sein de leur monastère, malgré les dangers réels qui les guettent. À travers ce groupe d'hommes soudés par la foi et malgré leurs divergences, nous voyons se mettre en place, comme dans *300*, la valorisation des liens communautaires représentés comme plus puissants que la peur que voudrait instaurer ceux qui visent leur fuite et leur séparation. Dans ce contexte, le terrorisme s'impose comme un pouvoir étranger à toutes les règles, qui viole la sacralité d'un lieu tel qu'un monastère et qui fait ainsi la preuve de sa violence aveugle[2]. La menace provient des terroristes qui s'attribuent, par la violence, le droit de ne respecter aucune règle. L'unique défense des moines réside dans leur volonté de cohésion.

### B - Un exercice de la violence légitime : la tyrannie

Le film *Les choristes* est l'histoire exemplaire d'un homme ordinaire qui, pour libérer les enfants de la tutelle d'un directeur tyrannique, les initie au chant choral. Deux de ces enfants connaîtront grâce au héros un sort meilleur que celui qui leur était destiné puisque l'un deviendra chef d'orchestre et l'autre, son fils adoptif. Au départ, le héros voit dans ces enfants une menace qui peut porter atteinte à sa sécurité et il éprouve à leur égard un sentiment de

[1] Ce film a obtenu le Grand Prix au Festival de Cannes en 2010.

[2] René Guitton, *En quête de vérité. Le martyre des moines de Tibhirine,* Paris, Calmann-Lévy, 2011. Dans ce livre, l'auteur mène une enquête sur les circonstances de l'enlèvement et de la mort des sept moines.

peur. Progressivement, sa perception va se modifier et c'est le directeur qui se révèle à lui comme la véritable menace. Ce changement de perspective donne naissance à sa chorale qu'il impose contre le régime uniquement répressif de l'institution. La menace apparente qu'est censée représenter ce groupe d'enfants, dissimule la menace réelle. L'autorité dévolue au directeur lui confère le pouvoir d'en abuser en toute légitimité. Pour garantir son pouvoir au sein de l'établissement, il utilise la délation comme moyen de pression sur des enfants déjà fragilisés par leur situation sociale. Afin de contrer ce procédé déloyal qui oppose les enfants les uns aux autres, le héros va en appeler à leur esprit d'équipe et faire naître un sentiment de solidarité. La perte des liens familiaux dont souffrent ces enfants va être compensée par un sentiment d'appartenance à un groupe dans lequel chacun trouvera sa place ce qui atténuera les effets négatifs du système répressif de l'institution. À travers cette chorale, les enfants de cette classe apprennent à faire corps. Ils expulsent ainsi de leur esprit, grâce au chant, le mépris dont ils sont par ailleurs l'objet dans leur vie quotidienne. Face à la tyrannie exercée par le directeur qui oppose les individus les uns aux autres, le héros soude le groupe d'enfants autour d'un objectif commun.

La menace extrême que représente le pouvoir, dès lors qu'il devient tyrannique, est le sujet du film *Inglorious Basterds.* La menace que représente l'idéologie nazie s'incarne à travers la personne du « Chasseur de juifs » comme il se qualifie lui-même. Il est responsable de l'assassinat des parents de la jeune juive lorsqu'elle était enfant. C'est lui qui peut faire échouer le projet d'attentat contre le cinéma. La réussite de ses entreprises réside dans sa capacité à faire avouer et à en appeler à la dénonciation. Sa méthode consiste à créer la division afin de briser toute velléité de résistance. La réponse à cette menace réside dans la formation d'un commando, formé de soldats, tous très motivés par ces entreprises de sabotage et de sévices à l'encontre des SS. Leur union et leur détermination font leur force et attisent la curiosité des autorités nazies, jusqu'à Hitler lui-même. Parallèlement, la jeune juive, en solo, planifie une opération pour venger la mort de sa famille

et des membres de sa communauté. Face à une menace radicale construite sur une logique de discrimination qui mène à l'extermination, ces héros dont la plupart sont juifs, simultanément, se réapproprient leur droit à l'existence.

L'acte de vengeance méthodiquement organisé face au nazisme fait des héros des anges de la mort. Si le chef du commando appartient à l'armée américaine, l'héroïne juive agit en solitaire, aidée par son projectionniste noir. La passivité présumée des juifs est ainsi exorcisée à travers cet acte de vengeance héroïque. Ce film uchronique de politique fiction fait du nazisme le mal absolu auquel nulle excuse ne peut être donnée, ni aucun pardon accordé. La destruction de ses dirigeants par les armes, la dynamite et le feu est une manière de les diaboliser et de montrer que seul le mal peut venir à bout du mal. L'exercice de la violence légitime propre à l'État s'est vu porté à son paroxysme par le nazisme qui ne peut alors être contré que par un renvoi de cette même violence à l'égard de ceux qui en ont abusé. La réussite de leur plan vise à démontrer que toute situation humaine, même la pire, dès lors qu'elle concerne le pouvoir des hommes, peut être réparée et transformée. Cependant, c'est au prix de la vie de presque tous ceux qui sont impliqués dans l'explosion du cinéma. Ce film fait de l'héroïsme de ces individus et du sacrifice de soi, la cause directe de leur succès. En réécrivant l'histoire, Tarantino use du cinéma comme d'un moyen artistique de dépasser les limites du passé.[1]

*Indigènes* aborde aussi l'Occupation de la France mais le thème en est la colonisation. La menace directe que représentent les forces allemandes est seconde par rapport au traitement réservé à ces soldats des anciennes colonies françaises. Ils se voient par exemple privés de tomates lors d'une distribution de nourriture. Leur courrier n'arrive pas à destination ou leurs droits de permission sont remis en cause. Jusqu'en son sein, l'armée française nourrit la division entre ses membres et accorde à certains des

[1] Ceci a été critiqué, par exemple dans deux articles du journal *Le Monde* : Thomas Sotinel, « "Inglorious Basterds" : Tarantino s'égare dans une seconde guerre mondiale fictive », 21 mai 2009 et, Jean-Luc Douin, « "Inglorious Basterds" : a-t-on le droit de jouer avec Adolf ? », 18 août 2009.

droits qu'elle refuse à d'autres. Comme le remarque Y. Lacoste à propos de ce film qui a connu un grand succès populaire en France : *« Le mot "indigènes", devenu titre de gloire, a d'ailleurs été utilisé pour dénoncer le scandale du montant dérisoire des pensions pour les anciens combattants maghrébins et africains. »*[1] Ce film, qui a reçu au festival de Cannes en 2006 un prix d'interprétation masculine pour l'ensemble des acteurs qui forment le groupe de soldats, a ému l'opinion publique. Quelque temps après sa projection, le 27 septembre 2006, Jacques Chirac a débloqué les retraites dues à ces anciens soldats[2]. Le héros tente d'agir tout au long du film contre la scission qui différencie et oppose les individus les uns contre les autres. Ã son sujet, G. Lipovetsky et J. Serroy précisent : *« Notons toutefois que cette affirmation identitaire ne prône ni la séparation ni l'hétérogénéité des communautés : la mémoire particulière des combattants africains se trouve ici fondue dans une mémoire collective, nationale et française. »*[3] En s'opposant à la menace de différenciation qui établit des hiérarchies entre les individus, le héros, maghrébin, donne du sens à son engagement dans l'armée française.

Dans *Indigènes,* malgré le processus d'héroïsation dans lequel sont emportés les personnages principaux, c'est en définitive leur victimisation qui en ressort. Alors que dans *Inglorious Basterds,* la jeune juive choisit la vengeance et le chef du commando de mener une croisade contre le racisme, les héros d'*Indigènes* sont montrés à travers leur tentative d'intégrer une armée qui, en fait, les rejette. Si le premier est une fiction, le second se veut une retranscription d'événements réels. La distance et l'humour décalé face à la violence de la situation dans *Inglorious Basterds* se démarque d'*Indigènes* qui se veut proche du témoignage et du devoir de mémoire.[4]

---

[1] Yves Lacoste, *La question post-coloniale. Une analyse géopolitique,* Paris, Fayard, 2010, p. 59.

[2] Edouard Loeb dans *Cinéma et politique : L'effet* Indigènes, Paris, INA, 2011, retrace les étapes du processus médiatique qui ont mené à la revalorisation des pensions.

[3] Gille Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global, op. cit.,* p. 187.

[4] Jean-Luc Douin écrit : *« On aurait mauvaise grâce à lui reprocher ses arrière-pensées politiques.* Indigènes *n'entend pas seulement inviter la France à reconnaître le mérite de ces hommes considérés comme des sous-patriotes, ni rappeler qu'au début des années 1960 leurs retraites et pensions*

Héroïsation et victimisation sont les pôles opposés de ces deux films, qui interrogent différemment la capacité que détiennent des individus pour renverser et transformer le cours de l'histoire.[1]

### C - La peur de l'autre : racisme et discrimination

Dans *District 9,* la menace d'un point de vue humain que représente la présence des extraterrestres sur le sol sud-africain provient du climat d'insécurité que leur ghettoïsation dans la ville de Johannesburg entretient. Ils sont dans la situation de réfugiés frappés par un désastre dont le sort malheureux, au début, alerte et émeut l'opinion. Puis, ils sont progressivement mis à l'index et considérés comme les membres d'une population indésirable. Jusqu'au moment où leur présence devient intolérable et ils se voient alors refoulés dans une zone excentrée. Mais le héros réalise que c'est l'homme, la vraie menace, pour des extraterrestres dont l'unique désir est de quitter la terre. Cloués au sol par manque du fluide énergétique qui fait fonctionner leur vaisseau, ils ne sont nullement aidés par ceux qui sont censés gérer leur situation. Au contraire, ils sont freinés dans leur démarche et utilisés, en fait, comme des cobayes, réduits au rang d'animaux. Nous voyons s'inverser le regard du héros face à cette situation aberrante. Il va s'allier aux extraterrestres, contre la compagnie dont il était l'employé. La menace extraterrestre cache une menace militaire et biotechnologique car le héros mutant détient, avec son ADN extraterrestre, le pouvoir de faire fonctionner les armes extraterrestres.

L'aspect repoussant des extraterrestres légitime pour les humains le rejet et le processus de ghettoïsation dans lequel les institutions les enferment.

---

*d'invalidité furent gelées. Il induit un examen de conscience sur la manière dont, aujourd'hui, notre pays traite ces citoyens beurs blancs rouges. »,* « "Indigènes" : une page oubliée de l'histoire de France », *Le Monde*, 5 mai 2009.

[1] Régis Debray écrit : *« L'Occident moderne sacralisait le héros. Qui pouvait se faire passer pour tel devenait intouchable. Aujourd'hui, il sacralise la victime. Qui se fait passer pour tel est tiré d'affaire.»,* Régis Debray, *Jeunesse du sacré,* Paris, Gallimard, 2012, p. 135.

L'abjection de leur comportement découle du traitement qui leur est infligé et qui les réduit progressivement à l'état d'animaux. Le surnom de « crevettes » dont ils sont affublés en est la preuve. Dès lors que les conditions de vie qui leur sont offertes se dégradent de plus en plus, ils ont moins d'occasion d'extérioriser leurs qualités. La discrimination et le racisme à leur égard se banalisent et ils deviennent ce que la vie dans le ghetto fait d'eux. Pourtant, la haute sophistication de leurs armes, de leur vaisseau et leur maîtrise de l'informatique laissent pressentir le haut degré d'évolution qu'ils ont atteint. Placés dans des conditions dégradantes, ils calquent leur comportement sur le reflet du regard étranger qui les modèle. Cependant, le regard que porte le héros sur ces êtres, évolue au cours de l'histoire grâce à sa relation privilégiée avec un des leurs et son fils. Conscient de l'inhumanité de ses congénères à leur égard et pressé de retrouver sa forme humaine, le héros retournera les armes contre la milice privée, chargée de les tuer. Il protègera ainsi ceux qu'au départ il était chargé de refouler hors de Johannesburg.

La menace réelle réside dans l'incapacité du gouvernement à gérer des populations auxquelles, après un désastre, il accorde pourtant, le statut de réfugiés. En découle une situation de délinquance qui rend légitime, pour la population de Johannesburg, toutes les mesures policières prises à leur encontre. Le climat délétère qui est ainsi entretenu masque une menace tenue secrète, contenue dans l'utilisation qui sera faite de l'ADN et des armes extraterrestres. Deux menaces se voient ainsi reliées à travers les extraterrestres. D'un côté, ils symbolisent la menace que représente pour des populations, le fait d'être privées de leurs terres et par extension de leurs droits suite à une catastrophe. Cette situation est analysée par N. Klein qui parle *« d'un nouvel ordre mondial ».* Elle montre comment le monde se voit divisé aujourd'hui, en cas de catastrophe, entre une zone verte et une zone rouge. Elle écrit : *« Il n'y pas si longtemps, les désastres étaient des périodes de nivellement social, des moments d'exception où des communautés fragmentées mettaient leurs divisions de côté et se solidarisaient. De plus en plus, cependant, les désastres ont l'effet contraire : ils sont autant de fenêtres*

*ouvertes sur un avenir cruel et impitoyablement fractionné où l'argent et la race sont les conditions de la survie. »*[1] Les extraterrestres, considérés comme inférieurs, sont parqués dans une zone rouge qui leur interdit toute forme d'émancipation. De l'autre, ils symbolisent la menace que renferme l'exploitation de populations déshéritées qui permet d'accroître le pouvoir politique ou économique de quelques pays ou de quelques individus. N. Klein analyse comment une économie peut se construire sur les différentes catastrophes qui frappent les communautés humaines et remarque : *« Le seul danger qui guette l'économie du désastre florissante, dont dépendent tant de richesses – les armes, le pétrole, le génie, la surveillance, le brevetage des médicaments' – c'est l'avènement d'une certaine mesure de stabilité climatique et de paix géopolitique. »*[2] Ce type d'économie a besoin de l'instabilité mondiale et de situations de détresse qui en découlent pour assurer son hégémonie.

À travers ces deux menaces, une menace générale en ressort qui est la centralisation du pouvoir au profit d'individus dénués de scrupules. Les extraterrestres et le héros deviennent les victimes d'une alliance politique, militaire et scientifique entre des hommes qui, par leurs actions, démontrent le peu d'attachement qu'ils portent à l'intérêt commun. Mais cette attitude peut à long terme se retourner contre eux, ce que laissent présager le départ de l'extraterrestre vers sa planète et sa promesse faite au héros, de revenir bientôt sur terre.

Dans *District 9,* les extraterrestres se trouvent placés dans la situation d'apatride et ils renvoient au sort des populations déplacées pour cause de guerre ou de catastrophe naturelle. Les extraterrestres sont laids, sales et repoussants à l'image du ghetto dans lequel ils sont parqués. Â l'opposé, dans *Avatar*, leur apparence physique souligne l'harmonie qui règne entre eux et leur environnement naturel. Par ses caractéristiques physiques,

[1] Naomi Klein, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre,* Arles, Léméac/Actes Sud, 2008 (2007), p. 638.
[2] Naomi Klein, *La stratégie du choc, La montée d'un capitalisme du désastre, op. cit.,* p. 662.

l'extraterrestre a des qualités de force et d'endurance, de grâce et d'agilité qui ne les infériorisent en rien face aux humains. Ils renferment en eux toutes les qualités attribuées aux peuples primitifs qui vivraient en harmonie avec l'écosystème dont ils dépendent. Comme l'a remarqué J.-B. Renard, la mythologie des extraterrestres permet de traiter le franchissement de la frontière qui nous rapproche de l'Autre. Il écrit : *« Comme souvent, le contact avec les extraterrestres est une figure métaphorique de notre rencontre avec les autres peuples. Il est d'ailleurs frappant de constater que deux des grandes mythologies développées par les Américains – le western et la science-fiction – correspondent toutes deux à la conquête d'espaces nouveaux et à la rencontre avec leurs habitants : les territoires d'Amérique du Nord et les Indiens dans le premier cas, la conquête aérospatiale et les extraterrestres dans le second. »*[1] La prise de contact entre le héros et les extraterrestres se finalise par une osmose qui l'intègre définitivement à ce peuple. Il renverse par là même, le jugement négatif qui les stigmatisait comme sauvages en un jugement positif qui les valorise comme des êtres respectueux de la nature. L'extraterrestre se voit porteur d'une identité singulière à forte connotation écologique et mystique qui, par contraste, fait de l'humain une espèce barbare et menaçante. Comme dans *District 9*, la menace se déplace de l'extraterrestre à l'homme pour en révéler les pratiques douteuses. Le sort réservé aux Na'vis renvoie à celui subi par tous les peuples qui ont vécu la colonisation au cours de leur histoire ou qui continuent de supporter des actes d'expropriation. Le basculement du héros, du côté des extraterrestres n'est que le résultat logique de l'impasse dans laquelle l'espèce humaine se voit acculée. L'absurdité et l'inhumanité des choix que font ceux qui détiennent le pouvoir sont contrariées et annihilées par l'esprit de revanche du héros qui se met à regarder le monde avec des yeux d'extraterrestre. La mutation du héros en extraterrestre symbolise, dans *District 9* et dans *Avatar*, le rejet d'une espèce caractérisée par sa barbarie.

[1] Jean-Bruno Renard, *Les extraterrestres : une nouvelle croyance religieuse ? op. cit.,* p. 45.

Le thème des extraterrestres est transversal et permet de traiter différentes menaces. Ils peuvent être diaboliques comme dans *Signes* et *La guerre des mondes* et assimilés aux colonisateurs ou aux terroristes. Comme le remarque J.-B. Renard : *« Ainsi l'extraterrestre est une figure fantastique sur laquelle l'imaginaire collectif projette ses préoccupations. Il est frappant de voir que, selon les époques, les Martiens de* La guerre des mondes *de Wells ont successivement symbolisé les colonisateurs anglais, puis les soviétiques, et récemment les terroristes islamistes. »*[1] Ils peuvent être angéliques et assimilés aux colonisés ou aux victimes d'un désastre. Leur caractère flottant permet de les assimiler aux ennemis représentatifs du temps présent (les terroristes), à des êtres pourvus de qualités idéales (les Indiens, les peuples primitifs) ou à des victimes (les rescapés d'un désastre). Les extraterrestres qui interviennent dans les films qui ont pour sujet la crise écologique sont des indicateurs des risques qui pèsent sur l'homme et sa planète. Ils préviennent du danger comme dans *Le jour où la terre s'arrêta.* Ils préservent du risque d'extinction quelques spécimens terriens comme dans *Prédictions.* Ils mettent en évidence le contraste fort qui permet de distinguer les terriens, barbares et prédateurs, des Na'vis qui vivent en harmonie sur leur planète comme dans *Avatar*. Les extraterrestres qui interviennent dans les films dont le sujet est celui des menaces sociales sont un moyen de focaliser sur les menaces d'invasion et d'extermination comme dans *Signes* et *La guerre des mondes.* Leur caractère inoffensif dans *District 9* est un moyen de dénoncer les processus de ghettoïsation subis par des populations discriminées. Ils sont une figure particulièrement représentative des dangers auxquels une civilisation a peur d'être confronté ou des valeurs qu'elle cherche à privilégier à un moment de son histoire.

Dans *Gran Torino* et *Invictus,* le racisme devient l'enjeu d'un combat contre des violences sociales qui opposent des individus les uns aux autres. Dans

[1] Jean-Bruno Renard, « L'extraterrestre, métaphore de l'Autre. La représentation des extraterrestres dans les croyances et dans la science-fiction », *Conférence Chypre,* Université de Nicosi, Inédit, 5 avril 2012, p. 7.

*Gran Torino,* le héros va apprendre à surmonter son hostilité contre ses voisins Hmong. L'évolution de ses relations à l'égard de cette communauté présente la menace du racisme comme la menace réelle. Celle-ci cache une forme de violence qui lui est sous-jacente, celle des gangs, renforcée par l'inertie des forces de l'ordre et la déshérence dont souffrent à la fois la ville et ses habitants. Le héros, malgré sa solitude due à son récent veuvage, manifeste un sentiment de rejet à l'égard de ces étrangers. Pourtant, le hasard le conduit à faire leur connaissance et modifie le regard qu'il porte alors sur les membres de cette communauté. La séparation culturelle et linguistique qui, au départ, semble les opposer va progressivement se réduire jusqu'à disparaître. De nouveaux liens vont progressivement se créer entre eux et vont le pousser à faire front commun avec cette famille contre la violence du gang. Le racisme dont il fait preuve à leur égard crée au début du film un état de séparation qui va se transformer en amitié, source d'union. Suite à l'agression dont est victime sa jeune voisine Hmong, le héros éradique seul la menace que ce gang représente, sans recevoir le moindre soutien des forces de l'ordre.

Dans *Invictus,* c'est l'Apartheid qui est présenté comme la menace principale par la séparation qu'elle institue de droit, entre des êtres humains. Nelson Mandela dans ce film, joue le rôle de réunificateur d'un pays déchiré. Il surmonte symboliquement la frontière qui sépare les Noirs des Blancs à travers une équipe de rugby qui doit permettre de les associer. Il cherche avant toute mesure économique et politique, à créer au sein de sa nation, un esprit de corps que va incarner cette équipe. La réunification de l'Afrique du Sud s'exprime lors des matchs de rugby, magnifiés à l'image par le corps à corps des joueurs sud-africains. La lutte contre la ségrégation raciale dont Mandela devient le héros n'aboutit pas au rejet de la communauté blanche mais à son intégration dans la nation. *Invictus* délivre le même message que *District 9* : le premier évoque directement l'apartheid, le second l'évoque métaphoriquement en faisant des extraterrestres parqués dans des

*townships* de Johannesburg la représentation symbolique des populations noires ou immigrées.

La menace principale à laquelle tous ces films font implicitement référence est celle qui se finalise par le délitement des liens sociaux et nationaux. Le danger que recouvrent toutes les formes de tyrannie, exercée ou non directement par l'État, est d'instaurer des divisions entre les individus. Celles-ci peuvent aboutir à des séparations nettes entre eux, comme dans le cas de l'apartheid et des ghettos, ou radicales avec les camps de concentration. La forte émotion qu'a suscitée en France et en Europe le traitement réservé aux Roms relève de cette inquiétude que fait naître toute tentative de discriminer, de manière institutionnelle, des minorités ethniques. L. Fournier précise : *« Ils sont aujourd'hui identifiés comme le problème politique numéro un par l'actuel gouvernement français, et devenus la cible d'un important dispositif de démantèlement de leurs camps et de reconduites à la frontière. »*[1] Plusieurs obsessions en ressortent, liées au passé de nos sociétés marquées par l'esclavagisme, la colonisation et le nazisme. Comme l'écrit J. Lévi-Valensi qui s'interroge ainsi : *« Mais comment ne pas tenir compte, dans une exploration de l'imaginaire collectif du XX^e^ siècle, de l'ombre monstrueuse que projette sur la pensée et la sensibilité contemporaines l'entreprise d'anéantissement des juifs menés par le III^e^ Reich ? »*[2] En effet, la mémoire de nos sociétés est hantée par l'horreur irreprésentable de ces événements, que le cinéma tente pourtant de représenter. Il nous fait toucher des yeux, à travers des situations extrêmes, les conséquences qui peuvent découler de l'usurpation du pouvoir par des êtres dénués de toute morale.

La crise de confiance dans l'avenir, dans le progrès et dans une civilisation qui a été incapable d'en tirer le meilleur parti est au centre de tous ces films. Ils relaient la crise de confiance qui s'exprime de manière publique et que

[1] Lydie Fournier, « Qui sont les Roms ? » *Sciences Humaines,* n° 220, novembre 2010, p. 18.
[2] Jacqueline Lévi-Valensi, « Shoah » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 697.

M. Abélès résume ainsi, *« Ici, au contraire, tout renvoie à la précarité, à l'incertitude d'un futur peut-être sans avenir. Avec les dégâts du progrès, sous le coup de l'insécurité et de ses figures multiples, le futur s'est transformé en menace. Comment conjurer l'incertitude. S'installe ainsi la perception diffuse qu'aucune instance n'est réellement en mesure de maîtriser cette sorte d'ombre portée qui pèse sur le présent. »*[1] Chacun de ces films réécrit l'histoire de peuples ou de communautés victimes de situations inhumaines. Ils fonctionnent sur le registre de la mauvaise conscience d'une civilisation qui n'a pu asseoir son pouvoir que sur la guerre, la colonisation et la discrimination. Toutes les menaces sur lesquels ces films s'appuient peuvent être synthétisées sous la forme d'une menace principale qui transparaît dans chacun d'eux. Si l'être humain ne trouve pas les moyens de gérer son environnement social et naturel, celui-ci se retournera contre lui et finira par le détruire[2].

Cependant, le risque d'effondrement que le mythe de la fin du monde permet d'illustrer dans ces différents films fait surgir en retour une nouvelle menace, l'excès sécuritaire, qui justifie des mesures de contrôle dépassant le cadre strict de la sécurité publique. C. Kermisch fait référence à une incertitude qui serait au centre des discours tenus sur les différentes menaces, qu'elles soient environnementales ou technologiques. Cette incertitude crée une dynamique qui serait *« porteuse d'inquiétude parce que, par exemple, le lien social, ressoudé par le risque, peut favoriser la mainmise du pouvoir sur une nation unie face à la menace (terroriste, par exemple) et prête, à cette occasion, à renoncer à ses droits essentiels sous prétexte de les défendre»*[3]. La menace de tyrannie et de totalitarisme serait alors contenue dans toutes les tentatives de lutte contre les différentes menaces que ces films ont traitées. Les tensions et les contradictions que ces films font ressortir sont

[1] Marc Abélès, *Politique de la survie,* Paris, Flammarion, 2006, p. 111.
[2] Michel Rocard, Dominique Bourg, Florian Augagneur « Le Genre humain, menacé », *art. cit*. Dans cet article, les auteurs s'appuient sur quasiment les mêmes menaces que nous avons abordées à travers ces films. Toute la différence réside entre ce qui sépare la réalité dont il serait question dans cet article, de la fiction dont il est question dans ces films.
[3] Céline Kermisch, *Le concept du risque. De l'épistémologie à l'éthique,* Paris, Lavoisier, 2011, p. 77.

celles mêmes qui sont à l'œuvre dans la réalité, auxquelles ils donnent une tonalité dramatique. Dans un monde qui se perçoit lui-même comme incertain et chaotique, rien d'étonnant à ce qu'un médium visuel comme le cinéma en tire les conclusions les plus extrêmes car les plus spectaculaires. L'aspect dramatique de la situation est mis en scène à travers le personnage du héros, qui est l'axe de référence à partir duquel le spectateur s'oriente dans l'histoire. Nous verrons, à travers l'émergence d'un héros postmoderne, représentatif du climat mental de notre époque, comment le cinéma doit composer avec des dangers qui en appellent à de nouvelles stratégies de défense.

## Chapitre VII

# Le héros face à la nature

### A - L'homme et la nature : se protéger de la nature

Ces films qui abordent le thème de l'écologie démontrent qu'un nouveau regard sur la nature se construit et J. Baird Callicott, représentant de la philosophie de l'écologie, le résume ainsi : *« Maintenant que le XX^e^ siècle touche à sa fin, l'homme victorieux semble être devenu un tyran, sa conquête, une dépouille et la nature, sa victime. Pour beaucoup d'ardents défenseurs de la nature sauvage, les rôles des gentils et des méchants se sont inversés. »*[1] Une fois ce constat établi, ces films abordent indirectement un problème crucial, posé ainsi par J. Baird Callicott : *« Comment faire en sorte que nos activités soient, d'un point de vue humain, social et* écologique*, bénignes plutôt que malignes, voilà la question la plus problématique et la plus importante. »*[2] Nous voyons se profiler en parallèle des interrogations contemporaines, qu'elles soient le fait de scientifiques ou de chercheurs en sciences sociales et humaines, divulguées par les médias, des représentations cinématographiques qui les banalisent et en font des sujets de fiction.

Dans ce contexte spécifique au cinéma, le héros est représentatif de l'époque et des menaces spécifiques qui la caractérisent. Dans la mythologie antique, le héros est comparé à un demi-dieu. Par analogie, il est assimilé à

[1] John Baird Callicott, *Éthique de la terre,* Paris, Editions Wildproject, 2010 (1985-2001), p. 217.
[2] John Baird Callicott, *Ibid.,* p. 219.

un personnage légendaire doté d'un courage exceptionnel et qui a accompli des exploits remarquables. Le héros est aussi défini comme un homme digne de l'estime publique, de la gloire, par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause ou à une œuvre. Ces qualités qui sont celles du héros classique, ne sont pas représentatives du héros tel qu'il se présente dans notre corpus de films. Nous allons voir que la cause à laquelle il se dévoue est limitée à son champ d'action immédiat et qu'il n'intervient que pour se protéger, avec ses proches, d'un danger qui le dépasse. Le héros est un individu autonome qui agit, par solidarité avec les membres du groupe auquel il appartient, dans le but exclusif de rester en vie. Pour assurer sa survie dans un contexte apocalyptique, les institutions d'État ne lui sont d'aucun secours et il doit prouver sa faculté d'adaptation à une situation inédite. L'héroïsme dont il fait preuve ne découle pas du respect d'un système de valeurs auquel il devrait se conformer ni d'un discours idéologique dont il serait le porte-parole. Son héroïsme réside dans sa force de résistance, dans sa persévérance et dans son pragmatisme. Il s'inscrit dans une temporalité dominée par l'immédiateté du danger, ce qui lui ôte toute capacité à envisager l'avenir et à s'y projeter. Héros du présent immédiat, il se situe à la frontière d'un monde en voie de transformation et de recomposition dans lequel il va devoir s'intégrer pour ne pas disparaître. Cette nouvelle figure du héros est forgée par la nature des dangers qu'il affronte et qui nécessite des qualités spécifiques. Nous allons voir comment, dans notre corpus de films, se construit la représentation d'un héros adapté à notre temps et révélateur d'un climat mental qui tend à se généraliser.

Ces films posent d'emblée ces questions : l'espèce humaine a-t-elle un avenir et que peut faire le héros face à cette menace de destruction ? Hormis dans *Je suis une légende* et *Le jour où la terre s'arrêta*, aucun de ces héros ne tient directement entre ses mains l'avenir de l'espèce humaine et aucun ne manifeste une volonté délibérée de la sauver. Dans *La planète des singes*, c'est contraint et forcé que le héros accepte d'aider les humains et les deux singes qui l'ont accompagné dans sa fuite à affronter l'armée des singes.

Dans *Le jour d'après, 2012*, *Phénomènes* et *Prédictions,* le héros est conscient de ne pas détenir entre ses mains le sort de l'humanité et il agit en ce sens. Dans *Le jour où la terre s'arrêta*, l'extraterrestre épargne certes, l'espèce humaine, mais il prévient que ce n'est que partie remise au cas où les hommes ne modifiraient pas leur comportement face à la nature. Le robot *Wall-E*, qui rend possible le retour des hommes sur terre, agit dans le but intéressé de renforcer ses liens avec le robot Eve. Dans *Quantum of Solace,* James Bond se contente d'obéir à des ordres et ne manifeste aucun état d'âme durant l'accomplissement de sa mission. Dans *Avatar,* le héros se détourne définitivement des humains et lutte contre ceux qui mènent une guerre d'extermination sur la planète Pandora. Dans ces deux derniers films, les héros sont au centre de relations géopolitiques qu'ils ne maîtrisent pas mais leur mission est d'en protéger ceux qui en sont la cible : le peuple bolivien, les Na'vis. Le jeune homme dans *Into the wild* part en Alaska pour fuir ses semblables et leur mode de vie  Et dans *King Kong*, la mort du grand singe est emblématique d'un déséquilibre majeur établi entre l'homme et l'animal dont ce dernier devient la victime mythique.

Ces films qui s'inspirent d'œuvres existantes, mais aussi d'hypothèses et d'informations retraduites sous forme de fictions, intègrent des interrogations sur l'avenir de la planète. Le thème de l'écologie, sur lequel leur scénario est construit ou l'aborde, est une preuve de son assimilation par le public qui devient spectateur le temps d'un film d'une concrétisation des différentes menaces que ce thème inspire. Si ces films offrent un dépaysement à la fois spatial et temporel, ils ne font qu'entériner les discours tenus sur la situation catastrophique de la planète commentée régulièrement dans les médias.[1] La définition traditionnelle du héros présenté comme sauveur de l'humanité  ne

[1] Les revues *Sciences & Vie* et *Sciences et Avenir* notamment, traitent régulièrement de ces questions. Par exemple : *Sciences & Vie*, « Climat. L'équilibre est rompu », n° 1061, février 2006. *Le Monde des Religions,* « L'Apocalypse. Les religions et la fin du monde », mars-avril 2006. *Sciences et Avenir*, « 2012 la rumeur d'apocalypse, astéroïdes tueurs, alignement de planètes… Fin du monde. La science face aux croyances », novembre 2009. *Sciences & Vie,* « La Terre. Planète à hauts risques », Hors-série, mars 2011.

peut être retenue face à l'analyse de ces films. De plus, aucun ne s'achève sur un ordre antérieur retrouvé mais bien plutôt sur un avenir incertain à construire. Le thème de l'écologie sert de prétexte pour faire du changement nécessaire l'argument essentiel de l'action.

Le héros chargé de vaincre l'obstacle s'avère en fait juste capable de sauver les êtres qui sont dans son rayon d'action immédiat. Les héros de *La planète des singes* et de *Je suis une légende* n'interviennent qu'en rapport à leur situation personnelle. Le héros de *La planète des singes*, au début de l'action, se dévoue pour son singe mais ne manifeste aucune compassion pour les êtres, hommes et singes, qu'il rencontre ensuite sur cette planète étrangère. Il ne se préoccupe nullement du sort des humains qu'il rencontre et n'envisage jamais de les rapatrier sur Terre. Dans le second exemple, le héros ne fait preuve d'aucune chaleur humaine à l'égard des deux survivants. Il ne leur confie le sérum que pour se délivrer de son sentiment de culpabilité, du fait de sa participation aux recherches antérieures qui ont contribué à la propagation de l'épidémie et à la mort de sa femme et de sa fille. Il reste plongé dans ses souvenirs et il estime ne plus avoir aucun avenir. Il n'est qu'à moitié convaincu par le message de foi en l'humanité future et régénérée que lui délivre la survivante. Mais la présence d'un enfant à ses côtés réveille ses qualités de protecteur et l'incite à les sauver.

Dans ces deux films, la fin est catastrophique puisque dans *La planète des singes*, il est fait prisonnier par les singes qui sont devenus les maîtres de la terre. Ce qui laisse présager, dans son cas, une fin dramatique. Dans *Je suis une légende*, le héros périt dans l'explosion de son laboratoire qu'il a lui-même orchestrée afin d'assurer la fuite des deux survivants. Le fait que le héros ne soit pas le maître d'œuvre d'une fin qui soit heureuse pour lui est une démonstration de ses limites et de son impuissance dès lors que le déséquilibre des rapports nature/culture est avéré. Cependant, les hommes et les singes sont prêts à vivre en paix sur leur planète grâce à l'intervention du héros et les survivants, dans *Je suis une légende*, protégés dans une

enceinte militarisée, vont pouvoir bénéficier du sérum mis au point par le héros, qui les immunisera et assurera ainsi leur avenir.

Le héros, dans ces deux cas, ne sauve pas l'humanité mais il ne sauve que quelques représentants de cette espèce, préservés par hasard d'une situation catastrophique qu'ils vont devoir apprendre à gérer. Comme le remarque J.-M. Valantin à propos de *Je suis une légende* : *« Le film ne porte donc pas sur la prévention de la catastrophe globale ou sur son déroulement, mais sur le processus de "catagénèse", c'est-à-dire de réinvention d'un nouveau système à partir de l'effondrement d'un autre. »*[1] Le héros ne sera alors plus au centre de l'action, mais il sera transformé en personnage de légende pour les survivants. Tout comme celui de *La planète des singes* qui, par ses exploits guerriers motivés par son désir de fuir la planète où il a échoué, favorise la création de liens pacifiques entre les hommes et les singes. Ce qui laisse pressentir l'émergence d'un nouvel ordre des choses. Le héros renoue avec la figure antique du héros telle que M. Delcourt l'analyse. Elle écrit : « *Pour des Grecs, un héros est donc simplement un mort honoré par des personnes étrangères à sa famille. »*[2] Tel est, dans le contexte de ces deux histoires, le sort réservé aux deux héros qui n'existeront plus qu'en tant que personnages de légende dans la mémoire de tous ceux qui seront les dépositaires de leurs exploits.

Dans *Le jour d'après* et dans *2012*, les deux héros ne sauvent pas l'humanité mais uniquement leur famille, ce qui ne fait que dramatiser une situation qui ne peut être inversée par aucun moyen humain. Le héros, dans ce cas, nous apparaît comme un personnage ordinaire qu'une situation extraordinaire pousse à se dépasser. Dans *Le jour d'après*, le héros fait le choix stratégique de la fuite et de l'abandon de ses responsabilités de climatologue pour récupérer son fils ou, dans *2012,* pour atteindre par tous les moyens une arche avec sa famille. L'acte héroïque se transforme en sauve-qui-peut et traduit l'extrême danger d'une nature que le héros ne peut

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 219.
[2] Marie Delcourt, *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, 1992 (1942), p. 54.

pas affronter mais dont il ne peut que se protéger, par la résistance et la ruse. Son combat ne réside pas dans la survie de l'humanité mais dans la tâche, plus personnelle, de maintenir ses enfants en vie. Dans les deux cas, la catastrophe naturelle sera un moyen pour le héros de nouer avec ses enfants des liens positifs ou, dans *2012,* de refonder une famille avec la femme dont il était divorcé. À défaut d'être un héros pour l'humanité, il le devient donc pour sa famille dont il assure la pérennité et le renforcement des liens qui unit chacun de ses membres. Sa responsabilité de père lui est rappelée par l'imminence du désastre. Au-delà des effets spéciaux, qui ont pour but de visualiser de manière spectaculaire les manifestations aveugles de la nature, la détermination du héros face à elle n'est motivée que par son statut de père. La famille est présentée comme le rempart ultime, unique source de stabilité et d'espoir, face à un déséquilibre majeur.

Dans *Phénomènes* et *Prédictions* également, le héros n'a comme seule option que la fuite et pour seule motivation la sauvegarde des membres de sa famille. Le fait qu'il n'y parvienne pas dans ce dernier exemple est une preuve du caractère irréversible du processus destructeur enclenché par l'espèce humaine. Face à l'accumulation des catastrophes depuis les années 1950, qui n'étaient que les signes avant-coureurs de la catastrophe finale, le héros se résigne. Dès lors qu'un processus de dégradation naturelle est amorcé, nulle volonté ni puissance humaine ne pourra le stopper. Le héros reste spectateur d'un événement qui échappe à toute forme d'opposition et qui révèle l'impuissance de notre espèce face au cours du destin. Tels des anges protecteurs, les extraterrestres sauvent les êtres présentés comme les plus purs et les plus innocents que notre planète porte (les enfants, les animaux, les végétaux) et assurent ainsi la continuité de la vie terrestre. Le héros dans ce film n'est qu'un homme affolé, en proie à la panique, que son statut de scientifique ne protège nullement face à la désintégration de la terre qui s'impose brutalement à sa conscience. Contre celle-ci, ni les armes ni le savoir et donc ni la technologie ni la science ne sont des recours efficaces. Notre espèce n'ayant pas su maîtriser l'emballement industriel et

technoscientifique s'autodétruit, alors que les extraterrestres regagnent leur sphère céleste accompagnés de son fils. Il délègue donc aux extraterrestres le pouvoir initial de protecteur qui était le sien en tant que père. *Phénomènes* s'achève sur l'espoir d'une naissance, ce qui tempère la peur que fait planer le retour de l'épidémie sur le continent européen et en atténue la portée apocalyptique.

De manière différente, dans *Le jour où la terre s'arrêta*, le héros extraterrestre devient le sauveur, non pas de l'humanité en général, mais d'une famille en particulier. En effet, c'est le soutien inopiné d'une femme chargée de lui administrer un anesthésiant qui va, en fait, rendre possible son évasion. Son projet sur la Terre est alors lié à cette femme et à son fils adoptif qui vont lui permettre de porter un nouveau regard sur cette espèce. Ce retournement de situation dû à son observation d'une famille éclatée et multiculturelle, puisque la femme américaine et son beau-fils noir, vise indirectement à préserver leur vie. Ils deviennent les échantillons positifs d'une humanité en déroute mais que les liens affectifs qui les unissent et leur capacité à pardonner sont, pour l'extraterrestre, l'élément positif qui justifie le sursis qu'il leur accorde. L'extraterrestre espère qu'au bord de l'abîme l'espèce humaine saura réagir et ainsi se sauver. C'est au creux de la famille et du lien qui unit chacun de ses membres que se dissimuleraient les qualités de l'espèce humaine, qui sont ainsi mises en exergue dans ce film. Le héros extraterrestre devient en fait le sauveur de ce qui, de l'humain, lui paraît source d'espoir dans l'avenir, à savoir le métissage et la cohésion familiale. A la fin du film, le héros de *Into the wild* à la limite de la mort, conscient de l'échec de sa démarche, écrit ces derniers mots : *« Le bonheur n'est réel que partagé ».* Juste avant de mourir, il s'imagine serrer ses parents dans ses bras.

Dans ces films, nous voyons s'imposer les valeurs familiales comme prépondérantes pour un retour à l'équilibre. Dès lors que la menace est invisible, incontrôlable et comparable à un processus instinctif, la contre-

attaque est celle d'une stratégie défensive de protection. L'individu doit renouer avec une tactique proche de celle de l'homme primitif qui n'a pas d'autre recours que sa mise à l'abri face aux aléas naturels. Le repli sur la famille accentue l'impuissance du héros face à une situation qui le déborde de toute part. Il résiste seul, pour sa survie exclusive et celle de sa propre famille. Les valeurs familiales sont présentées comme les conditions premières pour assurer à notre espèce, non pas sa stricte reproduction, mais sa connexion positive avec toutes les formes du vivant. En effet, dans ces films, la condition pour que l'espèce humaine ne redevienne pas le jouet de forces destructrices est qu'elle réamorce son implantation sur terre. Elle doit, pour y parvenir, faire cesser les agressions et les perturbations dont elle serait à l'origine. La famille devient alors emblématique d'un processus de rééquilibrage qui, sans elle, nous ferait courir le risque du chaos. La cohésion dont elle peut être le signe est significative du lien qu'elle doit établir et maintenir avec son environnement naturel. Dans *La civilisation américaine*, les auteurs concluent ainsi leur chapitre sur le foyer américain et donc sur la place de la famille aux États-Unis : *« Malgré les profondes transformations qu'elle a connues en quarante ans, elle n'en demeure pas moins la cellule de base de la communauté et de la société. »*[1] Constat que ces films ne font ne confirmer.

Face à ces héros qui valorisent la stabilité familiale, dans *Quantum of Solace, Wall-E, Avatar* et *King Kong*, nous avons affaire à des motivations différentes. En effet, James Bond est un agent secret qui n'agit pas de son propre chef et qui doit exécuter une mission. Il n'est pas, à la différence des films précédents, face à une nature déchaînée ou chargé de la protéger et de la préserver. Son rôle est de mettre hors d'état de nuire un individu malfaisant. Il doit viser une cible humaine bien déterminée, directement responsable d'une situation écologique catastrophique pour les Boliviens. Dès lors que la responsabilité du phénomène est nommément identifiée, le

[1] André Kaspi, François Durpaire, Hélène Harter, Adrien Lherm, *La civilisation américaine*, Paris, PUF, 2006 (2004), p. 46.

combat peut s'engager. En reportant le problème sur un dirigeant d'une association criminelle, les responsables multiples ne sont pas identifiés même si ce film évolue dans l'univers des relations géopolitiques qui en révèle le côté occulte et tortueux en relation à la crise énergétique. Dans *Wall-E,* le retour sur terre des hommes et leur libération face à un ordinateur est le résultat du hasard. Si *Wall-E* n'avait pas offert la plante à Eve, le sort des hommes aurait pu être définitivement scellé.

Le héros d'*Avatar*, qui se met du côté des humanoïdes extraterrestres, est sensible à l'agression dont ils sont la victime. Il va réagir de manière guerrière et contribuer activement à leur victoire contre les terriens. Mais le héros, élu par Eywa et protégé par la chamane du clan, n'agit pas au nom de valeurs universelles. C'est son amour pour la fille du chef et de la chamane ainsi que son affection pour son peuple qui le poussent à agir. Le combat pour la Terre étant perdu d'avance, le héros opte pour une cause qui lui paraît légitime du fait du potentiel de vie que renferme Pandora. Le héros, ancien Marine handicapé, bénéficie d'un corps régénéré par sa connexion avec un corps cloné de Na'vi. En devenant Na'vi, il se libère du double handicap que représente son appartenance à l'espèce humaine et son infirmité. Il dépasse ainsi ce qui apparaît aux yeux des spectateurs comme une marque de sa limite d'humain. Ses motivations sont à la fois individualistes et altruistes mais cet altruisme ne bénéficie pas aux membres de son espèce. La menace que font peser certains d'entre eux, sur les chances d'avenir des Na'vis, ne peut être surmontée que par les armes. Le héros devient par sa fonction de guerrier au sein du clan Omaticaya l'absolu opposé du sauveur de l'humanité pour s'imposer comme sauveur d'une autre espèce, extraterrestre, les Na'vis.

Ce processus d'inversion, qui le voit renaître dans un nouveau corps, rend d'autant plus perceptible l'état de saturation auquel est parvenue l'espèce humaine. Le choix que fait le héros de rompre avec elle est une preuve manifeste de son rejet. Il opte alors pour sa propre renaissance qui lui conférera aux yeux des Na'vis le statut d'un être exceptionnel, d'un héros. Il

ne peut le devenir qu'en acceptant sa rupture radicale avec l'espèce humaine. Le nouveau sentiment d'appartenance au clan des Na'vis qui est le sien exprime clairement sa prise de conscience de la menace que représente l'espèce humaine pour tous les êtres vivants. L'amour réciproque qui l'unit à la fille du chef laisse présager la constitution d'une future famille et renforce l'idée que ces films exploitent. L'équilibre écologique et la stabilité familiale agissent l'un sur l'autre de manière réciproque. La mutation du héros rend également manifeste un passage à la limite, de l'humain vers le non-humain. Ce monde extraterrestre pour lequel, au début de l'histoire, le héros n'éprouve aucune attirance, s'avère être le représentant d'une interconnexion sociale et biologique qui assure l'équilibre de ce peuple. Le lien spirituel qui les unit à leur milieu naturel assure leur continuité et leur cohésion et exerce une telle fascination sur le héros qu'il se rallie définitivement à leur cause. Ce basculement dans un univers qui lui est originellement étranger équivaut en lui à un processus de régénérescence qui symbolise celui auquel l'humanité devrait se contraindre à effectuer.

King Kong quant à lui, éloigné de son île, déraciné et isolé sur une terre qui lui est étrangère, n'a pas d'autre recours que la fuite. La menace qu'il fait alors peser sur les New-Yorkais est le résultat malheureux d'un projet monstrueux : le réduire au stade d'un animal de foire. Son héroïsme est contenu dans la dimension tragique de sa destinée qui le consacre en tant que mythe cinématographique. Il devient porteur, à la mesure de son gigantisme, de l'histoire de tous ceux qui au cours de leur vie ont été utilisés, bafoués dans leur identité ou dans leur corps et enfin éliminés pour éviter toute forme de désordre. Seule l'affection qu'il porte à Ann le délivre temporairement de la cruauté de son sort mais celle-ci reste incapable de renverser la situation. A. Montagne décrit ainsi sa mort : *« Blessé à mort, son dernier regard est pour Ann puis – le film est connu pour sa chute – il glisse au ralenti, tel une feuille morte, du plus haut des cieux, du sommet de*

*l'Empire State. »*[1] La mort de King Kong symbolise alors l'injuste retour des choses à la normale qui laisse planer le doute sur l'équité de cette justice et sur un pseudo-ordre qui dissimule le désordre dont il est en définitive porteur. En ce sens, nous pouvons dire que King Kong perçu malgré tout comme un monstre renoue avec l'étymologie double de ce mot. E. Stead précise à ce sujet : *« Selon l'étymologie principale donc, les monstres seraient des traits d'union signifiants, interprétables, entre la nature, la divinité et l'être humain. »*[2] Et : *« Et* monstrare*, sans doute né de* monstrum *lui-même, signifie seulement "montrer, désigner, indiquer". »* [3] Ce monstre nous bouleverse mais par là même il nous transmet un signe, nous montre et nous indique quelque chose. Le gigantisme de King Kong est la mise en spectacle d'une double violation de l'ordre naturel. Celle-ci se manifeste par le corps monstrueux de l'animal qui l'élève au statut de dieu auprès des indigènes de son île natale et par l'esprit de l'homme qui le rabaisse à l'état de chose.

### B – Le héros, révélateur de la crise écologique

Nous voyons bien que le type de menace qui renvoie à l'écologie se caractérise par un déséquilibre majeur du cycle naturel. Le héros ne peut à lui seul inverser ce cycle et il ne peut que s'inscrire dans un nouveau cycle. Son héroïsme provient de sa capacité à prendre acte du changement et plutôt que de vouloir inverser le cours des choses, il prend le train en marche. Le thème de l'écologie est un moyen de mettre le héros dans une situation qui le rapproche lui-même de la nature. Dans *La planète des singes*, le héros doit lutter à main nue et avec des armes rudimentaires, il doit s'enfuir à pied et à cheval. Dans *Je suis une légende*, des animaux échappés des zoos envahissent les rues de New York et l'unique compagnon du héros est un chien. Les êtres contaminés qui le menacent sont comparables à des bêtes

[1] Albert Montagne, « King Kong 2005 vs King Kong 1933 » *in* Albert Montagne (dir.), CinémAction, n° 126, « Les monstres, du mythe au culte », 2008, p. 249.
[2] Evanghélia Stead, « Monstre » *in Encyclopédie du fantastique,* Paris, Ellipses, 2010, p. 617.
[3] *Idem.*

sauvages, dépourvus de conscience et dominés exclusivement par l'instinct. Dans *Le jour d'après*, seul le feu entretenu par les livres de la bibliothèque permet aux réfugiés de survivre alors que des loups ont tenté auparavant de les attaquer. Dans *2012*, les effets spéciaux font d'une nature explosive et source de ravages un élément essentiel du spectacle. Dans *Phénomènes*, c'est en fuyant la ville que le héros assure sa survie et qu'il trouve refuge dans une maison isolée. Il est alors coupé de tout lien avec son environnement social et réduit à se protéger des agressions du milieu naturel. Dans *Prédictions,* le héros est en quête d'un lieu sauvage qui pourrait l'isoler, lui et son fils, d'un monde en proie à la destruction. Dans *Quantum of Solace*, c'est la nature avec le désert, la chaleur et la soif qui se chargera d'éliminer le criminel. Dans *Into the wild,* le jeune homme en transgressant seul la frontière qui le sépare de la nature se condamne lui-même. Alors que dans *Avatar*, le héros, en état d'osmose avec tous les êtres qui composent Pandora, conquiert une nouvelle identité. King Kong quant à lui, s'oppose au rôle qu'on voudrait lui voir jouer dans la communauté des hommes. Il se réapproprie la sauvagerie de son animalité en se défaisant des chaînes qui paralysent son corps, avant de grimper au sommet de l'Empire State Building où il trouvera la mort.

C'est le statut professionnel du héros qui permet de l'associer à un type de menace. Si la menace peut être surmontée, le héros sait se battre, mais si elle ne peut l'être, le héros doit user d'autres moyens que les armes. Tous ces héros sont des hommes, adultes, blancs hormis celui de *Je suis une légende* qui est noir. Nous retrouvons dans ces films les mêmes caractères qui ont déjà permis de définir le héros. Il agit sans nulle motivation altruiste ou humaniste, de même que l'extraterrestre qui apparaît sous une apparence humaine dans *Le jour où la terre s'arrêta.* Il agit seul, pour un groupe limité de personnes avec lesquelles il entretient des relations privilégiées. Seul le héros d'*Avatar* sait manier les armes. Aucun de ces héros, à la différence des héros classiques de cinéma, ne se caractérise par sa force physique qui le rend invulnérable ni par un courage exceptionnel qui précède l'action. Nous

avons plutôt affaire à des hommes ordinaires, handicapé dans le cas d'*Avatar*, mis en situation de se dépasser. Ce dépassement est contenu dans leur pouvoir de révélation de l'inhumanité de l'homme dans certaines conditions. Leur héroïsme réside dans la voie qu'il trace comme ouverture vers une nouvelle humanité, capable de se régénérer.

Des représentants de différentes communautés ethniques entourent généralement le héros. Tout comme dans le cas des femmes, ces derniers sont des compagnons ou des alliés mais n'interviennent pas directement quant au déroulement et au dénouement de l'action. Dans *2012* par exemple, le scientifique noir qui prévient le Président des États-Unis du risque que le monde encourt se contente de tenir son second rôle de transmetteur des données scientifiques et n'a pas la vocation de se sacrifier pour autrui. Le fait que le héros soit toujours un homme, même s'il peut être secondé par une femme, vient de la difficulté à venir à bout de la menace. Dans *Le jour d'après, Phénomènes, Prédictions* et *2012,* la nature est plus forte que l'humain. Il serait donc inutile d'adjoindre au héros une alliée et il est lui-même démis de toute fonction militaire ou policière. Cela permet de ne pas mettre en évidence l'impuissance de l'armée et du gouvernement face à une telle menace. Par contre, lorsque le héros peut humainement régler le problème, l'intervention active d'une femme peut être sollicitée comme dans *La planète des singes, Je suis une légende* et *Avatar.* Notons que, dans ces trois films, la femme est d'origine étrangère puisqu'elle appartient à l'espèce des chimpanzés pour le premier, à la communauté latino-américaine pour le second et à une espèce extraterrestre pour le dernier. Dans ces trois films, le héros est un militaire et maîtrise l'usage des armes, ce qui laisse sous-entendre que la menace ne dépasse pas encore définitivement le héros. James Bond, quant à lui, est commandé par une femme, l'extraterrestre dans *Le jour où la terre s'arrêta* est aidé par une femme et King Kong trouve dans la personne d'Ann un certain réconfort.

Nous pouvons remarquer que, dans ces films, mis à part James Bond, le héros est créé par l'urgence ou la dimension catastrophique de la situation. Il n'est dépositaire d'aucun message à portée universelle ni soucieux de rétablir un ordre antérieur. Celui-ci est détruit et le comportement du héros démontre ses capacités d'adaptation ainsi que son pragmatisme. Il ne s'appuie sur aucune instance gouvernementale et ne peut compter que sur lui-même pour espérer s'en sortir. La situation du médecin militaire de *Je suis une légende*, symbolise le désastre absolu. Il est seul, absolument seul et, ce dont il a le plus peur, peut-être définitivement seul. Le héros de *La planète des singes* part seul et rentre seul sur Terre. Dans *Le jour d'après, Phénomènes, Prédictions* et *2012*, le héros puise en lui-même le courage nécessaire pour se sauver et sauver ses proches. L'extraterrestre dans *Le jour où la terre s'arrêta* tient seul, en son pouvoir, le sort de l'humanité. Le héros de *Into the wild* trouve, au terme de son voyage initiatique, une solitude absolue face à une nature dont il ne maîtrise pas les codes de fonctionnement. C'est seul, que le héros *d'Avatar* s'oppose à la Compagnie minière et décide de s'allier aux Na'vis. King Kong, malgré sa force colossale, ne peut tout seul venir à bout de ceux qui l'agressent et qui sont puissamment armés. Tous ces héros ont certes des alliés, mais ceux-ci les secondent et leur laissent prendre leurs propres décisions.

Cette attitude du héros reflète l'individualisme qui prévaut dans ces films et renvoie au mythe du *self made man.* A.-M. Bidaud le définit ainsi : *« La conception américaine de l'individu, non déterminé par la naissance ou la classe sociale, évoluant dans une société fluide – en théorie sans blocages pour qui est suffisamment entreprenant – trouve sa consécration dans le modèle du* self made man. »[1] Cependant, il ne s'agit pas ici d'ascension sociale mais d'une trajectoire personnelle poursuivie par le héros qui lui permet, sur la base d'une situation première difficile, de trouver seul les moyens d'y remédier. Cette glorification de l'individualisme ne contredit pas l'altruisme qui découle de ses actions car ce dernier sert également ses

[1] Anne-Marie Bidaud, *Cinéma et idéologie aux États-Unis,* Paris, Masson, 1994, p. 139.

intérêts. L'attachement exclusif dont il fait preuve pour sa famille ou ses proches est la source de son équilibre et s'impose à lui comme sa raison de vivre. Il est donc logique qu'il tente par tous les moyens de les sauver. Dès lors que le rôle structurant de la société fait défaut, l'individu doit saisir toutes les opportunités qui se présentent à lui pour continuer à vivre. Telle est la force de ces héros qui, une fois privés des cadres spatio-temporels qui forment leur univers social, doivent composer avec cet ancien monde qui se délite et qui se fissure de toute part. Ils sont un présage et une source d'espérance, malgré la mort de quelques-uns d'entre eux, de transformation et de renouvellement. Comme le remarque I. Casta au sujet de l'œuvre de R. Matheson, *Je suis une légende* : *« Un mal pour un bien, quel qu'en soit le prix, semble nous dire le titre de Matheson, cette " légende" qui se lit comme une nouvelle genèse. »*[1] Tel est l'espoir latent que ces films entretiennent, dans lesquels le héros joue le rôle d'un homme en sursis. À travers lui, s'opère une identification positive et une projection dans un avenir hypothétique mais source d'espérance.

Dans *Le jour où la terre s'arrêta, Prédictions* et *Avatar,* l'intervention des extraterrestres est un moyen de focaliser le regard sur la dégradation de la nature qui serait un facteur majeur de destruction. Comme le remarque J.-B. Renard : *« La thématique des extraterrestres suit, accompagne ou précède les grandes peurs collectives. »*[2] Aujourd'hui, au vu de ces films et de leur succès, il semblerait que les peurs collectives qui dominent se portent sur la dégradation de l'environnement pouvant mener à des pénuries généralisées et à un climat accru d'insécurité. Ainsi que sur des situations d'exclusion et de discrimination qui, à terme, peuvent avoir des conséquences politiques négatives pour la liberté et la sécurité de chacun. Dans ces trois films, sauver une espèce qui se met elle-même en danger et qui menace d'extinction de nombreuses espèces n'est pas du ressort du héros. Trois options lui sont offertes : attendre une aide extérieure, naturelle ou divine, se résigner au pire,

[1] Isabelle Casta, « Épidémie et pandémie » in *Encyclopédie du fantastique*, *op. cit.,* p. 258.
[2] Jean-Bruno Renard, « Extraterrestres » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 272.

s'allier aux extraterrestres. Dans ces trois cas de figure, le héros ne renonce pas à son rôle de protecteur auprès des personnes qui lui sont les plus proches. Comme dans l'exemple des films qui traitent de l'écologie, la famille même décomposée reste l'axe autour duquel rayonne le personnage du héros.

Dans ces films, les extraterrestres sont des intermédiaires annonciateurs d'une fin de monde, des messagers de l'apocalypse tout autant que des êtres rédempteurs comme dans *Le jour où la terre s'arrêta,* porteurs d'un certain messianisme. Les auteurs de *La civilisation américaine* écrivent au sujet du rôle joué par la religion dans ce pays : « *Le messianisme imprègne l'ensemble de la vie du pays, les Américains se pensent comme investis d'un rôle exemplaire, porteurs d'une charge divine, possibles acteurs de nouvelles croisades. »*[1] Les extraterrestres, notamment dans *Le jour où la terre s'arrêta, Prédictions* et *Avatar* font de l'écologie l'argument majoritaire de leur croisade contre les hommes, pour la nature. Ils sont les représentants d'un Nouveau Monde auquel quelques rares humains ont accès, comme les enfants dans *Prédictions* et le héros d'*Avatar.*

Le discours écologique absorbe la mythologie des extraterrestres et cette croyance devient alors un moyen pour donner à la question écologique toute son ampleur. Celle-ci paraît dominer toutes les autres, à la fois par son caractère universel, par ses implications et par sa difficulté à la résoudre. Ce qu'un héros, non sauveur de l'humanité mais protecteur des innocents, anticipe et prophétise. Dans *Avatar*, les Na'vis sont, comme les enfants, assimilés à des êtres purs et innocents que leur respect de la nature protège de toute forme de culpabilité. Ils incarnent l'enfance de l'humanité qu'ils ont su préserver grâce au respect qu'ils portent à leur environnement La déstructuration de leur clan comme celle de leur milieu naturel sollicite la fonction protectrice du héros.

[1] André Kaspi, François Durpaire, Hélène Harter, Adrien Lherm, *La civilisation américaine,* Paris, PUF, 2004*,* p. 247.

Cette prépondérance accordée à l'enfance ou à la vie primitive dans *Avatar* est significative de celle qui est accordée à la nature. L'enfance et la nature, par leur caractère à part, séparées des préoccupations des hommes, doivent être protégées des agressions multiples. Selon É. Durkheim : *« Le sacré, c'est essentiellement (…) ce qui est* mis à part, *ce qui est* séparé. *»* Et aussi : *« Cela étant pourquoi n'y aurait-il pas des valeurs laïques incommensurables ? S'il y en a, elles sont sacrées. Voilà par où la morale peut avoir quelque chose de religieux. »*[1] L'enfance, la cohésion familiale ou clanique et la préservation de la nature sont présentées dans ces films comme des valeurs incommensurables. Elles sont sacralisées, ce qui démontre l'inquiétude que fait naître leur dégradation ou leur désintégration. L'enfant ou le primitif servent de lien qui rattache le héros aux forces vitales qui donnent à l'existence son caractère essentiel. La sacralisation de l'enfance et de la vie sauvage renvoie à la sacralisation de la nature, elle-même résultat d'un plan « divin » donc sacré. L'arbre sacré des Na'vis, *L'Arbre Maison*, chargé de l'âme des défunts, concentre l'énergie du clan et assure sa préservation.[2] Porter atteinte à l'Arbre, c'est porter directement atteinte aux Na'vis. La mobilisation du héros a pour effet de faire ressortir l'exigence éthique qui guide son combat dont la finalité est de préserver une tribu et son environnement.

Le caractère invincible des extraterrestres leur donne le statut sacré de créatures dont la puissance, la connaissance et la sagesse les élève au-dessus de notre espèce et les en sépare. La menace extraterrestre ou l'hypothèse de cette menace ne servent que de catalyseurs d'une menace perçue de plus en plus, par tous les observateurs, comme bien réelle. Ã savoir, l'incapacité des autorités et le sentiment d'impuissance qui en ressort pour les individus, à gérer une situation à l'échelle globale. Ce climat d'insécurité et d'incertitude laisse pressentir auprès du public une tragédie

[1] Émile Durkheim, *Sociologie et philosophie,* Paris, PUF, 2004 (1924), p. 103.
[2] Régis Debray dans *Jeunesse du sacré, op. cit.,* pp. 185-188*,* rappelle la symbolique de l'arbre et son caractère sacré.

écologique et donc humaine, finale. Si une société se pense à travers ses héros, ceux de notre époque sont les antihéros d'un monde, présenté comme totalement dépassé par l'imprévoyance de ses actions. Cela fait du thème des extraterrestres un sujet suffisamment ouvert pour intégrer les différentes menaces par rapport auxquelles différentes hypothèses et différentes opinions s'élaborent à notre époque. Dans *Vers une démocratie écologique,* les auteurs écrivent : *« Désormais, le maintien des processus pour que les équilibres planétaires restent propices à la vie dépend de nous. »*[1] Ils concluent ainsi : *« La raréfaction des ressources laissera bientôt place à cette alternative : la coopération internationale ou la guerre de tous contre tous. »*[2] L'humanité porte le poids d'une situation apocalyptique dont elle serait à la fois responsable et la victime fatale. Les peurs collectives qui en ressortent ne sont que le fruit de ces discours et de ces représentations, à la croisée des croyances, des suppositions, des hypothèses et des certitudes.

### C - L'homme et la seconde nature d'origine technique : résister face aux machines

Les deux questions que posent les films qui traitent de l'écologie sont complexifiées par deux questions qui les prolongent. Elles sont posées dans les films dont la menace technologique est le sujet principal. Comment se situer face au progrès ? Comment préserver ce qui reste de notre humanité ? Telles sont les interrogations que le héros, par le caractère universel de son combat, porte en lui. La fonction du héros dans ce contexte réside dans sa capacité de révélation et de préservation. Il doit, d'une part, lever le voile des illusions derrière lequel se dissimule la réalité de certains processus et, d'autre part, il doit sauver en lui l'idée que nous nous faisons de notre humanité. Il est un démystificateur qui rend apparents les dangers potentiels

[1] Dominique Bourg, Kerry Whiteside, *Vers une démocratie écologique, op. cit.,* p. 42.
[2] *Ibid.,* p. 104.

que renferment les recherches et les applications en intelligence artificielle et en matière de clonage.

La beauté de l'apparence de la terminatrice ou de l'ordinateur central Viki dans *I,Robot* rend significatif le leurre dans lequel l'humanité est maintenue face à la robotique et l'informatique. À travers ces deux représentations féminines, ces processus révèlent leurs charmes trompeurs qui dissimulent le danger dont ils sont essentiellement porteurs. Loin de succomber à leur beauté, le héros doit au contraire s'en protéger et les détruire, pour préserver les survivants d'un monde disparu ou dont les règles sont en voie de déconstruction. Il s'éveille brutalement à la réalité d'un phénomène ou d'une situation par rapport auxquels il doit changer de perspective, pour ne pas être détruit. C'est le cas dans *Matrix*, pour le héros qui découvre que sa réalité est fictive et qu'il est inséré dans un programme informatique rendu réel pour les humains, mis en culture pour produire de l'énergie. Dans *Minority Report*, le héros, mis sur la voie par l'une des trois *précogs*, remonte la piste jusqu'à l'homme qu'il considère comme son mentor. Créateur de *Précrime* et désireux d'en reprendre le contrôle, cet homme cherche à étouffer le crime qui a rendu possible la conception de ce service en se débarrassant du seul à même de le contrer, le héros. Dans *I,Robot*, le héros découvre que les recherches en intelligence artificielle menées par le Professeur décédé menacent la liberté de l'humanité. Le héros de *Clones*, privé temporairement de son corps artificiel, renoue avec la réalité et comprend la richesse qu'elle recèle. Dans *The Island*, le héros prend progressivement conscience du rôle de corps cloné qui va lui être dévolu au sein de cette enceinte souterraine, qu'il assimilait à un lieu anti-radiation après une catastrophe nucléaire. Dans *Wall-E,* la plante est une preuve de vie qui précipite le retour sur terre de l'humanité, désormais délivrée du pouvoir destructeur qu'exerçait sur elle l'ordinateur. La levée du voile des illusions se porte donc sur l'intelligence artificielle et sur les techniques de reproduction du vivant.

À travers l'intelligence artificielle, c'est l'ordinateur qui synthétise tous les possibles et toutes les dérives d'application, mal évaluées dans leur portée. M. Letourneux écrit : *« L'ordinateur est moins un corps qu'un énorme cerveau. C'est après tout à ce fantasme que renvoie la notion d' "intelligence artificielle". »*[1] Et : *« Pur cerveau séparé de la chair, l'ordinateur paraît alors d'autant plus inquiétant qu'il n'est plus lié à aucun lieu, il est dématérialisé. »*[2] Dans *Minority Report*, l'usage qui est fait des images mentales produites par les précogs et traitées de manière informatique apparente ce système, comme l'écrit J.-M. Valantin, à *« une force coercitive unique possédant le "monopole de la violence légitime", capable d'anticiper toute violence autre que la sienne et de la conserver à l'état de virtualité, tout en dirigeant par la loi et l'ordre l'organisation pacifiée du réel »*[3]. Au-delà, c'est la conception d'une humanisation de cette intelligence artificielle qui fait naître des craintes et des fantasmes récurrents. Ceux-ci sont relayés par les nombreux articles qui en relatent les avancées et les prouesses. M. Chorost, par exemple, commente dans un article du *Courrier International* une expérience en laboratoire qui a rendu possible la fusion entre l'animal, le végétal et le technologique. Il écrit : *« Une intelligence artificielle devenue trop humaine, des robots tueurs lancés à nos trousses, des mutants à l'ADN modifié bardés de prothèses cybernétiques… Voilà plusieurs décennies que la littérature prospective propose de telles histoires fantastiques. Aujourd'hui, les avancées scientifiques font entrer ces scénarios dans le champ du possible. Et ce n'est qu'un début. »*[4] Les lecteurs de ces articles, comme les spectateurs de ces films, intègrent l'image d'un monde en voie d'être recomposé, malgré le caractère lointain et imprécis de ces transformations.

À travers le clonage, c'est la marchandisation d'un corps auquel on ne reconnaît pas de conscience, qui est mise au jour. Comme le remarque M.

---

[1] Matthieu Letourneux, « Ordinateur » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 596.
[2] *Ibid.,* p. 597.
[3] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 157.
[4] Michaël Chorost, « Et fut créée la souris mi-algue, mi-cyborg », *Courrier International,* Supplément d'été, n° 1030, du 29 juillet au 18 août 2010.

Letourneux : *« Si la justice veut légiférer sur le clonage* avant *d'en connaître les applications futures, c'est sans doute qu'elle pressent les pires débordements. L'homme créé à l'image d'un autre n'est plus tout à fait une personne, au sens où il n'est plus unique ; l'homme manipulé est déjà un produit. Dès lors, on peut tout imaginer : utilisation de clones " cobayes" à des fins médicales, eugénisme, délires mégalomaniaques… »*[1] C'est à tous ces débordements imaginés que le cinéma de science-fiction, justement, s'intéresse et démontre qu'il accompagne un débat qui n'est pas encore tranché.

Toucher à ces deux composantes de notre identité que sont le cerveau et l'intelligence ainsi que la reproduction de la vie et la sélection naturelle, est considéré dans ces films comme l'interdit ultime. Le héros évolue à la lisière de deux mondes. Celui qui est le sien, celui des hommes, celui dans lequel l'ordre des choses n'a pas encore été renversé ou celui qu'il espère reconstruire comme dans *Matrix* et *Terminator.* Et celui des machines et des clones, qui est en voie de construction ou qui est déjà instauré. Dans *Matrix* et *Terminator,* l'espoir ne réside pas dans le retour du monde connu mais dans la rénovation d'un monde détruit ou dans une vigilance toujours en éveil qui fait du combat du héros, un combat éternel. L'espoir qu'incarne le héros est celui du résistant toujours mobilisé pour contenir la puissance de cette mécanique indifférente aux processus vitaux et pour œuvrer à la préservation de ceux qui sont encore en vie.

Le héros dans ces films est le représentant d'une humanité en voie de disparition ou en voie d'être supplantée ou modifiée par de purs mécanismes. Dans *Terminator* la guerre nucléaire déclenchée par Sky Net, fait retourner l'humanité réduite à la survie, à une situation antérieure à la civilisation. La machine retourne contre l'homme une technique dont il est le concepteur et qui exerce une violence extrême aussi bien sur les hommes que sur la nature. C'est contre l'inhumanité de ces cerveaux sans corps comme les

[1] Matthieu Letourneux, « Clone (et clonage) » *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 179.

*précogs* mis en état de stase dans *Minority Report* ou d'un corps sans mémoire comme pour le clone de *The Island*, que le héros affirme son identité d'humain. Son rôle est donc de supporter, de protéger et de sauver les valeurs de l'humanité, dans un monde dominé par des êtres qui en bafouent les principes biologiques et organiques. Si l'humanité est bien tenue pour responsable de ces applications qui, en définitive, la détruisent ou la dénaturent, le héros doit résister pour sauver, du monde antérieur, les qualités purement humaines.

L'humanité du héros est assurée par le lien qui l'attache à ses parents et à sa femme comme dans *Terminator.* L'amour qu'éprouve Néo pour Trinity et la fidélité qui le relie aux membres de la communauté de Zion est une preuve des sentiments qui lui assurent sa qualité d'humain. Le clone de *The Island,* malgré son ignorance des codes sociaux de comportement, éprouve pour sa congénère un sentiment qui se révèle au cours du film, être de l'amour. Dans *Clones,* l'amour qu'il éprouve pour sa femme retranchée du monde dans son corps artificiel lui fait prendre conscience du danger que représente cette innovation technique. Le policier dans *I,Robot* démontre, à travers son rejet radical des robots, le sentiment de culpabilité qui le dévore face à la mort d'une enfant. De même que le héros de *Minority Report,* rongé par la disparition de son fils, n'arrive à surmonter ce traumatisme qu'à travers sa dépendance à la drogue. Capable d'éprouver des sentiments à l'égard de ses semblables et de leur être fidèle, le héros doit aussi connaître l'ennemi qu'il affronte. En effet, les dérives technologiques induisent la présence d'un héros qui maîtrise les techniques contre lesquelles il doit se battre. Son attitude distanciée face à elles est faite de fascination horrifiée comme dans *Matrix*, de haine comme dans *Terminator* et dans *I,Robot,* de démystification dans *The Island* et dans *Minority Report.* Dans *The Dark Knight,* Batman montre qu'il faut user avec parcimonie d'un système de vidéosurveillance. La détermination avec laquelle ces héros combattent ces systèmes techniques est sans faille. Leur technophobie ne porte que sur les machines ou les

systèmes déviants car, par ailleurs, ils savent exploiter les ordinateurs et les appareils à leur disposition pour en tirer le meilleur parti.

Ce n'est pas du gouvernement que le héros peut espérer recevoir le moindre soutien, mais uniquement de la part de ceux dont les intérêts sont les plus proches des siens. Il doit assainir une situation rendue chaotique du fait d'applications en intelligence artificielle et en matière de clonage qui ont dépassé les prévisions de ceux qui s'y sont livrés. Il agit dans ce sens tout autant pour lui-même que pour la communauté de résistants et de réfugiés à laquelle il appartient. Dans aucun de ces films, le héros n'agit sciemment pour l'humanité. Son rôle est plus modeste et s'ajuste à ses moyens qui sont limités par une puissance qui le déborde de toute part. Dans *Minority Report, I,Robot, Clones* et *The Island*, le héros est motivé par sa situation personnelle qui le pousse à régler un problème dont la résolution servira par extension l'humanité comme dans *Minority Report, Clones*, *I,Robot* ou la communauté des clones comme dans *The Island.* Batman veut indirectement venger la mort de ses parents en faisant régner la justice à *Gotham City.* Son altruisme est à portée communautaire et sert les intérêts du groupe dans lequel il est intégré, qu'il soit familial ou social, et dont il assure ainsi la cohésion.

La moralité du héros réside dans la portée significative du combat qu'il mène. L'intelligence artificielle qui donne aux machines de ces films un degré d'autonomie comparable à celui des hommes et le clonage qui destitue le clone de sa dignité d'humain, violent les lois de la nature. La machine et le clone deviennent de purs mécanismes, destructeurs dans le premier cas ou instrumentalisés dans le second. Or, comme l'écrit J. Baird Callicott, le corps humain *« n'est pas un mécanisme, mais un organisme, intimement relié à l'écosystème qui l'environne »*[1]. C'est pour la reconnaissance de cette totalité à laquelle l'espèce humaine appartient, que ces héros risquent leur vie. Alors que le thème de l'écologie est traité du point de vue des menaces naturelles, celui de la technologie l'est du point de vue des menaces de nature artificielle

[1] John Baird Callicott, *Éthique de la terre, op. cit.,* p. 253.

qui peuvent avoir des répercussions écologiques. Cependant, dans les deux cas, s'exprime l'idée que l'humanité du héros réside dans la conscience qu'il détient de la spécificité qui est la sienne, face à des êtres conçus ou transformés par l'homme (robots, clones, singes, infectés) mais dont les principes régulateurs échappent à ceux des hommes ou les exacerbent.

Nous voyons à travers ces films se préciser le débat actuel qui laisse présager que, si rien n'est fait, des désastres irréversibles transformeront notre nature propre. P. Virilio remarque : *« Les autoroutes, les voies ferrées, les lignes aériennes ont colonisé, en l'organisant, le corps territorial. Aujourd'hui, c'est le corps animal qui est menacé de colonisation par les micromachines. »*[1] C'est contre cette transformation que le héros se bat, en faisant la preuve de son attachement aux êtres qui lui sont proches et de son intransigeance face aux machines. Si l'ordinateur et le clonage synthétisent en eux, à travers ces films, tous les risques que nous réserveraient les recherches en ces domaines, c'est qu'elles semblent déjà bien avancées et qu'elles touchent à la reformulation des lois du vivant. O. Robert précise par exemple, au sujet du clonage reproductif, quelles sont les illusions qu'il fait naître : *« Les compagnies privées jouent habilement sur la sentimentalité des propriétaires de chats et de chiens et exploitent le fantasme de la reproduction à l'identique de leur "cher animal disparu". Outre l'entretien d'une illusion majeure (la ressemblance physique n'est même pas assurée !), ces activités commerciales développées sur un marché solvable et lucratif contribuent à banaliser l'idée du clonage animal. »*[2] Lesquelles, par extension, banaliseraient l'idée du clonage humain qui n'est pourtant encore qu'une simple hypothèse de recherche.

Prophétiser sur les dangers que contiennent ces avancées technoscientifiques vaut tout autant comme jeu avec les possibles que comme mise en garde. Tel est le rôle de ces films, qui font du héros le gardien de notre humanité et le continuateur des images traditionnelles du

[1] Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire, op. cit.,* p. 55.
[2] Odile Robert, *Clonage et OGM, op. cit.,* p. 85.

guerrier pour lequel la maîtrise de la lutte armée fait la preuve de son courage. Hormis dans *The Island*, tous ces héros sont habiles au maniement des armes. Le clone de *The Island* a cependant reçu, au sein du complexe dans lequel il était enfermé, une bonne préparation physique nécessitée par le futur usage thérapeutique de son corps. Ces héros sont tous des hommes, blancs, toujours secondés par des femmes, leurs alliées ou leurs compagnes. La femme se voit chargée d'une symbolique qui l'investit de valeurs positives ou négatives. En tant que compagne, elle œuvre pour le Bien. En tant que machine ou responsable de sa conception comme dans *Terminator* et dans *Minority Report* avec la scientifique responsable en second de *Précrime*, elle œuvre pour le Mal. Sa féminité positive se voit dévoyée par son désir d'immortalité, comme dans *Terminator 4.* Le héros ne s'attaque jamais directement à une femme mais à une machine dotée d'attributs féminins, ce qui laisse à penser que la femme est porteuse d'une force de vie qui contredit les nouvelles règles auxquelles les machines veulent soumettre le monde. Dans *Minority Report* et *Terminator 4,* la femme du héros attend un enfant, et le héros de *The Island* forme un couple avec celle qui partage le même destin que lui, celui de créature clonée.

Démystificateur et sauveur de l'idée d'humanité, le héros tel que ces films le conçoivent a pour mission de protéger et de préserver le monde physique et ses lois naturelles auquel l'homme appartient. Il renverse le mythe du progrès dont les finalités cachent des menaces, qui ne portent pas seulement atteinte de manière restrictive à l'ordre social établi mais à l'ordre naturel conçu, pourtant, comme vital. Le nombre très restreint d'individus rescapés du désastre dans *Matrix* et *Terminator* donne la preuve de la gravité et de la réalité de la menace. Celle-ci, n'ayant pas été évaluée à sa juste valeur, a mené l'humanité au bord de l'abîme ou risque de l'y mener. Ces prophéties cinématographiques en rencontrent de nombreuses autres qui tentent d'alerter l'opinion sur la catastrophe finale que guette un monde humain en voie d'être débordé par ses techniques. P. Rabhi par exemple écrit : *« Les prodiges technologiques ont produit des outils performants, mais à l'usage*

*d'un être humain peu évolué dont elle exalte la puissance destructrice, faute d'une compréhension profonde des lois élémentaires de la vie et de la nécessité impérative de la respecter, sous peine de conséquences extrêmement graves. »*[1] Ou J. Derrida : *« À cet égard, comparé aux possibilités de destruction et de désordre chaotique qui sont* en *réserve, pour l'avenir, dans les réseaux informatisés du monde, le "11 septembre" relève encore du théâtre archaïque de la violence destinée à frapper l'imagination. On pourra faire bien pire demain, invisiblement, en silence, beaucoup plus vite, de façon non sanglante, en attaquant les* networks *informatiques dont dépend toute la vie (sociale, économique, militaire, etc.) d'un "grand pays", de la plus grande puissance du monde. »*[2] Pourtant subsiste toujours un espoir que le héros incarne par sa connaissance et sa maîtrise des machines qu'il utilise, laissant supposer que celles-ci ne sont pas essentiellement nocives.

Ce contre quoi, en définitive, le héros lutte dans tous ces films, est la cupidité et l'esprit corrompu de tous ceux qui ont conçu ces machines et ces programmes. Car derrière ces mécanismes se dissimule l'esprit humain, à l'image du savant fou, qui se mesure à des forces dont il ne peut plus maîtriser l'expansion. Cependant, la difficulté de parvenir à un état de stabilité qui intégrerait de manière raisonnée les processus techniques, est le sujet même de ces films. La mort de Néo et de Trinity dans *Matrix,* la sombre prophétie de J. Connor dans *Terminator*, selon laquelle le combat contre les machines ne connaît pas de trêve, démontrent la réalité de la menace et sa gravité. Franchir la frontière qui sépare le naturel de l'artificiel renfermerait comme danger extrême de devenir un phénomène destructeur irréversible et de s'inscrire dans la durée, s'il n'est pas suffisamment encadré. Mais alors que le héros qui affronte une menace naturelle apparaît désarmé face à elle et a le rôle d'une victime, ici nous avons affaire à un guerrier. L'usage des armes, dans ce contexte, symbolise l'espoir d'une issue heureuse et la

[1] Pierre Rabhi, « Préface » *in La planète au pillage, op. cit.,* p. VIII.
[2] Jacques Derrida, Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori,* 2004, Paris, Galilée, p. 154.

possibilité de la victoire. La menace technologique par ses implications encore invérifiables aujourd'hui, à la différence des catastrophes naturelles ou des épidémies, est bien une ouverture sur plus d'interrogations que de certitudes.

Ces héros ne sont nullement de farouches opposants aux technologies mais des gardiens qui, sur le seuil du chaos, libèrent des énergies positives au profit d'une humanité renouvelée par sa conscience des exigences du monde qui l'entoure. Cet optimisme raisonné qui les motive et dont ils se font implicitement les représentants, est celui notamment de J. Baird Callicott : *« Le nouveau paradigme technologique qui est en train de naître est donc porteur d'un véritable espoir : nous pourrons peut-être réussir à mettre notre environnement artificiel en harmonie avec l'environnement naturel. »*[1] Tel est en définitive, le sens de leur combat : réintégrer l'artificiel dans un monde qui doit être régi par des principes naturels. Si ce n'est pas à la famille qu'est dévolu le rôle final de restaurer l'équilibre, c'est dans la lutte et dans la résistance que réside l'espoir, même temporaire, d'une résolution de tels conflits. Voilà en filigrane, ce que tous ces films nous disent face à une situation présentée comme catastrophique que le héros n'est pas chargé d'améliorer ni de sauver mais de révéler. La mise à mort et la destruction de l'ennemi arrivent au terme d'une suite de rebondissements explosifs qui laissent voir un héros, malmené par ceux auxquels il s'attaque, mais bien déterminé à redonner à l'humain sa place initiale dans l'ordre naturel des choses.

### D - L'homme et l'homme : surmonter l'état de séparation

La question que posent tous ces films à travers le combat du héros, rejoint celles que tous les autres films nous ont déjà permis de poser : quelle est la chance de survie de l'humanité si elle continue d'opposer les individus les

[1] John Baird Callicott, *Éthique de la terre, op. cit.,* p. 290.

uns aux autres ? Comment maintenir la cohésion face à un pouvoir qui tente de la dissoudre ? Dans tous ces films, nous avons affaire à une menace principale : l'abus de pouvoir et la tyrannie qui en découle de la part de ceux qui ont les moyens de l'exercer. Face à ce type de menace, le héros a une solution, créer l'unité. Il doit tenter de déconstruire progressivement la situation initiale, marquée par la scission, au profit d'un processus d'intégration. Des individus séparés, divisés, sont incorporés par le héros dans un groupe, une équipe, une armée pour faire bloc contre un pouvoir tyrannique.

Le surveillant, dans *Les choristes*, doit rentrer en résistance pour maintenir sa chorale qui procure à ces enfants, séparés de leur famille, un sentiment d'appartenance à un groupe. Le héros de *Signes* est le garant par sa foi de l'équilibre familial. L'unique objectif du héros de *La guerre des mondes* est de relier ses enfants à leur mère. Dans *Inglorious Basterds,* les héros sont porteurs d'une volonté de vengeance qui neutralise la volonté de puissance des dirigeants nazis. Ils agissent en équipe, sous les ordres d'un chef d'origine indienne qui veut lutter contre toute forme de discrimination. Ces soldats, en tant que juifs, ont chacun souffert de la cruauté du régime nazi. Ils veulent former un corps homogène et déstabiliser, par la violence et les sabotages, l'armée allemande. La jeune juive agit au nom de sa famille et de sa communauté qui donne le sens ultime de son sacrifice. Dans *Indigènes*, les héros ne supportent les conditions éprouvantes de cette guerre que par le sentiment de solidarité qui les unit. Les héros de *300* et d'*Invictus* sont porteurs d'une volonté de puissance qui vise la cohésion nationale. Dans *The Dark Knight, Gran Torino* et *District 9,* les héros doivent se mesurer à des êtres qui transforment la puissance en terreur et isolent les individus. La violence qu'ils font naître sème le désordre et la panique dans la ville, dans le quartier où elle se déploie et crée un climat de discorde entre ses habitants.

Tous ces héros ont un sentiment d'appartenance fort à un groupe, à une communauté, à un pays qui donne tout son sens à leur combat. À travers

eux, se construit une identité de groupe, une identité nationale que des films comme *300* et *Invictus* ne cessent d'exalter. Comme le remarque M. Corrigali au sujet d'*Invictus* : *« C'est ainsi qu'Invictus nous rend nostalgiques d'une période d'innocence, quand la nation espérait un avenir radieux aux couleurs de l'arc-en-ciel. »*[1] L'héroïsation de N. Mandela dans ce film fait de lui l'agent d'une transformation qui a marqué le destin de la nation, même si comme le souligne M. Corigali dans ce même article, le changement opéré dans le pays à la suite de la victoire des *Springboks* n'a été qu'un *« moment fugace de transcendance »*[2].

Face aux menaces sociales qui portent en germe des situations de violence, le héros y répond par une œuvre de réunification. Le héros dans ces films conserve des qualités traditionnelles attribuées au héros telles que le sens du devoir et du sacrifice, mais il agit par réaction à une situation qu'il subit. Son combat vise à délivrer de la tyrannie des membres de sa communauté qui en sont les victimes. Son pouvoir réside dans la faculté qui est la sienne de scinder un groupe contre une puissance qui tente de le dissoudre. Le héros de *Gran Torino* lutte pour préserver la cohésion familiale de ses voisins Hmong. Mandela dans *Invictus* compare le peuple d'Afrique du Sud à sa famille, pour lequel il porterait un même attachement. Le don de soi qui caractérise l'engagement de ces héros fait de chacun d'eux le véhicule de valeurs qui assurent la cohésion de la communauté. Créer l'unité pour lutter contre le mal, telle semble être en définitive la solution trouvée par ces héros que les moines, dans *Des hommes et des dieux*, incarnent de manière exemplaire. Ils sont les représentants emblématiques d'une solidarité organique qui lie ces moines les uns aux autres. Leur union découle de leur complémentarité, malgré leur différence et leur désaccord, qui les relie à travers le partage de valeurs communes.

[1] Marie Corigali, « Revu et corrigé dans "Invictus" », *Courrier International,* « Mandela un héros de notre temps », Hors-série, juin-juillet-août 2010, p. 24.
[2] *Ibid.,* p. 25.

Le mal s'incarne à travers la personne du monstre tyran, qu'il soit directeur d'établissement scolaire, chef d'État, militaire, criminel ou terroriste. Les membres du GIA qui pénètrent armés au sein de l'enceinte du monastère sont représentatifs d'un état de terreur qui normalise la profanation de lieux sacrés. Les extraterrestres dans *Signes* et dans *La guerre des mondes,* le Joker dans *Batman,* le « chasseur de juifs » dans *Inglorious Basterds,* les membres d'un gang dans *Gran Torino,* le responsable du laboratoire de recherches dans *District 9* et dans *Avatar* sont des figures différenciées du monstre qui permettent d'en représenter les multiples facettes, à côté d'Hitler qui l'est d'un point de vue historique. Ces êtres monstrueux transforment le pouvoir en appareil liberticide et réduisent à l'état d'objet ou d'animal les humains ou les extraterrestres auxquels ils tentent d'ôter toute velléité de résistance.

Les épreuves auxquelles ces personnages ont été soumis, les transforment et leur permettent d'acquérir le statut définitif de héros. Le pasteur dans *Signes* ne s'est toujours pas remis de la mort accidentelle de sa femme mais, après avoir sauvé son fils, il retrouve la foi. Le surveillant dans *Les choristes* est un homme déclassé, seul et sans emploi qui passe du statut d'employé, obéissant aux ordres du directeur, à celui de résistant. Dans *La guerre des mondes*, le divorce du héros a créé dans sa vie un profond déséquilibre mais, de père irresponsable, il se transforme en protecteur vigilant. Les soldats maghrébins s'engagent dans l'armée pour échapper à la misère mais, à la fin du film, le héros survivant porte un regard désenchanté sur l'armée française. Il devient le porte-parole de tous ceux qui sont morts pour la France et qui n'en ont retiré aucune reconnaissance. Les soldats du commando américain ont, en tant que juifs, soufferts de la barbarie des nazis et la jeune juive a vu sa famille se faire massacrer. Le roi de Sparte a subi, enfant, une formation initiatique extrêmement éprouvante qui en a fait un guerrier accompli. Son combat le consacre en tant que héros. Mandela est resté emprisonné 18 ans, avant d'être placé en résidence surveillée, mais il dépasse le sentiment de vengeance pour atteindre celui du pardon. Batman a vu ses parents se faire

assassiner devant lui lorsqu'il était enfant.[1] Il ne trouvera la paix qu'en devenant un justicier. Le héros de *Gran Torino*, ancien vétéran de la guerre de Corée, porte sur la conscience certains des morts du champ de bataille et renie les médailles qu'il a obtenues grâce à eux. L'amitié naissante qui l'unit à ses voisins, va l'inciter à se dépasser et lui permettre de se racheter à travers le sacrifice de soi. Les héros de *District 9 et* d'*Avatar* vivent un processus de mutation qui, plutôt que de les transformer en monstres, les humanise. Les moines dans *Des hommes et des dieux* sont soumis à un cas de conscience qui les déchire et les divise. Alors que certains sont d'abord réticents de rester au monastère, ils finissent tous par s'accorder sur le fait que leur fuite s'apparenterait à une démission et à un renoncement. En refusant de céder à la pression qu'exercent sur eux des membres du GIA, ces moines, de victimes, deviendront des martyrs.

La chorale des enfants, l'attentat spectaculaire dans le cinéma, la résistance des soldats maghrébins face à l'armée allemande, le combat désespéré de 300 soldats contre une armée gigantesque, les différents matchs qui construisent l'identité de l'équipe de rugby d'Afrique du Sud, le face à face de Batman et du Joker, du héros de *Gran Torino* face aux membres du gang, l'enlèvement de sept moines puis leur mise à mort, font de ces épreuves des rites initiatiques, nécessaires au processus d'héroïsation. La mise en scène de leurs actes de bravoure assure à ces spectacles cinématographiques leurs qualités esthétiques. Une étape cruciale de leur vie fait office de rite de passage qui les mène vers l'héroïsation. Dès lors qu'une forme de tyrannie peut être appréhendée de manière objective, la capacité de résistance du héros doté d'un esprit d'endurance forgé par les épreuves passées, se transforme en acte symbolique de libération et d'unification. La menace que fait peser la tyrannie institutionnelle ou criminelle sur les sociétés réside dans son pouvoir de nuisance dû aux effets de séparation et de division qu'elle entraîne. Le héros devient le représentant du collectif et son but explicite n'est pas de rétablir l'ordre mais d'assurer la cohésion.

[1] Voir *Batman Begins,* de Christopher Nolan, États-Unis, 2005.

Hormis Nelson Mandela, tous ces héros sont blancs. Ce sont des hommes, adultes, qui agissent au nom de valeurs universelles telles que la justice et la liberté. Le roi de Sparte dans *300* ne cesse d'invoquer ces valeurs pour justifier son engagement dans une guerre pourtant perdue d'avance. Les armes peuvent être leur moyen de défense, mais pas exclusivement. Ils sont généralement soutenus et conseillés par une femme. La préservation ou la création de la cohésion nationale et communautaire sont les enjeux réels de leur combat. Celui-ci, malgré la mort du héros dans certains cas, se finalise par la victoire qui donne un sens ultime à son sacrifice. Dans *Les choristes,* l'établissement fermera définitivement ses portes et le directeur sera renvoyé. Dans *Inglorious Basterds,* tous les responsables nazis seront tués. Dans *300*, malgré sa mort et sa défaite, le combat du roi de Sparte incitera la Grèce à rentrer en guerre contre les Perses. Dans *Invictus*, les Blancs prennent conscience qu'ils ne seront pas chassés d'Afrique du Sud. Dans *Gran Torino,* la famille Hmong est délivrée de la terreur que fait régner dans leur vie les membres du gang. Dans le cas d'*Indigènes*, c'est dans la réalité que le combat fictif de ces héros se traduira dans les faits par une reconnaissance *a posteriori* de leurs droits. De même que l'enlèvement puis l'assassinat des moines, relatés dans *Des hommes et des dieux*, a soulevé une indignation unanime.[1] Dans *District 9,* le héros mutant aura permis aux extraterrestres de regagner leur planète sans avoir la garantie pour autant de retrouver son apparence humaine. La mutation du héros symbolise le changement de perspective qui est le sien face aux extraterrestres, dès lors qu'il franchit physiquement la frontière qui les sépare d'eux. Les actes de ces héros transforment une situation et la renversent, non pour revenir à un état antérieur mais pour la faire évoluer. Le processus de mutation qu'ils déclenchent est alors, irréversible, et s'inscrit dans l'ordre des faits comme une réalité en mouvement qui doit mener à son amélioration.

[1] René Guitton dans *En quête de vérité* écrit : *« La mort des sept moines de Tibhirine a eu une vertu, celle de l'union sacrée. »* et *« de tous les êtres de raison s'est élevé, en un seul chœur, un cri de révulsion. », op. cit.,* p. 17.

## E – La nouvelle figure du héros

Comme cette analyse nous a permis de le montrer, le héros doit être porteur de qualités qui le distinguent des autres personnages du film. C'est par opposition à des personnages monstrueux que la valeur morale de son action est mise en évidence. La monstruosité dont l'humanité est l'instigatrice et dont tous ces films se font les narrateurs renvoie aux interrogations que fait naître notre nature humaine. Celle-ci par sa plasticité semble pouvoir accueillir de nombreuses métamorphoses et mutations qui donneraient naissance à un nouvel homme. Jean-Marie Brohm s'interroge sur l'avenir que réservent à notre humanité les recherches en technosciences. Il écrit : *« La* fabrication artificielle *de l'Homme (eugénisme, clonage, procréation artificielle, greffes, manipulations génétiques, etc.) devient une réelle possibilité avec la perspective effrayante de la disparition même de l'Homme ou de la transformation radicale de son être. »*[1] La responsabilité de notre espèce soumise à des pressions insoutenables face aux différentes menaces qui entraîneraient sa dénaturation ou son extinction, en appelle au personnage du héros comme représentant d'une humanité idéale.

Face à la moralité du héros investi dans une entreprise de protection, la monstruosité de l'adversaire en est d'autant plus accentuée. Nous avons affaire à un héros dépositaire d'attentes spécifiques qui manifestent son statut particulier au sein de l'histoire. Le message qu'il nous délivre dans ces films tient justement au défaut de moralité de tous ceux qui engagent des recherches ou exercent des fonctions de responsabilité aussi bien en matière scientifique, militaire que politique. Ils sont la cause de catastrophes en série qui rendent la vie sur terre de plus en plus périlleuse. La moralité dont le héros est porteur tient au point de vue purement humain qui est le sien. Il est le représentant d'une humanité moyenne laquelle se trouve placée devant le fait accompli d'une situation catastrophique. La destruction de la biodiversité qui mène à la stérilisation de la terre, l'épuisement des ressources, des

[1] Jean-Marie Brohm, *Anthropologie de l'étrange. Énigmes, mystères, réalités insolites,* Cabris, Éditions Sulliver, 2010, p. 121.

catastrophes naturelles mais dont les causes seraient humaines ainsi que la discrimination à l'égard de nos semblables sont les dangers qui mettent à l'épreuve le courage et la moralité du héros. Ces situations n'ont aucune origine divine mais sont la marque distinctive d'une humanité qui s'est dépossédée de ses biens et qui s'est affirmée par le mépris de l'autre.

Un point de non-retour est atteint qui crée un effet de rupture et pousse le héros dans l'action. Le déséquilibre qui précède la catastrophe est à la fois individuel, car il concerne le héros, et global, car il concerne l'humanité. Il n'a pas de cause qui soit extérieure au monde humain et recentre le combat du héros contre des êtres monstrueux qui sont des émanations de notre civilisation ou comme dans *Signes* et *Phénomènes* contre des créations mentales construites par les discours médiatiques. La civilisation défigure, dénature ou manipule des êtres et des phénomènes qui se retournent alors contre elle, tel un *boomerang* qui suit une trajectoire fixe qui le ramène vers l'envoyeur. Ces êtres reviennent dans le sillage de leur créateur pour le détruire. Le singe, l'infecté, le robot, le clone, le criminel, le terroriste, l'extraterrestre sont autant de figures d'une humanité qui aperçoit à travers ces doubles monstrueux une composante de son essence. Dans ce cas, le héros est confronté à la fatalité d'une violence dont il n'est pas responsable mais qui le rattrape et le somme de réagir. Le déséquilibre qui règne dans sa vie privée est une mise en parallèle avec celui qui règne dans le cours des affaires humaines. Se reprendre en main, telle est l'obligation du héros s'il veut échapper aux pièges qui pourraient l'anéantir.

La menace n'a de sens que placée dans un contexte qui rend signifiant le combat du héros. Dans les films de notre corpus, le héros ne prend parti pour aucun idéal, ne se sacrifie pour aucune valeur présentée comme absolue mais il négocie avec la réalité pour minimiser les dégâts. Son état d'esprit est en phase avec un climat mental que Sébastien Charles qui commente la pensée de G. Lipovetsky décrit ainsi : « *Les grandes structures socialisantes perdent de leur autorité, les grandes idéologies ne sont plus porteuses, les*

*projets historiques ne mobilisent plus, le champ social n'est plus que le prolongement de la sphère privée : l'ère du vide s'est installée, mais "sans tragique ni apocalypse". »*[1] En situation d'urgence, le héros de nos films se reporte vers ce qui lui est le plus proche, ses enfants et sa femme, son groupe, sa communauté. Cet état d'esprit rejoint celui dont parle M. Maffesoli qui permettrait, selon lui, de délimiter *« le style de l'époque »*[2]. Il en tire ce constat : *« Il y a, en effet, un parallèle évident à faire entre la saturation du politique et la réactualisation du « domestique », de l'écologique qui, de proche en proche, contamine l'ensemble de la planète. Certes il n'y a rien d'uniforme dans un tel processus, et nombreuses sont les modulations qu'il revêt. Mais telle une lame de fond que rien ne peut arrêter, le mouvement va déterminer, à terme, la configuration sociale du siècle à venir. »*[3] L'investissement du héros se limite aux membres d'un groupe, qu'il soit familial : (*Signes, Minority Report, Le jour d'après, La guerre des mondes, Phénomènes, Prédictions, Clones, Gran Torino, 2012)* ou communautaire : (*Matrix, Les choristes, Terminator, Indigènes, Je suis une légende, 300, Quantum of solace, Inglorious Basterds, Avatar, Invictus, Des hommes et des dieux)*. Dans *Into the wild,* le héros rejette la civilisation mais il comprend, à l'issue de son parcours initiatique, que son salut et sa survie dépendent de la communauté humaine. Son drame est représentatif des errements d'une civilisation qui pousse, hors de ses frontières, un jeune en mal de repères. La perte de tout lien avec ses semblables, notamment avec ses parents, s'est avérée être la menace principale dont il n'a pris conscience que trop tard. Dans tous ces films, la préservation du groupe, familial, clanique ou communautaire, est le leitmotiv qui supplante le sauvetage de l'humanité.

Si dans les années 1950, comme l'a montré Morin, l'amour du couple est une valeur fondamentale sur laquelle de nombreuses attentes se cristallisaient il n'est plus dans ces films l'objet ultime de la quête. Morin

[1] Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes,* Paris, Éditions Grasset, 2004.
[2] Lichel Maffesoli, *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993, p. 21.
[3] *Idem*.

remarque : *« Le couple émerge donc dans le cinéma occidental comme porteur de l'ensemble des valeurs affectives : les parents, les enfants sont exilés hors de l'horizon du film ou proprement escamotés. »*[1] Dans les films réalisés à notre époque, c'est bien plutôt dans la restauration, la recomposition du groupe familial que se fixent les nouvelles aspirations. L'amour pour la plupart de ces héros n'est pas vécu comme un sentiment impossible à atteindre mais comme un état perdu à cause de la mort, du divorce ou de la séparation. Le célibat, le veuvage, le divorce ou la séparation sont les quatre situations familiales vécues par la plupart des héros de notre corpus. Le mariage étant l'état le plus marginalisé, il est chargé d'autant plus de valeurs idéales que le héros semble incapable de le vivre. Recomposer la famille devient dans ce contexte l'idéal à atteindre. N. Mingant remarque à ce sujet : *« Ajoutons aux valeurs identifiées par Anne-Marie Bidaud, l'omniprésence de la famille, dont la préservation et la recomposition sont des enjeux fondamentaux* (Minority Report, The Patriot, Le jour d'après). »[2] Il est possible d'interpréter l'importance reconnue à la restauration de la famille comme l'expression d'un discours conformiste qui renverrait par extension à l'image d'un ordre patriarcal et national. Cependant, ces héros ne sont pas dans une position de force face à leurs enfants qui résistent à leur autorité et les femmes n'existent bien souvent que sur le mode de l'absence. Le lien du père avec ses enfants est alors représenté comme la valeur fondamentale à préserver et comme l'issue la plus favorable du combat du héros.

L'amour paternel est ainsi présenté comme le sentiment supérieur auquel tous ces héros sont attachés. La responsabilité du père face à ses enfants signifie la responsabilité de l'homme face au vivant. Nombreux sont parmi ces films ceux qui donnent au héros le rôle du père. Il développe à l'égard de ses enfants ou de ses proches un fort sentiment de protection qui est parallèle à celui que les humains devraient développer à l'égard de l'environnement naturel et social. C'est le déclenchement de la catastrophe qui éveille en lui

[1] Edgar Morin, *L'esprit du temps, op. cit.,* p. 144.
[2] Nolwenn Mingant, *Hollywood à la conquête du monde, op. cit.,* p. 251.

ce sentiment de protection et qui l'incite, à intervenir. Tous ces films mettent en place un nouvel ordre de moralité dans lequel le lien familial et communautaire se pose comme la chaîne opératoire qui peut mener à un état meilleur. L'aspect conservateur de cette quête, due au divorce et à la séparation, semble pourtant bien retranscrire l'état réel des choses. Les auteurs de *La civilisation américaine* écrivent, « *Le nombre croissant de familles recomposées, monoparentales, composées de personnes du même sexe, voire de personnes vivant seules, témoigne des transformations de la société. »*[1] Le divorce et les familles recomposées sont de l'ordre d'un fait avéré, aux Etats-Unis comme en Europe, et trouvent dans ces films un prolongement réaliste.

L'insistance accordée au rôle du héros comme père et comme protecteur fait de lui l'incarnation du nouvel homme qui se doit de protéger, à travers ses enfants, un principe vital. Le lien que le père veut nouer avec ses enfants symbolise celui qu'il devrait entretenir avec son environnement. L'enfant, tout comme le singe, le primitif, l'infecté, l'extraterrestre, sont utilisés comme autant de métaphores qui illustrent le rapport déviant avec une nature qui se retourne contre ceux qui sont responsables de son déséquilibre. L'idéalisation de la famille donne au phénomène de la séparation l'image du mal radical, germe de tous les désastres. Le clan des Na'vis, connecté biologiquement à la planète Pandora, serait par opposition le représentant idéal d'un mode d'être ensemble. Ces héros ne sont pas en quête éperdue d'amour, mais d'intégration dans un Tout duquel les enfants sont une composante essentielle.

Le héros se présente aux yeux du spectateur comme détenteur d'une moralité en phase avec notre époque. Il ne s'agit plus pour lui de lutter pour des causes universelles, de mourir pour des idées mais de rester en vie lui et son groupe. Le héros n'est plus garant de l'ordre mais son rôle est plus modeste, il est adapté au caractère radical de la catastrophe qui peut le priver

[1] André Kaspi, François Durpaire, Hélène Harter, Adrien Lherm, *La civilisation américaine, op. cit.,* p. 45.

de tout moyen de défense. L'armée, le gouvernement ou toute autre structure étatique ne sont plus ses alliés et il en est réduit à ne s'appuyer que sur lui-même pour rester en vie. Cette nouvelle figure du héros s'oppose à l'image classique qui en a été donnée dans de très nombreux films au cours du XX$^{e}$ siècle comme : *Destination lune*[1], *La chose d'un autre monde*[2], *Le jour le plus long*[3], *La guerre des étoiles*[4], *Meteor*[5], *Rambo III*[6], *Independence Day*[7], *Volcano*[8], *Armageddon*[9]. Dans ces quelques exemples de films qui ont connu un très grand succès, sont systématiquement glorifiés : - des héros habiles au maniement des armes et prêts à se sacrifier pour l'humanité - des institutions, qu'elles soient militaires, politiques ou scientifiques. H. Puiseux qui a analysé la production cinématographique entre 1935 et 1985 sur l'usage de l'atome, remarque : *« Au bout de quarante années de films, il s'est établi une tradition, dont on a vu la base historique et qui se perpétue cinématographiquement : la relation d'alliance des espaces scientifiques, militaires et politiques. »*[10] Ces différents espaces ne concernent plus le héros de nos films qui doit, au contraire, lutter contre eux ou lutter sans eux pour assurer sa survie.

---

[1] *Destination lune,* d'Irving Pichel, États-Unis, 1950. Débarquement sur la lune de 4 scientifiques pour y créer une base américaine, afin d'empêcher « les autres » d'y installer des missiles nucléaires.

[2] *La chose d'un autre monde,* de Christian Nyby, États-Unis, 1951. Un extraterrestre, naufragé au pôle Nord, est pourchassé par des militaires.

[3] *Le jour le plus long,* de Ken Annakin, États-Unis, 1962. Les préparatifs et le déroulement du débarquement en Normandie le 6 juin 1944.

[4] *La guerre des étoiles,* de George Lucas, États-Unis, 1977. Un empire totalitaire fait régner la terreur dans la galaxie avec une arme de destruction massive.

[5] *Meteor,* de Ronald Neame, États-Unis, 1979. Un astéroïde menace d'anéantir la terre, les Américains et les Soviétiques doivent unir leur force nucléaire, pour y faire face.

[6] *Rambo III,* de Peter MacDonald, États-Unis, 1988. Rambo doit sauver son colonel, capturé lors d'une opération secrète américaine de soutien aux moudjahidin afghans.

[7] *Independence Day,* de Roland Emmerich, États-Unis, 1996. Le président des États-Unis organise une contre-attaque après que toutes les grandes villes du monde aient été détruites par des extraterrestres.

[8] *Volcano,* de Mick Jackson, États-Unis, 1997. La municipalité de Los Angeles doit faire face à l'éruption d'un volcan en pleine ville. Un responsable des crises environnementales doit coordonner tous les services afin de diriger la lave vers la mer.

[9] *Armageddon,* de Michael Bay, États-Unis, 1998. Une équipe d'ouvriers foreurs, formée par la NASA, doit introduire une charge nucléaire au cœur d'un astéroïde géant afin d'éviter la fin du monde.

[10] Hélène Puiseux, *op. cit*., p. 99.

Dans notre corpus de films, le combat que mènent ces héros est personnel et ne les assimile en rien à des sauveurs du monde. Cela explique pourquoi ils n'ont pas le rôle de sauveur mais de protecteur, là réside leur moralité. Cela rejoint un certain nombre d'idées véhiculées dans de nombreux articles ou essais parus au cours de cette décennie. Peter Sloterdijk remarque : *« Les projets politiques de transformation du monde des XIX^e^ et XX^e^ siècles ont échoué. Mais, aujourd'hui, la donne a changé, car avant de penser à améliorer le monde il y a urgence à le protéger. »*[1] Dans ce nouveau contexte, le héros n'est plus un sauveur mais un révélateur de catastrophes, un gardien de l'humanité et de son intégrité, un protecteur de la vie, un rassembleur de communautés. Ce héros que nous pouvons qualifier de postmoderne par le rôle qu'il joue dans ces films, sert de dépositaire du climat mental qui tend de plus en plus à se développer dans un contexte de crise. Yves Boisvert écrit : *« C'est dans ce contexte que s'élabore la pensée postmoderniste ; elle tente de faire prendre conscience à l'Occident qu'il n'est plus possible de continuer à penser de la même manière que les Lumières, à une époque où l'être humain a la capacité technique de détruire la planète plusieurs fois, de manipuler génétiquement des embryons humains et, de ce fait, de transformer la nature même de l'humain. »*[2] Le héros démontre par ses actions qu'aucune idéologie n'est nécessaire, plutôt qu'une autre, pour rester en vie et le pragmatisme s'avère la meilleure option possible. Cette attitude renvoie à celle qu'adopte chacun des héros de nos films, qui s'adaptent tous à la situation présente et qui en tirent des conclusions pour une action immédiate. L'incertitude qui pèse sur un avenir mouvant interdit au héros l'édification de plans ou de projets qu'il ne serait pas certain de pouvoir réaliser. Il est un électron libre qui agit en fonction des impératifs d'une situation chaotique dont l'issue ne peut être prévue. Y. Boisvert remarque : *« Â partir de là, le pragmatisme devient incontournable ; seule une démarche conjoncturelle et circonstancielle est acceptable car, dans une telle*

[1] Edgar Morin, Peter Sloterdijk, *Rendre la terre habitable,* Paris, Pluriel, 2011, p. 39.
[2] Yves Boisvert, *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 54.

*dynamique, il n'est pas permis de bloquer des avenues possibles à un futur incertain. »*[1] Le héros se recentre sur le local, sur la communauté, il se situe du côté de la société civile plutôt que de celui du gouvernement. Sa relation à la nature et à ceux qui l'incarnent (les singes, les enfants, les survivants, les Na'vis) permet au héros de se réconcilier avec lui-même. Par son engagement il inverse un rapport de domination et restaure dans leurs droits, des êtres sans défense, face à des organes de pouvoir liberticides et responsables de situations apocalyptiques.

La lecture qui peut être faite de chacun de ces films fait ressortir en apparence l'image stéréotypée d'un héros porté par un amour idéal de l'humanité ou du pays qu'il représente alors qu'en transparence se dissimule sous ses traits un héros brisé par le destin, un être fragilisé par sa situation personnelle qui ne trouve sa juste place que par son insertion dans une communauté réduite. La moralité du héros assortie de son courage en fait le représentant d'une époque qui a perdu confiance dans les discours idéologiques qu'ils soient politiques ou religieux. La science est perçue comme un pouvoir que n'accompagne pas un progrès moral. M. Serres présente dans *Temps des crises* un exemple de serment qui pourrait être généralisé à l'ensemble des sciences et qui prouve qu'un vide moral doit être comblé[2]. Alain Hervé, qui a créé l'association Les Amis de la Terre en 1969, relève l'insuffisance du discours religieux tenus par les religions monothéistes face aux défis environnementaux : *« Le cadre moral issu de ces religions n'apparaît plus aujourd'hui suffisant pour faire face aux bouleversements engendrés par la science et les techniques. Demain, on risque de manipuler la structure génétique de l'homme, de fabriquer des "hommes sur mesure", d'inventer un nouvel homme ; on invente déjà de nouvelles espèces animales*

[1] *Ibid.,* p. 53.

[2] Tel est le serment que M. Serres propose à l'image du serment d'Hippocrate : *« Pour ce qui dépend de moi, je jure : de ne point faire servir mes connaissances, mes inventions et les applications que je pourrais tirer de celles-ci à la violence, à la destruction ou à la mort, à la croissance de la misère ou de l'ignorance, à l'asservissement ou à l'inégalité, mais de les dévouer, au contraire, à l'égalité entre les hommes, à leur survie, à leur élévation et à leur liberté. »*, Michel Serres, *Temps des crises*, Paris, Le Pommier, 2012, p. 101.

*et végétales. »*[1] De plus, la démocratie peut mener au totalitarisme au nom de la sécurité, ce que des films comme *The Minority Report, I,Robot, The Dark Knight* laissent supposer.

Ces films à travers le personnage du héros, s'inscrivent dans la fin de l'idéal du progrès et ne font que manifester le sentiment d'échec face à une civilisation qui permet les pires errements. Ce n'est pas l'individu qui est irrationnel mais les structures qui le dirigent. Ces films mettent en cause une institution, une compagnie, un gouvernement responsable de situations inhumaines contre lesquels le héros doit se mobiliser pour survivre. Il fait alors preuve de moralité et de courage par son opposition à un système qui prive les individus de leur liberté ou représente une menace directe pour leur vie. Lipovestky et Serroy remarquent au sujet de *Matrix* puis des films qui ont suivi : *« Ce que le cinéma hypermoderne révèle, jusque dans les* blockbusters *ultratechnicisés qui consacrent visuellement l'omniprésence et l'omnipotence de la technoscience, c'est, paradoxalement, la recherche d'une sagesse. »*[2] La sagesse dont ces films se font l'écho va à l'encontre d'un processus d'accélération qui, comme dans *Avatar,* permet au héros de se réapproprier le monde. C'est en renouant avec la sagesse ancestrale des Na'vis qu'il prend corps dans sa nouvelle identité.

La moralité et le courage de ces héros permettent d'une part de nous révéler la vérité sur la cause et la dangerosité des menaces et d'autre part de nous indiquer la voie à suivre. La trajectoire qui est la leur sert de repères et permet au public de s'orienter dans l'histoire. Les films de notre corpus s'emploient à traiter leurs sujets de manière binaire. D'un côté, la menace et le personnage universel du héros donnent à l'histoire une dimension spectaculaire à travers leur combat. De l'autre, la situation privée du héros, montré en proie à ses limites et à ses contradictions, lui confère les qualités humaines qui le singularise, le banalise et le normalise. Cette dimension humaine le rapproche du spectateur qu'il délivre d'une action continue et d'un

[1] Alain Hervé, *Merci la Terre. Nous sommes tous écologistes,* Paris, Sang de la Terre, 2012, p. 59.
[2] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global, op. cit.,* p. 201.

mouvement perpétuel dus à la mise en spectacle de la menace. Ces films s'appuient sur deux catégories de menaces : celles qui sont globales et qui concernent les hommes, celles qui sont individuelles et qui concernent le héros. Face aux premières le mécanisme de projection peut fonctionner et permet au spectateur de se fondre et de s'oublier dans l'histoire. Face aux secondes le mécanisme d'identification agit à travers la situation personnelle du héros qui l'humanise et crée avec le spectateur une relation de proximité et d'intimité. L'adhésion à ces histoires et l'identification au héros qui se présente comme un modèle, jouent à un double niveau et explique pourquoi le cinéma peut, aujourd'hui encore, être considéré comme un fixateur d'idéaux.

En définitive, que ce soit à travers les thèmes de l'écologie, de la technologie ou des violences sociales, il semblerait que la menace souterraine qui fasse aujourd'hui germer le plus d'inquiétude soit celle de l'effondrement qui entraînerait la perte de toutes les formes de lien, aussi bien avec son environnement naturel, familial que social. Le héros s'impose dans tous ces films, malgré les différentes solutions qu'il trouve pour y parvenir, comme le protecteur de ce qui peut faire lien entre l'homme et la nature, entre l'homme et la seconde nature d'origine technique, entre l'homme et l'homme. Tous ces films déclinent selon différentes versions les dangers et les risques que fait germer la menace d'une perte du lien qui nous enracine dans une famille, dans un milieu naturel et social comme membre d'une espèce aux caractères homogènes. Entre individualisme, communautarisme, nationalisme et universalisme, ces héros hésitent et semblent en définitive faire le pari du choix individuel pour le collectif qui, par la ruse ou par la force, leur évitera l'écueil de l'autodestruction.

*Troisième Partie*

# DE LA RÉCEPTION À L'INTERPRÉTATION

## Chapitre VIII

# La réception filmique

### A - Un public de lycéens : la réception des films

Dans *L'enfance des loisirs*, les auteurs remarquent que le cinéma est la sortie la plus fréquente chez les jeunes : *« À chaque âge, presque tous vont régulièrement au cinéma. »*[1] Ils notent que 90 % des jeunes de 11 à 17 ans sont allés au cinéma au cours de l'année scolaire.[2] Comme les réponses aux questionnaires nous le montrent, le cinéma reste le mode d'accès privilégié aux films récents. À ce sujet G. Lipovetsky et J. Serroy écrivent : *« Sans doute les temps ont-ils changé, mais dans un monde devenu hypermédiatique, le rôle social du septième art, contrairement à ce que l'on affirme parfois, n'est nullement sur une pente déclinante. »*[3] La possibilité d'un choix diversifié de supports pour visionner des films ne mène pas pour autant à la désertion des salles de cinéma. Le plaisir que procure cette pratique culturelle réside dans la participation collective à un spectacle qu'elle rend possible, ce qu'ont relevé aussi bien Benjamin, Morin que les auteurs de *L'écran global.*

[1] Sylvie Octobre, Christine Détrez, Pierre Mercklé, Nathalie Berthomier, *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels à la grande adolescence,* Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010, p. 263.
[2] *Ibid.,* p. 106.
[3] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global, op. cit.,* p. 335.

Suite aux réponses de 100 élèves de classes de Terminales de différents lycées de l'Hérault à trois questionnaires qui leur ont été proposés, nous pouvons avoir une vision d'ensemble sur les motivations d'un public jeune, sans distinction de sexe, face au cinéma ainsi que sur leur appréhension des différentes menaces qui sont traitées dans notre corpus de films. Nous avons d'abord soumis une première liste des 30 films de notre corpus à 100 élèves de deux lycées de l'Hérault. Puis nous avons proposé une seconde liste, qui comprenait les 25 films les plus vus de la liste précédente, à 100 élèves d'un autre lycée de l'Hérault.

**Tableau 1 - Le mode de visionnage des films** *(en %)*

| **Films** | **Cinéma** | **DVD** | **Télévision** | **Internet** | **Total** |
|---|---|---|---|---|---|
| *Les choristes* | 38 | 39 | 14 | 2 | **93** |
| *Invictus* | **75** | 9 | 4 | 4 | 92 |
| *Avatar* | 74 | 6 | 3 | 5 | 88 |
| *King Kong* | 30 | 21 | 26 | 4 | 81 |
| *Le jour d'après* | 19 | **40** | 12 | 5 | 76 |
| *Je suis une légende* | 26 | 27 | 11 | 11 | 75 |
| *Les deux Matrix* | 9 | 35 | 19 | 10 | 73 |
| *2012* | 34 | 19 | 4 | **14** | 71 |
| *La guerre des mondes* | 23 | 20 | 12 | 7 | 62 |
| *I,Robot* | 12 | 23 | 21 | 6 | 62 |
| *Gran Torino* | 17 | 28 | 6 | 11 | 62 |
| *La planète des singes* | 7 | 19 | **31** | 1 | 58 |
| *Terminator 3* | 7 | 24 | 15 | 7 | 53 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Inglorious Basterds* | 21 | 14 | 1 | 8 | 53 |
| *Wall-E* | 16 | 21 | 4 | 9 | 50 |
| *Into the wild* | 12 | 17 | 10 | 11 | 50 |
| *300* | 8 | 23 | 4 | 13 | 48 |
| *Indigènes* | 19 | 9 | 12 | 6 | 46 |
| *Quantum of solace* | 23 | 6 | 2 | 13 | 44 |
| *The Island* | 3 | 19 | 8 | 12 | 42 |
| *Prédictions* | 13 | 18 | 2 | 12 | 41 |
| *Clones* | 12 | 16 | 3 | 8 | 39 |
| *The Dark Knight* | 16 | 9 | 2 | 12 | 39 |
| *Minority Report* | 5 | 18 | 7 | 2 | 32 |
| *Terminator Renaissance* | 5 | 7 | 6 | 12 | 30 |
| *District 9* | 9 | 8 | 1 | 8 | 26 |
| *Phénomènes* | 9 | 7 | 4 | 4 | 25 |
| *Signes* | 2 | 10 | 6 | 6 | 24 |
| *Le jour où la terre s'arrêta* | 6 | 5 | 1 | 6 | 18 |
| *Des hommes et des dieux* | 8 | 4 | 0 | 3 | 15 |

Comme nous le montre le Tableau 1, des 30 films de la liste proposée, 16 ont été vus par au moins 50 % d'élèves tout support confondu. Le cinéma et le DVD sont les supports de visionnage privilégié par les élèves. *Les choristes* est le film qui a été vu par le plus grand nombre d'élèves ((93 %), suivi d'*Invictus* (92 %) et d'*Avatar* (88 %). *Invictus* est le film, vu par le plus grand nombre d'élèves au cinéma, *Le jour d'après* sur DVD*, La planète des singes* à la télévision et *2012* sur Internet. *Avatar,* avec 74 % d'élèves qui

l'ont vu au cinéma et *Invictus* avec 75 %, sont les deux films les plus fréquemment vus en salle par les élèves, suivis par *Les choristes* et *2012. Invictus, Avatar* et *2012,* sont trois films récents qui ont été très médiatisés, en ce qui concerne notamment, *2012* et *Avatar. Les choristes* n'est pas un film récent mais qui a pu être vu enfant au cinéma, accompagné de sa famille. Ce sont les films les plus récents qui ont été les plus fréquemment vus au cinéma. Parmi les 30 films de notre corpus, les 5 films qui ont été les moins vus par l'ensemble des élèves sont : *District 9, Phénomènes, Signes, Le jour où la terre s'arrêta, Des hommes et des dieux.*

**Tableau 2 – Rythmes et modes de fréquentation des salles de cinéma***

| Rythmes de fréquentation | % | Modes de fréquentation | % |
|---|---|---|---|
| **Une fois par mois** …… | **43** | **Amis** ……... | **96** |
| Une fois par trimestre …… | 38 | Famille …… | 66 |
| Une fois par an …… | 17 | Seul ……..... | 6 |
| Une fois par semaine ……... | 2 | | |

**Les élèves pouvaient donner plusieurs réponses.*

D'après le Tableau 2, 43 % de ces lycéens fréquentent une salle de cinéma au moins une fois par mois, 38 % y vont au moins une fois par trimestre. 96 % d'entre eux disent s'y rendre avec des amis, 66 % avec leur famille, 6 % d'entre eux peuvent aussi s'y rendre seuls. Le cinéma reste un loisir régulier vécu comme un spectacle collectif qui se partage de manière privilégiée avec des amis. Ce qui explique pourquoi le support télévisé reste secondaire par rapport à la fréquentation d'une salle de cinéma en ce qui concerne les films récents. Le DVD permet également de visionner un film entre amis et de le partager de manière collective.

**Tableau 3 - Motivations***

| Motivations | % |
|---|---|
| **Bande-annonce** ..... | **80** |
| **Acteurs** ..... | **56** |
| **Bouche à oreille** ..... | **43** |
| Sujet du film ..... | 39 |
| Réalisateur ..... | 27 |
| Genre ..... | 26 |
| Critiques ..... | 23 |
| Publicité ..... | 10 |

**Les élèves pouvaient donner plusieurs réponses.*

Le Tableau 3 nous indique que la bande-annonce est considérée par 80 % d'entre eux, comme ce qui éveille et entretient l'envie d'aller voir un film. Celle-ci synthétise de manière souvent spectaculaire les moments forts du film et donne un aperçu de son contenu. Le support publicitaire est donc davantage privilégié que les critiques de cinéma parues dans les médias. La présence d'acteurs est la deuxième motivation exprimée par 56 % d'élèves, suivie du bouche à oreille par 43 %. Malgré l'érosion du *star-system* relevé par Morin, nous pouvons noter que la popularité des acteurs peut être un facteur de succès pour un film sans être pour autant suffisante. La circulation des critiques dans l'espace public grâce au bouche à oreille explique la popularité de certains films et permet de mettre en évidence le lien social que crée ainsi le cinéma et qu'ont relevé Lipovetsky et Serroy.

**Tableau 4 – Effets recherchés***

| Effets recherchés | % |
|---|---|
| **Distraction** ..... | **68** |
| **Évasion** ..... | **65** |
| Comprendre la réalité sociale ..... | 48 |
| Identification à un héros ..... | 10 |
| Projection dans une autre époque ..... | 8 |

**Les élèves pouvaient donner plusieurs réponses.*

Comme nous le remarquons dans le Tableau 4, la distraction est l'effet principal recherché. Au cinéma le public est détourné de sa propre vie et peut se projeter dans une autre réalité, celle du héros auquel il peut s'identifier. Nous retrouvons le processus de projection/identification sur lequel Morin s'est appuyé pour expliquer l'attrait universel du cinéma. L'effet de distraction auquel Benjamin accordait un rôle majeur pour légitimer le succès populaire du cinéma est toujours recherché aujourd'hui. Après la distraction, c'est l'évasion qui est attendue d'un film par 65 % d'entre eux. Un élève exprime ainsi sa préférence pour *Avatar* : *«* Avatar *est un très beau film avec de beaux effets spéciaux qui nous font réellement voyager, autant par les paysages que par les personnages. »* Un autre élève remarque : *« J'ai préféré* Avatar *car il permet la découverte d'un autre monde. »* Un film est donc perçu comme un moyen de se divertir en étant soustrait de son univers quotidien par la distraction qu'il apporte et le sentiment d'évasion qu'il fait ressentir. La représentation du monde qui est donnée à travers une histoire doit donc être décalée de la réalité pour créer un sentiment d'évasion mais avec une dose de réalisme, car 48% d'élèves estiment qu'un film doit aussi permettre de comprendre la réalité sociale. Selon un élève : *«* Avatar *est un très bon film par ses références détournées aux problèmes de société. »* Au sujet d'*Invictus,* un autre élève remarque : *« J'ai aimé* Invictus, *pour le lien qu'il y a avec l'Histoire, l'Apartheid. »*

**Tableau 5 – Critères de préférence***

| Critère de référence | % | Genre Préféré | % |
|---|---|---|---|
| **L'histoire** ..... | **62** | **Comédie** ..... | **64** |
| Le scénario ..... | 22 | **Science fiction .....** | **45** |
| Le jeu des acteurs ..... | 6 | Aventure ..... | 34 |
| Scènes d'action ..... | 4 | Drame ..... | 19 |
| Esthétisme ..... | 2 | Policier ..... | 15 |
| Effets spéciaux ..... | 1 | Horreur ..... | 1 |

**Les élèves pouvaient donner plusieurs réponses.*

Le tableau 5 nous indique que l'adhésion à l'histoire est estimée par 62 % d'élèves comme ce qui légitime leur préférence pour un film. Celle-ci doit être distrayante, source d'évasion et portée par des acteurs reconnus auxquels le public cherche à s'identifier. L'attachement à l'histoire rapproche le cinéma de tous les arts narratifs qui, comme le conte, le théâtre ou le roman, développent un récit dans lequel, des êtres en situation, affrontent une situation singulière dont l'enjeu peut avoir une valeur universelle. La comédie est le genre privilégié par 64 % d'élèves interrogés, ce qui satisfait leur besoin de distraction. Les films de notre corpus n'appartiennent pas à ce genre mais nous pouvons considérer que la distraction est également procurée par tout film qui permet de se couper de sa réalité et qui apporte ainsi un état de diversion. Les films de science-fiction qui sont, par contre, représentatifs de notre corpus appartiennent à un genre apprécié par un nombre relativement important d'élèves. Un élève remarque : *« J'ai aimé* Avatar *pour le côté science-fiction et par le fait de rentrer dans un autre monde. »*

**Tableau 6 – Qualités et rôle du héros***

| Qualités | % | Rôle | % |
|---|---|---|---|
| **Moralité** ..... | **25** | **Délivrer un message** ..... | **26** |
| Courage ..... | 24 | Révéler la vérité ..... | 17 |
| Engagement ..... | 13 | Instaurer la justice ..... | 13 |
| Humour ..... | 13 | Lutter contre le mal ..... | 11 |
| Ruse ..... | 11 | Rétablir l'ordre ..... | 10 |
| Sacrifice ..... | 6 | Sauver le monde ..... | 10 |
| Idéalisme ..... | 5 | Risquer sa vie ..... | 7 |
| Force ..... | 3 | Garantir la liberté ..... | 6 |

**Les élèves ne devaient donner qu'une réponse.*

Selon le Tableau 6, un film doit mettre en scène un héros dont 25 % des élèves attendent qu'il fasse preuve de moralité et 24 % de courage. La décomposition de la structure communautaire due à la dérégulation des lois du vivant, qui entraîne une situation apocalyptique dont ces films se font les témoins, est idéalement renversée par l'engagement du héros pour les siens. L'importance accordée par les élèves à la moralité et au courage semble signifier que le manque de moralité est la cause première des menaces qui mettent la vie du héros en danger et que, pour les affronter, ces qualités sont nécessaires. Le message que ces films véhicule et que les élèves traduisent sous le mode de la moralité renvoie à deux menaces parallèles. La première renvoie à des menaces externes contre lesquelles le héros ne peut agir qu'en combattant ou en se protégeant. La seconde renvoie à des menaces internes qui soulèvent un autre type de responsabilité, celle du père face à ses enfants et par extension de l'humanité face à ses semblables et face à la nature. Le héros ne peut gagner en moralité que s'il lutte contre les menaces externes pour amortir les menaces internes, la décomposition des liens

familiaux, des liens sociaux et des liens avec la nature. Dans cette double lutte, contre des menaces différenciées, nous voyons se profiler l'enjeu indirect de ces films. Il réside dans la normalité du héros qui, hormis sa moralité et son courage, ne détient aucune des qualités d'un super-héros. Il se veut le conservateur d'un ordre idéal que la cohésion du groupe symbolise et que l'enfant considéré comme "innocent" et "naturel" pérennise. Au sujet d'*Invictus*, un élève remarque : *« C'est un très bon film qui retrace l'histoire de Nelson Mandela (du moins un bout) d'une très belle manière. Cet homme a fait avancer les choses. »* Un autre élève exprime ainsi sa préférence pour Avatar : *«* Avatar, *j'aime la morale de ce film et il permet de faire comprendre les réelles choses essentielles de la vie. »* Selon 26 % des élèves, le rôle du héros est également de délivrer un message. Un élève l'exprime ainsi, *« J'ai préféré* Avatar *car il est porteur d'un réel message. »* Ces qualités et ces fonctions reconnues à un héros font de lui le représentant de valeurs telles que le Bien, la Justice et la Vérité qu'il doit avec détermination s'engager à défendre. Le héros est un modèle dont le comportement est évalué en fonction du respect qu'il accorde à ces différentes valeurs. Nous avons ici les ingrédients minimaux qui sont les conditions nécessaires pour qu'un film soit un succès. Un élève résume ainsi sa préférence pour *Je suis une légende* : *« J'ai aimé ce film pour l'action, l'émotion, l'histoire et le but recherché. »* Un autre élève remarque : *« J'ai aimé* Invictus *car il m'a ému et m'a apporté une réflexion. Je l'ai vu plusieurs fois et je ne m'en lasse pas. »*

Un film répond donc à plusieurs attentes dont celle du plaisir procuré par la distraction est première mais la vision du monde qu'il propose à travers son histoire et les idéaux qu'il incarne à travers le personnage du héros jouent aussi un rôle important. Le plaisir esthétique et la satisfaction affective que procure un film dépendent de ces différents critères, qui donnent à l'histoire sa cohérence. Les spectateurs ont le désir de se distraire et de s'évader mais aussi d'être reliés au monde qu'ils habitent à travers la vision originale qui en est proposée à travers un film.

**Tableau 7 – Les préférences en matière de film**

| **Films préférés** | **%** |
|---|---|
| ***Avatar*** ..... | ***76*** |
| *Invictus* ..... | *37* |
| *Les choristes* ..... | *36* |
| *Je suis une légende* ..... | *36* |
| *Into the wild* ..... | *31* |
| *La planète des singes* ..... | *24* |
| *Le jour d'après* ..... | *24* |

**Les nombres correspondent à des pourcentages sur le nombre total d'exemples.*

Pour établir dans le Tableau 7 cette liste des préférences, nous avons comptabilisé les films qui avaient été classés le plus fréquemment par les élèves de la première à la cinquième place sur la base d'une liste de 25 films. Il en ressort qu'*Avatar* est celui qui a obtenu le score le plus élevé. Nous avons, à travers ces 7 films, un échantillon des goûts d'un public jeune en rapport aux films qui traitent du thème abordé dans cette étude. Un élève remarque : *« J'ai préféré* Les choristes *parce qu'il y a une histoire d'amitié, une leçon de vie. »* Et un autre : *« J'ai préféré* Le jour d'après *et* Je suis une légende *parce qu'il y a une vraie histoire qui, même si elle est imaginaire, peut se produire un jour. »* Nous pouvons considérer qu'*Avatar* mais les autres aussi, correspondent à des attentes communes.

*Avatar* a été classé premier au *box-office* en France en 2009 avec 14 638 741 entrées[1]. La bande annonce et le bouche à oreille ont dû bien fonctionner et entretenir l'attention pour ce film qui a rallié un public massif en

[1] *Les choristes* a enregistré 8 669 189 entrées au box-office, *La planète des singes* 3 970 011 entrées, *Invictus* 3 110 394 entrées, *Je suis une légende* 2 970 084 entrées, *Le jour d'après* 2 691 632 entrées, *Into the wild* 1 443 235 entrées.

salle. La présence d'acteurs connus ne peut être considérée comme la cause majeure de son succès puisque l'acteur qui joue le rôle principal était encore débutant au moment du tournage. Les affiches promotionnelles très esthétiques et le fort battage médiatique avant sa sortie ont dû contribuer à son succès ainsi que le nom du réalisateur connu par son précédent film *Titanic*[1].

L'histoire *d'Avatar* a procuré à ce public de lycéens une satisfaction affective suffisamment forte pour qu'ils le plébiscitent et le héros a rempli les conditions requises pour être apprécié. Les attentes de distraction et d'évasion ont été comblées, d'autant plus que le public a pu se projeter dans un univers exotique, ce qui lui a permis d'investir un territoire géographiquement éloigné de la terre. La violence de la guerre menée par les terriens à l'encontre des Na'vis est tempérée par les relations pacifiques qui se nouent entre le héros et les humanoïdes extraterrestres. La moralité du héros, dévoué à une cause juste comme dans *Avatar* et *Invictus*, fait ressortir l'injustice que subissent, de nos jours, certains peuples dans différentes parties du globe. Un élève légitime ainsi sa préférence pour ces deux films : *« J'ai préféré Avatar pour les décors, l'originalité et la morale et* Invictus *pour l'histoire et la morale. »* Son engagement contre les puissances qui oppriment un peuple permet au héros de ces deux films de jouer le rôle attendu par les élèves, à la fois de délivrer un message et de permettre de comprendre la réalité sociale. La technique en 3D ne semble pas avoir influencé leur jugement de goût puisque les effets spéciaux ne sont choisis comme critère de préférence que par 1 % d'entre eux. Quant aux autres films qui ont également été appréciés par les élèves, nous pouvons noter que *Les choristes* et *Into the wild* appartiennent au genre dramatique. *Je suis une légende, La planète des singes* et *Le jour d'après* au genre de la science-fiction apprécié par 45 % des élèves.

[1] *Titanic,* de James Cameron, États-Unis, 1997. James Cameron a également réalisé *Terminator* en 1984 et *Aliens* en 1986.

L'impact visuel des affiches qui accompagnent la sortie des films et qui la devancent, dépend tout autant des scènes représentées que du *baseline,* le message verbal qui répond au titre. Ces slogans, de manière concise, annoncent l'idée directrice et font explicitement référence aux différents enjeux de ces films. La formule : *« Dompter la planète »*, qui illustre l'affiche de *La planète des singes*, renvoie à la menace que représente des animaux humanisés. Leur ambition affichée réside dans la domestication de l'espèce humaine assimilée à une espèce sauvage. L'affiche du film *Les choristes* met en évidence la volonté du héros de réunir à travers le chant choral un groupe d'enfants. Le message est clair : *« Une chorale. D'une seule voix, chanter ensemble, instants précieux d'un enthousiasme partagé, d'une même recherche d'harmonie. À l'unisson… »* Sur celle du film *Le jour d'après*, la représentation d'une ville menacée d'engloutissement sous les eaux interroge le spectateur : *« Où serez-vous demain ? »* Cette question l'implique directement dans un désastre qui peut s'avérer mondial et auquel il n'est pas sûr de survivre. Y a-t-il une vie après la catastrophe ? Comment survivrons-nous après ? Telles sont les questions auxquelles les spectateurs sont renvoyés, comme autant d'interrogations sur un futur qui se rapproche. Le message qui illustre l'affiche de *Je suis une légende*, fait référence à la pire des menaces que pourrait être l'extinction de notre espèce et laisse planer un doute à ce sujet : *« Le dernier homme sur terre n'est pas seul. »* Celle de *Into the wild,* mentionne la quête extrême d'un voyage assimilé à une coupure radicale avec la vie antérieure et à l'oubli, synonyme d'évasion : *« Au bout du voyage, oubliez tout… »* Sur celle d'*Avatar*, avec la formule *« Entrez dans le monde* Avatar », nous sommes invités à pénétrer dans le monde que le film nous propose. Ceci fonctionne à l'image d'une projection mentale dans un espace-temps assimilé à un rêve. Quant à celle d'*Invictus,* l'annonce insiste sur l'importance accordée au rugby qui serait le véritable fédérateur de la nation. Le sport s'impose comme un facteur d'union plus efficace que celui que permet d'obtenir l'action politique : *« Son peuple réclamait un leader. Il leur a donné un champion. »* Les affiches avec ces différents messages

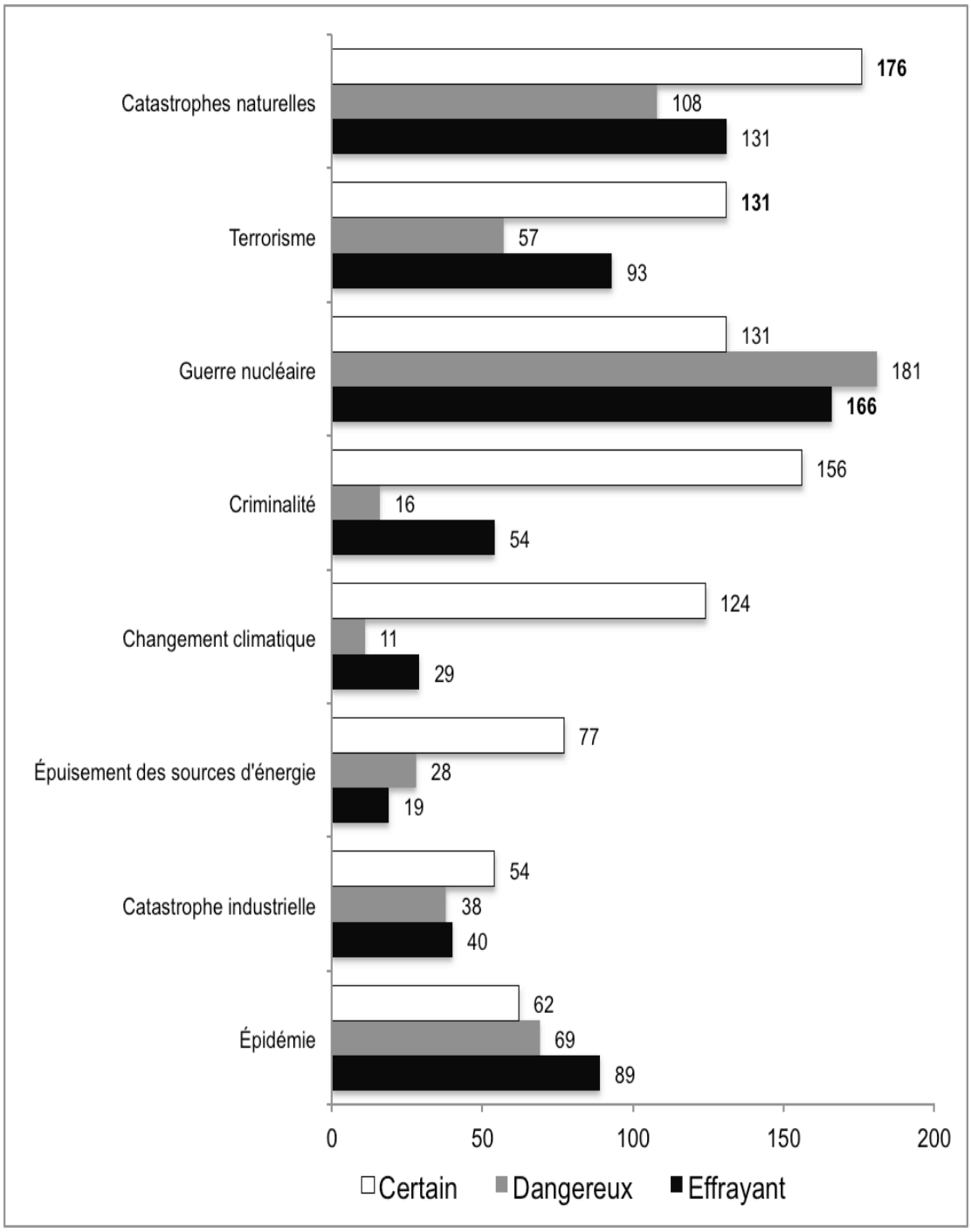
verbaux qui sont des accroches publicitaires complètent la bande-annonce. Elles attirent le regard, informent sur la date de sortie du film, ont une grande visibilité par leur dimension et leur large diffusion dans le milieu urbain et entretiennent le désir d'aller voir le film.

Les 7 films préférés des élèves allient l'aventure qui procure l'évasion et une satisfaction esthétique due à une mise en images spectaculaire de l'histoire qui favorise la distraction. Le public est projeté dans un espace-temps qui le tient à distance de sa réalité immédiate sans pour autant l'en couper radicalement. Les multiples références à la situation actuelle satisfont l'attente des élèves de comprendre aussi la réalité sociale. Quant à la moralité et au courage qui sont les deux qualités privilégiées, elles sont celles même dont font preuve tous ces héros dans des circonstances différentes, auxquels ils peuvent s'identifier.

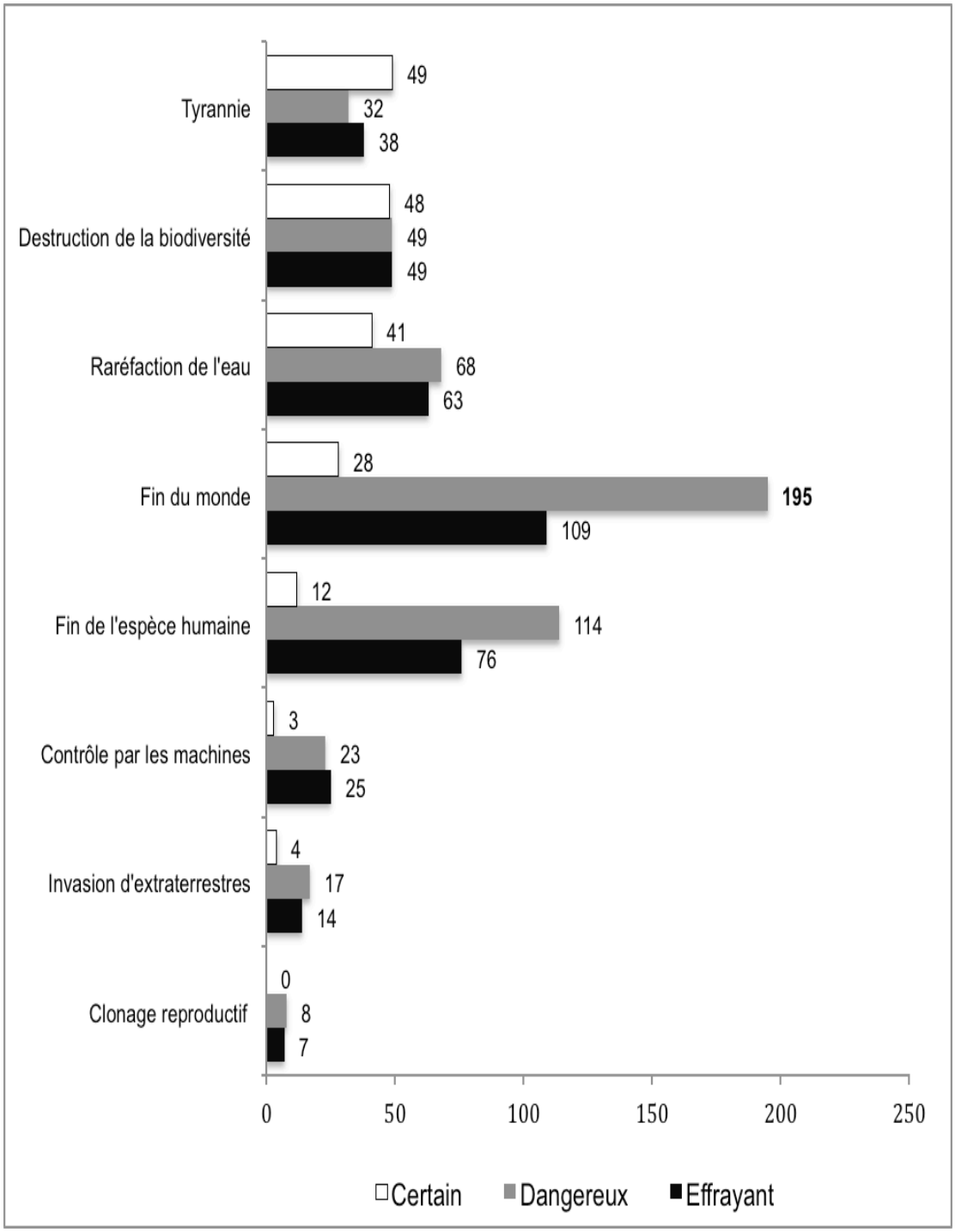
**B – La perception des menaces**

Les menaces sont perçues différemment selon qu'elles paraissent détenir un caractère certain, dangereux effrayant. Leur extrême visibilité dans l'espace médiatique en accentue d'autant plus leur dangerosité. L'analyse des réponses des élèves au troisième questionnaire nous permet de voir quelles sont, selon eux, les menaces qui sont les plus préoccupantes et si cela correspond aux craintes exprimées par d'autres Français dans un certain nombre de sondages d'opinion qui ne sont utilisés qu'à titre d'indicateur.

**Graphique 1 – Un public jeune face aux menaces***




*Les scores indiqués sont obtenus par pondération du classement qui est joint en annexe


Tyrannie
49
32
38
Destruction de la biodiversité
48
49
49
Raréfaction de l'eau
41
68
63
Fin du monde
28
195
109
Fin de l'espèce humaine
12
114
76
Contrôle par les machines
3
23
25
Invasion d'extraterrestres
4
17
14
Clonage reproductif
0
8
7
0
50
100
150
200
250
Certain
Dangereux
Effrayant

Ce graphique nous indique que parmi les quatre risques les plus souvent retenus par les élèves, les catastrophes naturelles sont perçues comme les plus certaines, suivies du terrorisme et de la guerre nucléaire, du changement climatique et de la criminalité. La fin du monde est considérée comme la plus dangereuse, suivie de la guerre nucléaire, de la fin de l'espèce humaine puis des catastrophes naturelles. La guerre nucléaire leur paraît la plus effrayante, suivie des catastrophes naturelles, de la fin du monde puis du terrorisme. La crise environnementale et les crises sociales qui mènent à une situation apocalyptique dans ces films sont perçues comme plus certaines, dangereuses et source de peur que les menaces technologiques représentées par l'intelligence artificielle, le contrôle par les machines ou le clonage.

Nous pouvons remarquer que les catastrophes naturelles et la guerre nucléaire sont considérées à la fois comme les plus certaines, les plus dangereuses et source de peur. Les catastrophes naturelles sont des données essentielles de la vie (inondations, sècheresse, canicule, tempêtes, pour les plus communes en France), sont médiatisées (tsunami, tremblement de terre) et leurs effets et conséquences sont spectaculaires (destruction, nombre de victimes et de réfugiés). Un élève synthétise ainsi sa perception des menaces naturelles : *« Certains risques comme les catastrophes naturelles, le changement climatique me font plus peur car nous ne pouvons pas lutter contre eux. L'homme ne peut rien faire contre la nature. »* Ou un autre : *« Les catastrophes naturelles, c'est extrêmement destructeur, très dur d'y échapper, d'y faire face. Nous ne pouvons pas les prévoir aussi. »* Tout ce qui porte atteinte à la nature est perçu comme potentiellement menaçant. D'après un sondage TNS-Sofres/Logica sur les peurs des Français pour *Psychologies* réalisé les 8 et 9 juin 2009, après la peur que leurs enfants ne soient pas heureux exprimée par 45 % et la maladie par 39 %, la dégradation de l'environnement est la troisième cause de peur exprimée par 38 % des Français interrogés.

Le changement climatique considéré comme certain par la moitié des élèves prouve que sa réalité s'impose, pour eux, comme une évidence. Selon un élève, « *Le changement climatique met en péril tout l'écosystème planétaire et ce, parfois uniquement pour des intérêts égoïstes et localisés. On ne peut pas lutter contre. »* D'après un sondage de l'Ipsos de janvier 2010, 84 % des Français croient en la réalité du réchauffement climatique, qu'il est scientifiquement prouvé par 77 % d'entre eux et dû à une responsabilité humaine importante par 96 %. De plus, 49 % considèrent que les conséquences des activités humaines sont minorées et 31 % pensent au contraire qu'elles sont exagérées. Seulement 56 % des personnes interrogées pensent que des mesures seront prises dans les prochaines années pour freiner le réchauffement climatique. Deux élèves manifestent leur méfiance quant à la situation actuelle et constatent : *« Le caractère imminent du changement climatique est dû aux erreurs humaines et à nos façons d'être. Je pense que ce qui me fait le plus peur c'est l'homme. »* Et un autre poursuit : *« Le plus grand risque c'est la bêtise humaine. »*

La menace de guerre nucléaire peut être reliée aux menaces naturelles par les dégâts qui pourraient, à cause d'elle, être causés à l'environnement. H. Puiseux, qui a analysé les représentations qui sont faites au cinéma des conséquences d'une guerre nucléaire, écrit : *« Parce que l'atome a été ,* en premier lieu*, une force de destruction par la désintégration, par le souffle, par l'incendie et par les maladies, les paysages qui sont associés d'abord sont, on l'a vu, des panoramas de ruines et d'hôpitaux, des surfaces de villes ruinées, désertifiées, arasées, horizontalisées, et des surfaces de corps dévastés. »*[1] Le processus de désintégration qui découle de l'explosion atomique fait naître un imaginaire de la guerre qui intègre les mêmes images de désolation qui accompagnent les catastrophes naturelles. H. Puiseux remarque : *« La présentation et représentation de l'atome se fait donc dans un double écho : écho à la guerre classique, écho aux grandes catastrophes,*

[1] Hélène Puiseux, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma, op. cit.,* p. 75.

*tremblements de terre, raz de marée, incendies, etc. »*[1] L'imaginaire du nucléaire et de ses conséquences perçues comme proches d'un désastre intégral, croise celui de la crise écologique perçue comme irréversible. La peur de la guerre nucléaire renvoie, à l'histoire du XX$^{e}$ siècle, avec les bombes lancées sur Nagasaki et Hiroshima. En 2006, BVA réalise un sondage pour Agir pour l'Environnement qui indique que 81 % des Français estiment le nucléaire comme une technologie à risque. L'imaginaire du nucléaire est également entretenu par les tensions qui règnent entre certains pays comme Israël et l'Iran. À ce sujet un élève fait cette remarque : « *Une guerre entre différentes nations peut vite dégénérer et aboutir à l'autodestruction. »*

La peur du nucléaire civil se nourrit du rappel de la catastrophe de Tchernobyl et plus récemment de celle de Fukushima[2]. Cet accident aurait eu un impact très important sur l'opinion publique. Un élève précise : *« La peur de l'inconnu m'inspire à classer ces risques de telle façon. En effet, les risques nucléaires ne sont pas assez maîtrisés, ce qui me fait peur c'est qu'il s'agit d'un sujet d'actualité, avec des conséquences mondiales sur la santé. »* Dans un sondage international réalisé par Ipsos en avril 2011, plus de la moitié des personnes interrogées se disaient opposées au nucléaire dans une grande majorité des 24 pays étudiés. Selon un sondage réalisé par l'Autorité de Sûreté Nucléaire en 2011, le terme nucléaire, serait connoté négativement (risque de guerre nucléaire, accident dans une centrale, impact sur la santé et l'environnement). 63 % des Français interrogés ressentiraient de la méfiance à son égard, 47 % de la peur et 42 % un sentiment d'impuissance. Le nucléaire est perçu comme une technologie à risque aussi bien dans son usage militaire que civil.

[1] *Idem.*

[2] De nombreux essais ont été écrits et publiés en France après la catastrophe du 11 Mars 2011 au Japon. Nous pouvons citer : Michaël Ferrier, *Fukushima. Récit d'un désastre,* Paris, Gallimard, 2012. Koko Tawada, *Journal des jours tremblants. Après Fukushima,* Paris, Verdier, 2012. William T. Vollmann, *Fukushima. Dans la zone interdite,* Paris Tristram, 2012. Trois récits qui dressent un tableau des dangers du nucléaire.

La criminalité est perçue comme une des composantes de la réalité sociale, banalisée à travers les faits divers. Selon le sondage TNS Sofres/Logica déjà mentionné sur les peurs des Français, 31 % des personnes interrogées ont peur des actes de violence et de l'insécurité. Les menaces liées à des actes terroristes, après les attentats du 11 septembre notamment, continuent aussi de marquer les esprits. D'après un sondage Ifop réalisé entre le 22 et le 23 mars 2012, 53 % des personnes interrogées considèrent que la menace terroriste est élevée en France. Un élève remarque que les trois menaces que sont les catastrophes naturelles, le terrorisme et la guerre nucléaire peuvent être liées, ce qui en accroît leur dangerosité. Il écrit : « *La guerre nucléaire, les catastrophes naturelles et le terrorisme me font le plus peur car ce sont les risques les plus probables et ils sont parfois liés : les terroristes qui s'arment d'armes nucléaires et qui lancent une guerre nucléaire.* » L'ensemble de ces menaces renvoient à des faits réels qui peuvent servir d'expérience.

La crise environnementale et les risques qui en découlent ainsi que les violences sociales sont perçus soit comme réalistes, crédibles ou effrayants. Nous pouvons en conclure que si ces menaces sont perçues comme certaines, dangereuses et source de peur c'est qu'elles sont une partie intégrante de la réalité confirmée par leur traitement médiatique. Par contre, les menaces technologiques ou celles liées à une invasion d'extraterrestres dont traitent certains films de notre corpus ne sont perçues ni comme certaines, ni comme dangereuses, ni comme source de peur par la majorité des élèves interrogés. Un élève constate : *« Certains risques sont plus dangereux que d'autres et sont des réalités actuelles comme les catastrophes naturelles et le terrorisme alors que d'autres sont des inventions, des exagérations ou des théories du complot. »* Ces menaces sont intégrées pour eux, au domaine de la fiction et appartiennent au registre cinématographique ou littéraire. Les machines conscientes, les clones, les extraterrestres n'éveillent pas d'appréhension de leur part car ces phénomènes n'entrent pas dans leur champ de préoccupation immédiat. Leur

perception des menaces technologiques ne correspond pas d'ailleurs à celle d'une majorité de Français, ce que révèle un sondage réalisé en Octobre 2002 par Ipsos Angen sur *« Les Français et la biotechnologie »*. D'après celui-ci, 74 % des personnes interrogées considèrent les recherches en matière de clonage et d'OGM comme dangereuses et 44 % les jugent éthiquement condamnables. Le lien entre la considération du danger et la peur que ces recherches inspirent est dû au caractère plausible des menaces qu'elles renferment et au fait que chacun se sente, ou non, directement concerné par elles. Pour les lycéens interrogés, le manque de visibilité de ces menaces rend leurs conséquences hypothétiques, elles semblent n'appartenir encore qu'à l'univers de la fiction. Le monde tel qu'ils le comprennent et tel qu'ils le perçoivent, leur paraît différent du monde imaginé que ces films construisent. Les désastres provoqués par les catastrophes naturelles ou par les guerres les touchent de manière plus immédiate que les conséquences plus souterraines et moins visibles qui pourraient découler de l'intelligence artificielle, du clonage ou de la vidéosurveillance.

Par contre, la fin du monde et la fin de l'espèce humaine appréhendées comme dangereuses et la fin du monde qui inspire aussi de la peur sont des exemples de menaces qui échappent à toute expérience vécue. La fin du monde renvoie à une peur universelle qui traverse les âges mais elle n'est considérée comme crédible que par 9 % des élèves. La peur peut donc naître sur un tout autre terreau et s'alimenter à une autre source que celle de faits avérés. Selon un sondage TNS-Sofres réalisé pour *Le Pèlerin* en octobre 2008 sur les signes avant-coureurs de l'Apocalypse, le changement climatique et le dérèglement du climat sont considérés comme de tels signes par 54 % de Français, suivis du terrorisme international par 22 %, des émeutes de la faim par 18 % et de la crise financière par 16 %. Par ailleurs, d'après ce même sondage, seuls 22 % croient en l'Apocalypse, 75 % n'y croient plutôt pas et 30 % ne savent pas. Ne pas croire en la réalité de l'Apocalypse n'empêche donc pas d'imaginer des scénarios catastrophes qui pourraient l'anticiper. Pour les élèves interrogés, si la fin du monde et la fin de

l'espèce humaine leur paraissent également des menaces peu crédibles, ils les envisagent pourtant comme dangereuses et effrayantes. La fin du monde et la fin de l'espèce humaine qui ne s'appuient sur aucun lien avec la réalité se concrétisent dans la plupart des films de notre corpus, à travers des êtres ou des phénomènes monstrueux. Le manque de crédibilité de ces menaces n'est pas un frein à leur exploitation par des films qui, comme dans *Je suis une légende, Le jour d'après, Prédictions* ou *2012*, en font la matière de leur scénario. Le fait que plus de la moitié des élèves ait vu 17 des films de notre corpus est également la preuve du goût qui est le leur pour des films qui font de la destruction du monde un risque majeur, qu'elle soit due à des facteurs environnementaux, à une prise de contrôle par les machines ou à des conflits entre les hommes. La globalisation des menaces permet au public de se projeter dans des histoires qui renvoient à des situations communes à de nombreux pays et de s'identifier à des héros dont la moralité dépasse leur nationalité.

Les menaces appréhendées par les élèves comme les plus certaines, dangereuses et source de peur sont celles qui sont traitées dans les 7 films qu'ils ont le plus appréciés. Dans *La planète des singes, Le jour d'après, Je suis une légende, Into the wild* et *Avatar,* ce sont les menaces naturelles qui dominent. La dégradation des lois du vivant entraîne une situation apocalyptique avec la transgression de ce qui sépare la nature de la culture comme dans *La planète des singes.* Le changement climatique est le sujet principal du film *Le jour d'après* qui en dramatise les conséquences par son accélération apocalyptique. Une pandémie incontrôlable dévaste la planète dans *Je suis une légende,* qui suit l'errance du héros dans la ville de New York retournée à l'état sauvage. Un milieu naturel inconnu se révèle hostile au jeune homme qui tente de s'y adapter dans *Into the wild.* Dans *Avatar,* une gestion abusive des ressources naturelles entraîne un point de non-retour qui pousse les terriens à chercher, hors de leur frontière, de nouvelles sources d'énergie. La menace de la fin du monde est assimilée à la fin de l'espèce humaine qui s'avère incapable de se perpétuer à elle-même dans les

conditions présentes. Dans *Les choristes* et *Invictus*, ce sont des menaces sociales qui rythment l'histoire. Dans *Les choristes,* la tyrannie d'un homme crée un climat néfaste au développement des enfants qui aggravent leur inadaptation à la société et fabrique des criminels potentiels. Le jeune incendiaire est un ancien pensionnaire de l'institution qui se retourne contre elle, en y mettant le feu. Dans *Invictus,* le racisme est à l'origine d'une coupure institutionnelle qui oppose deux communautés et qui peut créer un climat de violence. La visibilité des menaces naturelles et sociales et leur omniprésence dans l'espace médiatique les rend d'autant plus certaines et dangereuses aux yeux des élèves. Leur traitement dans ces films installe le public dans un univers dont le climat mental lui est familier et qu'il reconnaît comme une composante de ses expériences. La construction cinématographique n'occulte pas la dimension réaliste de la menace et en façonne sa représentation. Le succès de ces films auprès du grand public et également des élèves, est parallèle à la perception des menaces qui, selon eux, sont les plus réalistes.

À l'issue de cette analyse de données, nous constatons que les menaces naturelles qui sont traitées dans 12 films sur les 30 de notre corpus sont celles qui, pour les élèves, sont associées à l'idée de certitude, de danger et de peur. 7 films de notre corpus traitent des menaces technologiques qui ne sont considérées par la majorité des élèves ni comme certaines, réellement dangereuses ou source de peur. Quant aux menaces sociales traitées dans 11 films du corpus, elles sont représentatives d'un climat anxiogène avec la guerre nucléaire et le terrorisme, avec un fort niveau de certitude pour le terrorisme, la criminalité et la guerre nucléaire. Les menaces naturelles et les menaces sociales sont à la fois, celles qui sont les plus souvent traitées dans nos 30 films, dans les 7 films les plus appréciés par les élèves et dans les 2 films qu'ils ont préférés en majorité. L'importance accordée également par les médias à ces menaces en lien avec la situation réelle, écologique et géo-politique, explique pourquoi les catastrophes naturelles, la criminalité, le terrorisme, le changement climatique, la guerre nucléaire, s'imposent comme

les menaces les plus certaines, ou les plus dangereuses, ou les plus anxiogènes. La fin du monde et la fin de l'espèce humaine, n'étant que des possibilités, sont considérées comme dangereuses pour les deux et source de peur uniquement pour la fin du monde. Le degré de certitude ne pouvant être établi, elles appartiennent bien au domaine de la fiction.

Les perceptions des menaces naturelles et sociales par les élèves coïncident avec celles qui s'expriment, le plus fréquemment, dans l'opinion publique, dans les médias et dans de nombreux essais ou articles. Un élève remarque : *« Les risques qui m'inspirent le plus de peur sont : la guerre nucléaire, les épidémies, le terrorisme, l'épuisement des sources d'énergie et le changement climatique car on en parle plus (médias et cinéma) ou car on a déjà vu des cas similaires (guerre, terrorisme et dérèglement climatique). »* En ce qui concerne le peu de crédit qu'ils accordent aux menaces technologiques, cela ne correspond pas, en revanche, à ce qui est exprimé par une majorité de Français. La faible visibilité de leurs conséquences immédiates et les discours contradictoires tenus à leur sujet en font pour ces élèves des menaces encore hypothétiques.

Nous pouvons retenir que le film le plus apprécié par les élèves, *Avatar*, a été classé premier au *box-office* en France en 2009, qu'il concentre en lui les menaces perçues comme les plus certaines, les plus dangereuses et source de peur. L'histoire sur laquelle il est construit tient justement compte de la crise environnementale qui engendre des violences sociales telles que la guerre et la colonisation. Il s'est appuyé sur une bande annonce et une promotion publicitaire efficace qui ont entretenu le désir de le voir et alimenté le bouche à oreille. La distraction et l'évasion sont procurées par la projection dans un nouveau monde et par l'identification à un héros qui se transmue en nouvel homme. Les autres films que les élèves ont préféré ne traitent pas des menaces technologiques, considérées d'ailleurs par eux comme ni certaines, ni dangereuses, ni source de peur. *2012,* qui aborde explicitement la fin du monde, n'a été classé parmi les 5 premiers films préférés que par 17 %

d'élèves. *La guerre des mondes,* qui s'appuie sur une invasion d'extraterrestres, n'a été apprécié que par 13 % d'entre eux. Un élève exprime ses doutes au sujet d'une invasion d'extraterrestres et remarque : « *Certains risques me paraissent improbables (ex : invasion d'extraterrestres) alors que d'autres (ex : catastrophes naturelles, épidémie, terrorisme) ont eu déjà lieu par le passé. Cela m'inspire peu de confiance et ils sont encore possibles. »* Ceci est résumé ainsi par un autre élève : *« La criminalité, le changement climatique et les catastrophes naturelles ont plus de chance de nous toucher qu'une invasion d'extraterrestres. »* Ce public de lycéens nous est apparu plus concerné par des menaces qui pourraient porter atteinte à leur avenir immédiat et à leur environnement et à ce qui semble s'imposer par les faits. Selon un sondage Ipsos réalisé pour le Secours Populaire Français en juillet 2010, 41 % des jeunes âgés de 15 ans et plus sont prêts à s'engager pour l'environnement et contre les discriminations. Ces thèmes sont ceux-là même que traitent les deux films préférés par notre public de lycéens. Nous pouvons donc établir un lien entre les préférences exprimées en matière de film et les préoccupations vécues qui s'expriment à travers ce choix de films.

### C - Deux films préférés : *Avatar* et *Invictus*

*Avatar* et *Invictus* sont les deux films de cette décennie du corpus étudié qui ont été majoritairement vus et appréciés par les élèves. *Invictus* aborde deux thèmes principaux : l'Apartheid et le rugby, à savoir une institution politique discriminatoire et un sport collectif. La menace qui est celle à laquelle se confronte Nelson Mandela est la séparation entre les individus de couleur de peau différente. *Avatar* aborde les thèmes de la dégradation de l'environnement et de l'épuisement des sources d'énergie, de la colonisation et du pillage d'un territoire étranger. La menace à laquelle le héros est confronté est la destruction d'un écosystème. Dans ces deux films l'engagement des héros pour protéger des populations victimes du racisme et

de la colonisation fait ressortir leur courage et leur moralité et répond aux attentes des élèves en matière d'héroïsme.

Mandela est chef d'État, le héros d'*Avatar* est destiné à devenir chef du clan des Na'vis. Mandela est noir, ancien prisonnier, Jake est handicapé, privé de son frère jumeau assassiné. Dans ces deux cas s'opère un changement de statut qui s'apparente à une revanche sur le passé. Séparé de sa femme et de ses enfants, Mandela devient le père de sa nation. Privé de famille, Jake scelle son appartenance au clan en abandonnant sa dépouille de terrien. Ce changement d'identité fait de chacun de ces héros un double de lui-même et un moyen d'extérioriser ses qualités. Mandela veut effacer la frontière qui sépare les Noirs des Blancs, Jack transgresse physiquement la frontière qui le sépare des extraterrestres. C'est seul qu'ils empruntent cette voie vers l'Autre qui scelle leur destin.

Mêler les Noirs aux blancs, faire d'un terrien un Na'vi, sont deux exemples de mixité culturelle que ces films proposent. Mandela construit dans la réalité d'une équipe son idéal de métissage ethnique et Jake assume son statut d'être hybride dans un milieu qui lui est étranger. Le sport est dans *Invictus*, un moyen d'intégration et d'unification nationale. Comme le remarque P. Yonnet : *« L'identification sportive est à la fois expression de l'être-ensemble communautaire, du besoin qu'ont les sociétés de toutes tailles de trouver des occasions de manifester leur existence collective et de la donner à voir, de la rendre visible. »*[1] Mandela use de l'extrême visibilité médiatique de la Coupe du monde de rugby pour affirmer la réunification de son peuple. La science mise au service de l'homme et d'un idéal bioéthique est, dans *Avatar,* le moyen pour le héros de finaliser son appartenance au clan. Comme l'écrit Valantin au sujet de ce film : *« L'alternative réside dans l'adoption d'une vision et d'une perception holistiques parvenant à intégrer les besoins en ressources, l'acceptation d'être le prolongement de la biodiversité*

[1] Paul Yonnet, *Huit leçons sur le sport,* Paris, Gallimard, 2004, p. 126.

*et d'avoir un rapport psychologiquement apaisé à cette dernière. »*[1] Ces moyens d'intégration par le sport et par un rapport bioéthique au monde sont présentés dans ces deux films comme des solutions symboliques pour assurer la cohésion entre différents groupes ethniques et pour restaurer un lien entre l'homme et la nature.

La moralité dont ces héros sont les dépositaires réside dans leur capacité à reconnaître en chacun, au-delà de sa différence, son égale dignité. Mandela lutte contre une tradition politique qui s'est instituée en norme en faisant la preuve qu'une nouvelle alliance est possible entre des êtres que la couleur de peau a séparé comme des êtres de nature différente. Jake s'initie aux coutumes d'un peuple dont la sauvagerie apparente cache une connexion complexe avec son environnement qui est la source de son équilibre. Si, dans *Invictus*, Mandela veut surmonter les préjugés raciaux, dans *Avatar*, le héros se détourne définitivement du genre humain auquel il ne reconnaît plus d'avenir comme il l'exprime à la fin du film lors du départ des terriens de la planète Pandora. Mandela est un Noir qui pour pouvoir cohabiter avec les Blancs a appris à penser comme eux. Jake est un terrien qui, pour devenir un Na'vi, doit cesser de penser comme un terrien. Le métissage, l'hybridation, le croisement des cultures se proposent dans ces films comme des modèles de pacification et de sauvetage.

Nous avons affaire à deux formes inversées d'identification à l'autre. Devenir comme l'autre pour se faire comprendre par lui, devenir l'autre pour échapper à soi et au même que soi. Dans les deux cas, la transgression d'une frontière devient un enjeu du film. Cette transgression est facilitée par deux alliés du bord opposé qui secondent le héros dans sa tâche. Mandela s'octroie le soutien d'un homme blanc, capitaine de l'équipe de rugby qui va progressivement adhérer à sa cause et mener son équipe à la victoire. Jake est initié à la culture des Na'vis par une femme du clan qui va lui donner les atouts nécessaires pour devenir un des leurs. Ces deux hommes mènent une

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 227.

croisade contre le racisme, la discrimination et l'oppression dans un contexte singulier et par des moyens différents. Mandela fait du rugby et de l'esprit d'équipe les instruments de son idéal de réunification. Jake use de sa métamorphose en Na'vi pour retourner la violence légitime des clans qui peuplent Pandora contre la violence barbare de ceux qui veulent la piller. Mandela lutte contre une institution barbare qui s'est normalisée dans les esprits par des moyens pacifiques. Le moyen pour y parvenir est de changer le regard que les Noirs et les Blancs se portent réciproquement. Le héros d'*Avatar* doit changer le regard qu'il porte sur les Na'vis pour pouvoir défendre leur cause et préserver, par son combat, la vie sur Pandora.

Mandela veut construire une nation unie par l'intégration des différentes communautés qui la peuplent et briser la frontière qui les sépare. Jake veut recréer la frontière qui protège Pandora de toute forme d'incursion étrangère. Nous avons deux angles de perspective sur la notion de frontière. La déconstruction de la frontière interne qui scinde en deux groupes opposés une population vivant sur un même sol, est le propos d'*Invictus.* La reconstruction de la frontière qui protège contre l'extérieur les différentes populations qui peuplent Pandora, est celui d'*Avatar.* Dans ces deux films, la frontière intervient comme un sujet sensible qui, dans le premier cas, est un moyen d'inclusion et d'accueil et, dans le second, une force de protection. Si celle-ci s'avère nécessaire dans *Avatar*, c'est qu'un système militaro-industriel menace l'intégrité d'un territoire et la survie de son peuple. La frontière devient rempart, non pas contre l'étranger – ce que l'adoption de Jake par les Na'vis et l'accueil qu'ils réservent à la scientifique mortellement blessée démontrent – mais contre ceux qui ont des visées destructrices. Inclusive ou exclusive, la frontière, par cette ambiguïté, révèle sa dualité qui en fait ressortir ses différents enjeux. Elle ne devient mécanisme de protection dans *Avatar* que parce que ceux qui veulent la violer ont des intentions délibérément malveillantes. La fermeture de ses frontières dans ce contexte guerrier ne peut être interprétée comme un repli sur soi ni comme

un refus de l'Autre, mais comme une stratégie de défense en vue d'assurer sa survie.

Ces deux films exposent deux conceptions de la civilisation qui ne peut se maintenir que par l'intégration des différentes communautés ou qui ne peut perdurer que par l'expulsion d'un groupe exogène qui fait de l'usurpation de territoire son mode d'action prioritaire. Ces deux films prolongent le mythe de la Frontière élaboré au XVII$^{e}$ siècle. Comme le remarque Valantin : *« Ce récit de l'épreuve et du triomphe demeure aujourd'hui à l'état de processus actif, imprègne profondément les mentalités américaines et se perpétue à l'état de récit jamais clos, déterminant largement la perception politique et stratégique du monde extérieur comme Frontière. »*[1] Ces films reposent sur une contestation de l'usage légitime de la force pour assurer sa suprématie dans un milieu étranger et font vaciller les représentations positives habituellement associées aux colons. Les Blancs comme les terriens sont perçus comme des usurpateurs de territoire qu'il faut, pour les premiers, remettre à leur juste place et, pour les seconds, renvoyer sur leur planète d'origine.

Pandora renvoie à l'image du Paradis dans lequel règne la pureté et l'abondance, préservé de la corruption et de la pollution du monde moderne. Cela évoque l'Ouest, le franchissement d'une frontière par les colons qui y trouvent l'origine du monde. Les Na'vis sont, à l'image des Indiens, les représentants d'une race extraterrestre humanoïde chargée de valeurs attribuées à la nature dont ils sont des éléments intrinsèques.[2] Les auteurs de *La civilisation américaine* écrivent : *« L'Ouest, c'est aussi l'expérience de la liberté pure, à l'écart de toute civilisation. Et l'appréhension d'une continuité avec les "bons sauvages" ou, à présent, la possibilité d'un retour vers eux. »*[3] Pandora évoque à la fois le retour à l'origine et le commencement du monde, l'abandon de la terre par Jake signe la fin d'un monde.

---

[1] *Ibid.,* p. 12.

[2] Laurent Malbrunot reprend les diverses sources d'inspiration de Cameron et cite notamment : *La Forêt d'émeraude, Danse avec les loups, Pocahontas, Nouveau Monde.* Laurent Malbrunot, *Avatar. L'univers de James Cameron,* Monaco, Éditions Alphée, 2010, pp. 58-59.

[3] *Ibid.,* p. 225.

Mandela choisit un moyen pacifique pour faire reconnaître à la population blanche d'Afrique du Sud les droits légitimes des populations noires. Les matchs de rugby font office de combat et chaque victoire remportée par l'équipe d'Afrique du Sud est une victoire contre l'Apartheid. Alors que, dans *Invictus*, Mandela compte sur le changement des mentalités pour faire progresser la cause des populations noires, dans *Avatar*, la métamorphose du héros, son changement de forme, symbolise le changement que l'espèce humaine doit opérer pour se sauver en tant qu'espèce. Devenu chasseur puis guerrier, Jake scelle définitivement son appartenance au clan en devenant le leader de la guerre défensive menée contre les terriens. Cependant dans ce film, à la différence d'*Invictus* qui fait de la victoire de l'Afrique du Sud lors de la Coupe du monde le symbole d'une union ainsi acquise, *Avatar* fait de la défaite des terriens la preuve irrémédiable de l'échec de la civilisation. Valantin remarque : *« Le film aboutit alors à une conclusion sans doute inédite dans l'histoire du cinéma américain : les colons terriens/américains sont chassés, ce qui, en termes mythologiques, idéologiques et historiques, correspond à un recul de la Frontière. Les humains sont renvoyés sur leur "planète à l'agonie", ce qui implique la perte de la dernière source d'énergie efficace pour la Terre et la perte du statut de nouvelle "nation élue", justement acquise par l'Amérique sur et par la Frontière. »*[1] *Avatar* illustre de manière métaphorique l'effondrement d'un monde causé par une crise environnementale que les terriens ne parviennent pas à maîtriser. Jared Diamond recense, dans *Effondrement,* les risques qui menacent la pérennité des civilisations et qu'il a fixé au nombre de douze[2]. Dans *Avatar,* la destruction de la biodiversité sur terre pousse les humains à convoiter des richesses minières extraterrestres. Ils se voient acculés à la désertion d'une Terre, présentée par le héros du film *« comme à l'agonie »*. Ce thème d'une

[1] *Ibid.,* p. 228.

[2] Jared Diamond nous prévient ainsi des risques que nous courrons, *« La société mondiale suit présentement un cours non durable ; chacun des douze problèmes de non-durabilité que nous venons de résumer suffirait à restreindre notre style de vie dans les prochaines décennies. Ce sont comme des bombes à retardement qui exploseront avant une cinquantaine d'années. », Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie, op. cit.,* p. 755.

planète qui se présente désormais, à nous, comme finie et limitée, rejoint une remarque de M. Serres dans *Temps des crises.* Il écrit : *« Nous pensions, courageux, que toute notre histoire consistait à lutter sans cesse contre une force toujours plus haute et profonde que la nôtre. L'image se renverse : nous savons désormais que nous sommes infinis, de raison, de recherche, de désir et de volonté, d'histoire et de puissance, même de consommation, et que la nature, face à nous, est finie. »*[1] L'attrait du héros pour le mode de vie des Na'vis tient à une relation d'interdépendance qui les unit à la nature. Le terrien prédateur et hyperconsommateur des ressources naturelles est présenté comme limité dans ses actions. Il est remplacé par un humanoïde extraterrestre, qui intègre dans son mode de vie et son système de pensée, l'environnement naturel dont il dépend. Cette connexion à son environnement est la cause de sa préservation.

Ces deux films sont une cristallisation des attentes du public face aux divisions et au sentiment de séparation qui oppose les hommes entre eux et qui les oppose à la nature. *Invictus,* à travers le personnage clé de Mandela, préconise l'utilisation de symboles pour donner au peuple un sentiment d'appartenance et de partage d'un idéal commun. Le sport pourrait être un de ces symboles. P. Yonnet écrit : *« Il continue d'exprimer dans l'expérience de l'identification, dans la visibilité d'une mise en commun de réactions semblables, le besoin de réassurance des communautés de base. »*[2] Vivre en famille, en groupe, en bande ou en clan dans un espace qui fait de la nature un lieu de vie et non un simple support de ressources est ce qui ressort d'*Avatar.* Le mode de vie sur Pandora est celui de la tribu que M. Maffesoli définit ainsi : *« D'un point de vue ethnologique la tribu,* stricto sensu*, était une manière de lutter, ensemble, contre les multiples formes d'adversité dont la jungle n'était pas avare. Le lieu, que l'on avait apprivoisé, était ainsi une garantie tout à la fois de survie et de solidarité. »*[3] M. Maffesoli rattache

[1] Michel Serres, *Temps des crises, op. cit.,* 2012, p. 48.
[2] Paul Yonnet, *Huit leçons sur le sport, op. cit.,* p. 154.
[3] Michel Maffesoli, *Le temps revient. Formes élémentaires de la postmodernité,* Paris, Desclée de Brouwer, 2010, p. 113.

cette sensibilité à celle de la postmodernité qui tend à échapper à une vie réglementée. *« Avec la postmodernité, c'est cette civilisation domestiquée, sécurisée qui touche à sa fin. Une époque s'achève. Et la sensibilité, je dis bien sensibilité, écologique en est l'indice le plus net. Elle témoigne d'une acceptation de l'animalité en l'espèce humaine. »*[1] *Avatar* exprime une telle sensibilité à travers son héros qui, progressivement, renoue avec une partie de sa nature animale qui lui permet de se relier physiquement à sa planète d'adoption. Retrouver l'animal en l'homme est un moyen d'ajustement à la nature qui permet à Jake de se fondre dans le Tout. Ce film développe une vision holiste, selon laquelle le Tout serait supérieur à la somme de ses parties. Par opposition, la terre n'est plus perçue comme un berceau mais comme un lieu répulsif qui condamne l'homme à l'exil comme dans *Le jour d'après, Wall-E, Prédictions* ou *2012.*

La personnification de la nature devenue vengeresse comme dans *La planète des singes, Je suis une légende, Phénomènes, Le jour d'après, Quantum of Solace, Prédictions, 2012* ou protectrice comme dans *La guerre des mondes, Signes, Wall-E* lui donne une dimension à la fois spectaculaire et mythologique. Notons que dans *Avatar* la nature est à la fois vengeresse et s'en prend aux terriens et protectrice par le soutien qu'elle apporte aux Na'vis. Le discours écologique qui sous-tend cet imaginaire positionne l'homme face aux menaces naturelles qui le guettent et en oriente son développement. À ce sujet Valantin constate : *« Les questions d'environnement entrent ainsi de plain-pied dans le débat stratégique américain et sont globalisées par la diffusion de ces films, tandis que les phénomènes environnementaux globaux deviennent partout sensibles. »*[2] Ce péril écologique que ces films, schématiquement, resserrent sous l'image universelle de la fin du monde, demande de la part du héros de nouvelles qualités que ne détenaient pas ceux qui l'ont précédé. Le passage du héros sauveur au héros protecteur marque la singularité d'une menace qui porte en

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.,* p. 207.

elle une origine humaine mais dont les effets sont multiples, invisibles, imprévisibles et incontrôlables. Nous le voyons dans *Le jour d'après, La guerre des mondes* ou *2012* fuir les lieux de la catastrophe et parallèlement assumer sa responsabilité de père protecteur. Le héros qui tente de reprendre le contrôle sur le cours des événements doit tenter, par ailleurs, de reprendre le contrôle sur sa vie.[1]

Le cinéma est un écho qui amplifie les interrogations de ses contemporains. Cet écho serait particulièrement clair dans *Avatar*, ce que relève J.-M. Valantin qui écrit : *« Le nouveau film de James Cameron,* Avatar *(2010), immense succès international, condense ces interrogations et ces tensions, en mettant en scène deux modèles antagonistes de développement et de métamorphose et en posant le débat qui est en train d'émerger à l'échelle globale : comment l'humanité va-t-elle traverser la crise profonde des relations entre les sociétés humaines et l'environnement planétaire ? »*[2] Cette question soulevée par ce film est traitée sur le mode du merveilleux et du symbolique. Comme l'écrit J.-B. Renard : *« Le merveilleux est extraordinaire, controversé et* symbolique. *Nous considérons que le merveilleux n'est pas une fiction irréelle mais une manière de dire une réalité, non pas un mensonge mais une parabole. »*[3] Ce film est imprégné de ce que M. Maffesoli appelle un *réalisme magique* caractéristique de la *fantaisie postmoderne* qui remet en cause ses certitudes. M. Maffesoli écrit : *« Voilà en quoi l'imaginaire renaissant marque une vraie césure avec l'idéologie moderne. Celle d'un homme seigneur du monde, possesseur de la nature et maître de lui-même. »*[4] La part de merveilleux que ce film contient et la féérie qui s'en

[1] La difficulté pour l'humanité de reprendre le contrôle d'une situation environnementale problématique est exprimée ainsi par A. Bertrand qui écrit : *« Pour faire une sorte de pari pascalien appliqué à l'écologie, si celle-ci a, de toute évidence, obligé l'humanité à prendre conscience des limites que lui imposent la planète et la finitude de ses ressources, comme le monde politique à prendre en compte, dans sa course à la croissance, certaines données environnementales et philosophiques fondamentales, elle n'a guère pu mettre en péril aucun équilibre social, culturel ou spirituel. »,* Alain Bertrand, « Écologie », *in Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 254.

[2] *Ibid.,* p. 225.

[3] Jean-Bruno Renard, *Le merveilleux. Sociologie de l'imaginaire,* Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 140.

[4] Michel Maffesoli, *Le temps revient, op. cit.,* p. 175.

dégage, source de distraction et d'évasion, n'occulte pas un autre besoin exprimé par les élèves, la compréhension de la réalité sociale. *Avatar* est un exemple de film caractéristique de cette décennie qui expose les failles de la civilisation sur un mode onirique.

*Invictus* le fait sur un mode symbolique et donne au sport le rôle de ciment social qui aurait pour vertu d'atténuer l'affirmation des différences au sein d'une même nation. Se relier au monde et aux autres afin de surmonter la brèche qui les oppose est la fonction attribuée à ces héros qui, par le métissage et l'hybridation, intègrent en eux l'altérité de l'autre et revendiquent la transgression d'une frontière qui sépare l'homme de l'homme, l'homme de la nature. La préférence marquée des élèves pour ces deux films rejoint leur appréhension des différentes menaces telle qu'ils l'ont exprimé. Les menaces technologiques ne leur paraissent ni certaines, ni dangereuses, ni effrayantes, à l'encontre des menaces naturelles et des menaces sociales qui contiendraient selon eux, un potentiel de dangerosité et de destruction à la fois crédible et inquiétant. Ils trouvent dans *Invictus* et *Avatar* la confirmation à l'écran du caractère destructeur de menaces qu'ils évaluent à la fois comme une composante de leur vie présente (catastrophes naturelles, criminalité, terrorisme) et de leur projection dans l'avenir (changement climatique, guerre nucléaire)[1]. Nous pouvons donc considérer que si ces deux films ont été appréciés majoritairement par les élèves, c'est qu'ils expriment tous les deux de manière symbolique une vision du monde qui leur est commune. Ceci est également le cas pour les cinq autres films préférés par les élèves qui partagent les valeurs qu'ils véhiculent.

Dans *Les choristes*, le héros doit lutter contre la tyrannie d'un directeur qui aggrave l'inadaptation des enfants à la vie en société. Dans *La planète des singes*, le héros est naufragé sur une planète dominée par des singes

[1] James Cameron lui-même reconnaît : *« Je n'ai pas cherché à tourner un film qui corresponde à un moment précis de notre histoire, mais c'est vrai qu'il y a un écho très clair entre ce que dit* Avatar *et les préoccupations actuelles des gens. C'est ce qui peut arriver de mieux à un cinéaste, quand la forme et le contenu de son film sont en symbiose avec les attentes des spectateurs » in Première*, février 2010, p. 29.

mutants. Il parvient à réunifier la communauté des singes et la communauté des humains en les délivrant de la tyrannie d'un singe et de son armée. Mais une fois de retour sur terre il ne pourra se sauver lui-même du pouvoir des singes qui ont conquis la planète. Dans *Je suis une légende,* le héros est livré à lui-même sur une planète vidée de toute présence humaine mais envahie par des hordes d'infectés. Il met au point un sérum qui assurera la survie et la cohésion d'un groupe de rescapés de la pandémie au détriment de sa propre vie. Dans *Into the wild,* à l'inverse, c'est sa coupure volontaire de tout lien avec ses semblables qui précipitera le héros vers la mort. Ce retour à la vie sauvage, plus réactif que constructif, rend signifiant le déséquilibre du héros qui n'a pas su composer avec ses semblables. Dans *Le jour d'après,* le changement climatique précipite en un temps record le monde dans le chaos. Le héros considère que l'unique responsabilité qui lui incombe est de sauver son fils et de gagner avec lui le Mexique où ils seront accueillis comme réfugiés climatiques. Dans tous ces films, la vision du monde qui est véhiculée est celle d'un déséquilibre global. La solitude du héros fait ressortir la gravité de la situation qui ne peut être contrée par aucun moyen militaire et qui amplifie la gravité de risques aux conséquences irréversibles. Le héros doit se résoudre à engager une action immédiate et radicale pour protéger et mettre à l'abri ceux dont il est le plus proche.

Si nous nous basons sur le choix des élèves en matière de films et sur leur appréhension des différents risques, nous pouvons en conclure qu'il y a un lien qui peut être établi entre les menaces qu'ils intègrent comme les plus dangereuses (environnementales, sociales) et leurs préférences cinématographiques. Un film doit donc fondre la réalité dans l'imaginaire et produire un état de fusion qui crée un effet de séduction. La relation au monde comble une envie de monde et la projection mentale dans une altérité radicale permet aux spectateurs de s'extraire de sa normalité. La diversité des situations et des personnages est une invitation à l'acceptation de l'hétérogénéité, du déracinement et de la mixité sociale. Toutes ces composantes d'un film permettent d'assouvir un désir de voyage et de

nomadisme, à l'écart des sentiers balisés de la normalité. Ce qui pour Maffesoli s'impose comme une tendance anthropologique : *« J'ai longuement insisté sur le nomadisme comme élément central pour comprendre la constitution de la vie sociale. Paradoxe qui fait qu'une structure stable ait besoin de son contraire pour conforter son existence. "L'existence" comme envoi, impermanence, changement continuel. »*[1] Le cinéma peut être assimilé à un voyage ou à une flânerie qui permet que s'exprime dans la gratuité, des envies, des attirances que bride la vie en société. *« Le voyage, ainsi que les imaginaires, les rêves et autres fantasmes sociaux, est un filon caché parcourant l'ensemble du corps social. »*[2] Le cinéma est un de ces filons, un territoire partagé duquel chacun extrait ce qui à ses yeux a le plus de valeur, ce qui lui procure à la fois une satisfaction affective et un plaisir esthétique.

[1] Michel Maffesoli, *Le voyage ou la conquête des mondes,* Paris, Éditions Dervy, 2003, p. 57.
[2] *Ibid.,* p. 15.

## Chapitre IX

# Des films aux menaces : l'interprétation

### A – Les imaginaires de la catastrophe

Comme nous l'avons vu, dans tous ces films, différents phénomènes provoquent un état de rupture qui implique pour tous les protagonistes un bouleversement radical de leurs conditions de vie. Une dérégulation des lois de la nature entraîne une dérégulation sociale. La mise en spectacle de menaces apocalyptiques génère de la monstruosité qui en renforce l'impact visuel et émotionnel. La logique de la monstruosité donne de l'épaisseur à ces différentes menaces. Celle-ci, pour être comprise, doit être nécessairement reliée à la notion de spectacle qui la fait exister d'un point de vue cinématographique. Les menaces naturelles, technologiques et sociales telles qu'elles sont représentées et figurées à l'écran s'appuient pour être figurées sur trois types de monstres : le non humain (l'animal, l'infecté, catastrophes naturelles), le post-humain (l'ordinateur, le robot, le clone), l'inhumain (le tyran, le criminel, les gangs). Ceux-ci renvoient à trois types de discours qui en orientent la logique, à savoir un discours à dominante écologique, un discours de mise en garde contre certaines applications scientifiques et un discours qui prévient contre toute forme de discrimination, de violence gratuite et de désagrégation des liens sociaux qui séparent les hommes.

Ces discours sont nourris par des mythes, des récits ou des événements historiques tels que l'Apocalypse, Prométhée et Frankenstein, la Shoah[1]. Ils servent de toile de fond à ces histoires qui s'y réfèrent et ne cessent de les développer à travers des situations extraordinaires et des êtres monstrueux. Comme l'écrit J.-B. Renard : *« Quels que soient les mots utilisés – merveilleux, fantastique, insolite, incongru, étrange, monstrueux, incroyable, inexplicable, prodigieux, invraisemblable, etc. – le concept d'extraordinaire est mobilisé lorsque le réel ne "colle" plus à la réalité, c'est-à-dire lorsque des événements ou des phénomènes s'écartent de notre perception ordinaire du monde. »*[2] La réalité à laquelle renvoient ces phénomènes hors-normes (animaux humanisés, changement climatique accéléré, machines conscientes, invasion d'extraterrestres, guerre d'expropriation, criminel psychopathe) est celle de la transgression d'une frontière. La monstruosité se reconnaît au pouvoir qui est le sien de brouiller les frontières, de confondre le monde de la normalité et de l'anormalité et de chercher à imposer un nouvel ordre. Le héros intervient sur le seuil de cette frontière, dans ce basculement possible qui laisse présager une fin radicale de l'ordre antérieur ou du monde lui-même. Cet imaginaire apocalyptique est une mise en spectacle des dangers dont ces films veulent être l'écho amplifié. Ce vacillement de la frontière qui est à l'œuvre dans tous ces films à travers le déséquilibre naturel, les innovations scientifiques ou les abus de pouvoir a pour fonction de manière spectaculaire de construire un discours sous la forme d'un avertissement.

Le mot menace est associé au mot avertissement de même que le mot monstre, qui vient du latin *monstrum*, à savoir *« Prodige qui avertit de la volonté des dieux, qui la montre ».* La menace s'incarne dans le monstre comme moyen d'expression le plus adéquat pour être rendue signifiante. L'aspect spectaculaire du monstre frappe l'imagination et fait gagner en intensité l'impact de la menace. La menace telle qu'elle se donne à voir dans

[1] Le terme hébreu Shoah, signifie *« catastrophe, anéantissement, destruction ».*
[2] Jean-Bruno Renard, *Le merveilleux, op. cit.,* p. 23.

ces films est un moyen de nous avertir non pas de la volonté des dieux mais de la dangerosité contenue dans les activités humaines mises au service d'une volonté monstrueuse. King Kong à la fois monstre et victime, à la fois menace et héros synthétise la contradiction d'une civilisation qui tire sa force du bouc-émissaire et son renouvellement du sacrifice. Il devient la victime expiatoire d'un monde qui s'offre en spectacle mais qui s'offre à travers lui, sous l'apparence du monstre. Le fait que *King Kong* ait été l'objet de deux *remakes* est la preuve que malgré la différence de contexte qui sépare les trois époques, un parallèle peut être établi. Le chômage n'est toujours pas éradiqué et Ann en est, dans la version de Tim Burton, la preuve vivante. La taille exceptionnelle de King Kong fait toujours de lui un objet de spectacle, ce en quoi Denham ne se trompe pas. R. Dadoun remarque à son sujet : *« Ses affinités avec le gigantisme du discours publicitaire et des moyens modernes de communication et de diffusion sont évidentes. »*[1] King Kong est d'emblée exploité pour son apparence qui donne à son corps la valeur d'un objet de curiosité digne d'être mis en exposition. Le spectaculaire qui se nourrit de voyeurisme assouvit ce dernier à travers la mise en exposition d'un être enchaîné et sacrifié à la logique de la mise en spectacle qui, si elle s'est accélérée, a trouvé ses racines dans le monde de la réclame et des affiches publicitaires. Dans ce cas la menace vient, comme le remarque J.-B. Renard, « *de la toute-puissance de la "spectacularisation" dans notre société contemporaine où elle a atteint un degré que Guy Debord lui-même n'aurait osé imaginer »*[2]*.*

La monstruosité est une catégorie centrale du fantastique que J.-B. Renard définit ainsi : *« Le fantastique n'est pas seulement l'abréaction d'un traumatisme historique passé, ou le reflet d'une problématique actuelle, il peut être aussi un signe avant-coureur d'événements en émergence. »*[3] Les films de notre corpus font émerger sur fond de déséquilibre présent des

[1] Roger Dadoun, *King Kong,* Paris, Séguier, 1999, p. 29.
[2] *Ibid.,* p. 160.
[3] Jean-Bruno Renard, *Le merveilleux, op. cit.,* p. 154.

situations en devenir sous l'aspect de la catastrophe. Pour y échapper, le héros d'*Avatar* doit renoncer à son être humain et intégrer l'être étranger qui le délivrera de la monstruosité de son espèce et lui permettra de lutter contre elle. La monstruosité dont ces films se font les traducteurs n'est pas tant celle d'un personnage type à la manière de *Frankenstein* ou de *Dracula,* mais elle est tapie dans l'humanité elle-même, dans son mode de gouvernement, dans ses laboratoires de recherche, dans son système économique qui institue entre l'homme et la nature, entre l'homme et la seconde nature d'essence technique, entre l'homme et l'homme, des rapports qui en déséquilibrent l'ensemble. Le signe le plus tangible de ce déséquilibre est celui qui s'illustre à travers la transgression des lois de la nature et la décomposition des liens familiaux. Comme nous l'avons vu, le rôle du héros n'est pas de sauver un monde en danger ni de construire une nouvelle famille mais de protéger ce qu'il en reste. La nature comme la famille qui peut par extension renvoyer à toute forme de communauté (groupe de survivants ou de résistants, équipe sportive, membres d'une chorale ou d'un monastère, armée, commando, clan) servent d'axe de référence face à un monde dont la monstruosité réside dans des activités qui détruisent le lien qui attache l'homme à ses semblables et à l'environnement dont il dépend. Le héros d'*Avatar* s'oppose au patron d'une Compagnie minière qui, pour mettre en œuvre son projet d'exploitation d'un territoire étranger, s'appuie sur la détermination d'un chef d'armée. L'association de ces deux volontés monstrueuses crée une menace en guise d'avertissement sur les moyens mis en œuvre aujourd'hui par des hommes à travers le monde, pour faire aboutir leurs projets d'exploitation et de destruction. Les personnages monstrueux sont des révélateurs de situations réelles et servent, comme l'écrit J.-B. Renard, *« de support de projection de la pensée sociale»*[1]. Le fait que ces films aient rencontré la faveur du public démontre qu'ils arrivent à cibler sur le registre de l'extraordinaire des situations ordinaires.

[1] Jean-Bruno Renard, *Le merveilleux, op. cit.,* p. 153.

Les créatures ou les phénomènes monstrueux qui génèrent de la violence, du chaos, renvoient, au-delà du monstre lui-même, à un état antérieur précaire qui va en se dégradant. Le monstre surgit au point extrême de la désorganisation dont il est la marque et le signe. C'est parce que la situation qui précède son apparition est déjà instable et menaçante que le monstre peut surgir. Il n'en est que sa manifestation la plus tangible et la plus extrême, il signifie la catastrophe. Il faut que ce sur quoi il prend racine soit déjà source de déséquilibre pour qu'il puisse prendre vie. C'est donc à des moments charnières que les monstres les plus emblématiques ont été créés. *Le Docteur Mabuse*[1]*, Nosferatu le Vampire*[2]*, M le Maudit*[3] devancent la montée du nazisme et révèlent l'état d'esprit d'un peuple avant l'avènement d'Hitler. *King Kong* et l'adaptation cinématographique de *Frankenstein*[4] ont été réalisés dans le contexte de la crise économique qui a touché le monde occidental entre 1929 et 1933. *Godzilla*[5] s'impose au cinéma comme le représentant monstrueux de la bombe atomique.

La mise en spectacle des catastrophes, des guerres, des invasions ou des actes de violence qui structure l'ensemble de ces films correspond à la logique de leur sujet. Ce type de cinéma est d'essence spectaculaire et a pour vocation d'en déployer toutes les possibilités à travers le développement des moyens techniques. Ce n'est donc pas ce type de films qui déréalise le monde mais les images qui mettent le monde en spectacle comme si c'était du cinéma. H.-P. Jeudy souligne la permanence, à travers le temps, d'un imaginaire de la catastrophe que les médias ne cessent de conforter et de renforcer. *« Le désastre est un élément fondamental des cultures et des*

[1] *Le Docteur Mabuse,* de Fritz Lang, Allemagne, 1922. Ce film raconte l'histoire d'un psychanalyste qui organise scientifiquement le désordre à son profit.
[2] *Nosferatu le Vampire,* de F. W. Murnau, Allemagne, 1922. Ce film met en scène de manière gothique la face double du héros romantique déchiré entre le désir et la pulsion de mort.
[3] *M le Maudit,* de Fritz Lang, Allemagne, 1931. Dans ce film, Fritz Lang donne un portrait social et moral très précis de l'Allemagne de Weimar.
[4] *Frankenstein,* de James Whale, USA, 1931. Ce film relate l'histoire du Dr Frankenstein qui crée un être artificiel en assemblant des morceaux de cadavres.
[5] *Godzilla,* de Inoshiro Honda, Japon, 1956. Ce film exprime la hantise du nucléaire qui s'enracine dans l'effet dévastateur des bombes sur Nagasaki et Hiroshima.

*mythologies. Il demeure inhérent aux métamorphoses de l'univers et sa présence dans l'imaginaire semble soutenue par les mass media à travers le rythme constant des images de destruction et de menace dans tous les lieux du monde. »*[1] Le cinéma traduit en image cette obsession du désastre que les médias selon l'actualité rendent virulente. Mais les élèves parviennent à faire la part des choses entre ce qui est de l'ordre du réel, du potentiel et de l'imaginaire. Ce dernier territoire étant celui que le cinéma occupe dans le monde des images en mouvement. Le cinéma est bien un spectacle qui se reconnaît en tant que tel, qui s'affiche et se vend en tant que tel. Le sensationnalisme, l'extravagance, l'hyperviolence ou le rythme débridé des images n'étant qu'une expression de son essence. Le cinéma ne fait qu'exploiter et pousser à bout les possibilités techniques qui lui sont offertes pour donner vie à l'imaginaire de la catastrophe qui s'appuie sur une esthétique du choc. M. Maffesoli dit de cet imaginaire de la catastrophe : *« C'est une constante anthropologique qui, d'une manière cyclique, reprend force et vigueur à certaines époques, celles justement où l'on a eu tendance d'oublier l'aspect flottant des choses. C'est alors que l'espace lui-même devient flottant. »*[2] Les incertitudes qui conditionnent notre rapport au monde réactivent un imaginaire de la catastrophe qui sert d'exutoire à des craintes, plus ou moins fondées, que la réalité peut renforcer. Le cinéma joue avec tous les possibles que lui offre son époque et tire parti d'un imaginaire de la crise qui se propage dans les discours, dans les images et qui devient notre imaginaire commun. Le cinéma participe de cet imaginaire et contribue à sa construction et à sa propagation, qu'il canalise dans la dimension de la fiction.

### B - De l'effondrement au renouvellement

Le héros doit, face à cet état de crise, gérer une situation qui se singularise par de nouveaux rapports avec le monde extérieur. Des singes humanisés,

[1] Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe, op. cit.,* p. 186.
[2] Michel Maffesoli, *Le voyage ou la conquête des mondes, op. cit.,* p. 50.

des hommes mutants ou clonés, des catastrophes naturelles en série, des machines conscientes de leur puissance, des extraterrestres envahisseurs, des criminels et des tyrans inversent le cours habituel des événements. Le héros se situe dans un camp ou dans l'autre et sa position décide de l'origine de la menace. S'il prend fait et cause pour les extraterrestres, comme dans *District 9* et *Avatar*, s'il est lui-même un clone comme dans *The Island*, c'est dans le but de révéler les véritables responsables de cette situation chaotique. Son combat est un moyen de « traduire en justice » ceux qui, sans lui, auraient pu agir impunément au détriment de leurs victimes. Ces hommes monstrueux, par leurs manipulations et activités inconséquentes, créent un climat de crise qui en révèle par ailleurs son ambivalence. En effet, si toutes ces situations sont catastrophiques, apocalyptiques, elles révèlent ce que ce changement d'état, ce bouleversement des règles et des normes de comportement, cet effondrement du monde peuvent avoir de positif. Les causes à l'origine de cet état sont révélées, leurs conséquences affaiblies dans leur portée catastrophique pour le héros, qui se voit alors inséré dans un nouveau monde délivré de ces risques mortifères. S'il meurt, son action est utile à ceux pour lesquels il s'est sacrifié. La catastrophe avérée (changement climatique, contamination, humanisation des singes et des machines, guerre exterminatrice) pousse le héros à en atténuer les conséquences dramatiques pour lui et ses proches. Par là même, il assainit une situation qui, sans lui, se serait détériorée jusqu'à un point de non-retour. Chacun de ces films représente, en différé, ce qui peut se jouer pour l'humanité emportée dans le vertige d'un désastre aux effets irréversibles.

Cet effondrement du monde antérieur sous-entend la construction d'un monde nouveau. Telle est l'ambivalence de cette situation catastrophique qui renferme un pouvoir de régénération. Même si le héros perd la vie à la fin du film, sa mort est la garantie d'un processus de renouvellement qu'il a rendu possible comme dans *La planète des singes, Je suis une légende, 300, Prédictions* ou *Gran Torino.* Les scènes de chaos, d'explosions, de destruction sont autant de prétextes pour signifier le changement nécessaire

auquel l'espèce humaine doit se plier pour atteindre un nouveau seuil et franchir une frontière. Ces films font de la catastrophe un moyen pour tracer l'ouverture sur l'avenir. Elle est une transition qui peut, comme ces films le laissent sous-entendre à travers le personnage du héros et des survivants, donner à l'humanité la chance d'un nouveau départ, d'un recommencement. Au sujet de la situation actuelle, E. Morin écrit : *« Il ne faut plus continuer sur cette route et ne plus indiquer le chemin que nous avons suivi : il faut changer de voie. Toute nouvelle évolution suppose une transformation, et toute transformation suppose une involution, c'est-à-dire un retour à des forces créatrices. »*[1] Chacun de ces films, à sa manière, fait du héros celui qui emprunte et suit, au péril de sa vie, une nouvelle voie.

Dans les films de notre corpus, si la fin pour le héros n'est pas toujours heureuse, elle laisse présager un espoir de changement et de transformation. Aucun de ces héros ne donne ou ne risque sa vie pour rien et, dans cet acte de dépossession de sa vie, le héros permet que celle des autres soit assurée. La participation, la fécondité et le renouvellement rendent leur mort signifiante et l'inscrivent dans un nouveau cycle de vie qu'elle a rendu possible. La métaphore du renouvellement qui est inscrite dans le sacrifice est utilisée dans *Je suis une légende, Terminator 3, Matrix Revolutions, 300, Gran Torino.* Comme le remarque Morin : *« Aujourd'hui encore, la métaphore poétique qui assure que le sang du héros fait lever des moissons nouvelles, fait appel aux associations sacrificielles. »*[2] La communauté de survivants doit sa perpétuation à ce don de soi qui, dans *Je suis une légende, 300* ou *Gran Torino,* prend la forme de l'offrande. C'est en mourant à soi en tant qu'humain, dans *District 9* et *Avatar,* que les héros préservent la vie des extraterrestres.

Nous retrouvons cette idée générale de la mort associée à celle de régénération que développe E. Morin : *« Dans les consciences archaïques où les expériences élémentaires du monde sont celles des métamorphoses,*

[1] Jean Baudrillard, Edgar Morin, *La violence du monde, op. cit.,* p. 65.
[2] Edgar Morin, *L'homme et la mort,* Paris, Seuil, 2002 (1970), p. 132.

*des disparitions et des réapparitions, des transmutations, toute mort annonce une naissance, toute naissance procède d'une mort, tout changement est analogue à une mort renaissance – et le cycle de la vie humaine s'inscrit dans les cycles naturels de mort-renaissance. »*[1] Devenir Na'vi et renoncer à son humanité actualise l'idée de la mort-renaissance à laquelle l'idée de métamorphose est reliée. Batman, l'homme au masque, affronte le Joker, l'homme qui avance toujours masqué. Alors que le premier maîtrise sa dualité et la met au service du Bien, le second ne se départit jamais de son masque plaqué sur son visage comme une seconde peau. L'art de la métamorphose et le dédoublement de son Moi, dans lequel Batman est devenu expert, sont le résultat d'épreuves initiatiques que le héros a surmonté. Dans *District 9*, le héros mutant retourne, contre les militaires, la violence qu'ils exercent contre les extraterrestres. Une fois privé de son double artificiel, le héros de *Clones* se réapproprie son être corporel et renaît à la vie. Le clone de *The Island* ôte la vie à son double génétique et usurpe son identité mais signe ainsi son appartenance à l'humanité. Le héros de *Gran Torino* doit jouer le rôle de l'agresseur, se mettre à nouveau dans la peau du « tueur » qu'il était en tant que militaire, pour démasquer la dangerosité des membres du gang. Pour survivre ou renaître à soi, il faut intégrer son double ou bien l'anéantir. Ces héros défient la mort et sont prêts à se sacrifier mais ils parviennent à sauver leur vie à travers la mort symbolique de leur moi antérieur.

Cette exploitation de la catastrophe peut donc être un moyen de penser à travers eux le basculement nécessaire qui devrait nous pousser à gérer le monde autrement, sur la base d'erreurs accumulées utilisées comme autant d'expériences négatives à ne pas répéter. Pour H. Puiseux, l'exploitation par le cinéma de la dévastation spectaculaire que permet d'imaginer une guerre nucléaire, serait révélatrice *« de l'espoir qui peut naître de cette violence initiale »*[2]. Comme pour tout autre type de cataclysme, ces films nous mettent devant le fait accompli d'une catastrophe en devenir et nous *« disent le prix à*

[1] *Ibid.,* p. 132.
[2] Hélène Puiseux, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma, op. cit.,* p. 173.

*payer pour ce retour à une nouvelle distribution du jeu de l'humanité ».*[1] Ils préfigurent la nécessité d'un nouveau départ qui offre, au héros et à ses proches, une seconde chance. Le Mexique ou l'Afrique, sur lesquels vont débarquer les naufragés d'un désastre dans *Le jour d'après* et *2012*, deviennent la Terre Promise d'un peuple et d'une humanité privés désormais de leur terre natale. Pandora devient, pour le héros d'*Avatar,* sa planète d'accueil. Cette rupture définitive avec le territoire d'origine n'est pas la fin du monde mais la révélation du nouveau monde. Celui que veulent construire les survivants dans *Je suis une légende,* qui se promettent de ne plus répéter à l'avenir les errements du passé qui ont failli mener à l'extinction de leur espèce. La mise à feu de l'institution scolaire dans *Les choristes* et du cinéma dans *Inglorious Basterds* est un moyen de venir à bout de la menace et de renverser l'ordre antérieur en vue d'un avenir meilleur. Si dans *Prédictions* le héros est emporté dans la déflagration de la terre, du moins meurt-il, en envisageant pour son fils une nouvelle vie sur une planète vierge de toute pollution et de toute présence humaine. L'effondrement du monde que ces films mettent en scène, à travers des scènes de destruction, amplifie le débat actuel sur des désastres encore en attente de leur réalisation mais qui, selon certains, deviendraient de plus en plus inévitables.

Ce monde n'est pas menacé de destruction à cause d'un élément extérieur à la terre, mais à cause de l'homme lui-même et de ses activités. La peur de l'effondrement que ces films exploitent peut s'inscrire dans un discours rationnel qui la rend compréhensible et donc maîtrisable. Le héros sert de porte-parole à une conscience collective qui pressent que le prévisible arrive et que, si rien n'est fait, le pire pourra advenir. J.-P. Dupuy constate : *« Il nous faut penser à la fois l'éventualité de la catastrophe et la responsabilité peut-être cosmique qui échoit à l'humanité. »*[2] Et il ajoute : *« Nous vivons à présent l'émergence de l'humanité comme quasi-sujet ; la compréhension inchoative que son destin est l'autodestruction ; la naissance d'une exigence*

[1] *Idem.*
[2] Jean-Pierre Dupuy, *Petite métaphysique des tsunamis,* Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 14.

*absolue : éviter cette autodestruction. »*[1] Le héros nous donne l'illusion sur un mode ludique qu'il est possible d'enrayer le cours fatal des événements. Il y parvient autrement que par la force qui n'est d'ailleurs, une qualité valorisée chez un héros, que par 3 % d'élèves. À travers tous ces héros, le spectateur acquiert la certitude que le sauvetage ne pourra advenir que de la société civile et de la résistance qu'elle pourra opposer au dérèglement du système. En effet, tous ces héros agissent sans recevoir de soutien de la part des autorités politiques et quand ils sont eux-mêmes des chefs d'État comme dans *300* et *Invictus*, c'est seuls, contre le groupe, qu'ils interviennent. Si les machines conçues par l'homme peuvent être détruites, les catastrophes naturelles liées aux activités humaines sont impossibles à contrôler (épidémies, changement climatique, destruction de la biodiversité, épuisement des sources d'énergie). Nulle puissance, qu'elle soit politique, économique ou militaire, n'a le pouvoir de les stopper. La défaite du héros, juste capable de sauver quelques personnes, est une défaite de l'État, l'impuissance du héros est à la hauteur de l'impuissance de l'État. Moins une menace est maîtrisable par des moyens humains, moins le héros a le pouvoir de sauver l'humanité.

Dans tous ces films – *La planète des singes, Signes, Le jour d'après, King Kong, Je suis une légende, Into the wild, Phénomènes, Wall-E, Quantum of solace, Le jour où la terre s'arrêta, Prédictions, 2012* et *Avatar* – les atteintes portées à la nature sont le motif de l'action. Même des films comme *Matrix, Terminator, I,Robot* ou *Clones* s'appuient sur un déséquilibre majeur des lois du vivant qui entraîne un asservissement de l'espèce humaine menacée d'extermination. Seules les réactions du héros peuvent promouvoir un nouvel état de choses pour lui, ses proches et quelques survivants. Dans *La guerre des mondes* sans leur réaction négative à des principes naturels, les extraterrestres auraient anéanti l'humanité. Si les dérives de la technoscience ou les violences sociales peuvent être redressées, il n'en est plus question avec la nature. Elle s'impose comme la figure de l'extériorité, l'Autre

[1] *Idem.*

ambivalent dont l'homme a besoin mais qui peut se retourner contre lui et devenir une menace. Cela explique pourquoi les catastrophes naturelles, tout comme le terrorisme et la guerre nucléaire, sont présentées comme des risques majeurs. Elles sont, comme le terrorisme, les radiations ou les épidémies, invisibles, imprévisibles et incontrôlables. Cela justifie le fait qu'un grand nombre de ces films délaissent le recours à l'armée, au gouvernement, à l'arme nucléaire pour régler l'état de crise. Comme le remarque J.-M. Valantin qui commente les effets de l'ouragan Katrina : *« L'Amérique ressent Katrina comme l'équivalent d'un 11 Septembre climatique, qui donne une réalité empirique et médiatique aux effets sociétaux et politiques du réchauffement global. Bien qu'il ne soit guère possible de dire si Katrina est un événement climatique extrême dû au réchauffement global ou s'il s'agit d'un phénomène "normal", il démontre à quel point l'environnement peut dominer les infrastructures humaines et les capacités politiques et stratégiques. »*[1] Ceci entraînerait une inflexion majeure dans les scénarios de films qui ne peuvent pas composer avec la nature comme avec un ennemi ordinaire, ce qui remet en cause les stratégies de défense traditionnelles basées sur l'armée et dirigées par le gouvernement.

L'anticipation à laquelle ces films s'exercent nous ramène à leur problématique centrale selon laquelle l'homme est le responsable principal de cet état de destruction, d'épuisement et de changement global. Cette thématique centrale de la nature, qui se cristallise dans ces films, montre que l'écologie est le discours dominant de notre époque dans lequel viennent se déposer des mythes qui illustrent les images d'une nature nourricière ou d'une nature dévorante. L'homme se sent coupable du traitement qu'il fait subir à son environnement qui le menace d'extinction et le héros en devient la victime expiatoire. Comme le remarque L.-V. Thomas : *« La peur que nous inspire la fin du monde prend sa source dans l'inconfort de nos consciences. Même si on ne craint plus le châtiment de Dieu, les preuves de nos erreurs et de nos maladresses nous font appréhender chaque jour davantage les*

[1] *Ibid.,* p. 207.

*calamités que nous croyons avoir mérités. »*[1] La résistance du héros face à une situation qu'il subit délivre les spectateurs qui s'identifient à lui du malaise que provoque un sentiment de culpabilité qu'engendre de nombreux discours. Il s'impose comme le défenseur de causes perdues qui lutte contre une adversité qui les dépasse comme dans *Je suis une légende, Le jour d'après, Phénomènes, Prédictions* ou *2012.*

Dans ce contexte King Kong est le héros le plus emblématique qui, par sa mort, est représentatif du déséquilibre majeur et aberrant que l'homme peut instaurer au sein d'un écosystème. Extrait d'un lieu pour être déporté dans un autre, King Kong perd définitivement son axe de référence. De dieu qu'il était sur son île, il chute symboliquement et physiquement pour se transformer en monstre, en animal de zoo. Cette figure animale concentre en elle le regard ambivalent porté aujourd'hui sur la nature et que tous ces films expriment. À la fois divine et inaccessible, sacrée par sa dimension universelle qui nous sépare d'elle, elle est aussi l'objet de toutes les inquiétudes, de toutes les croyances et de toutes les attentes. En elle, s'originent les peurs les plus profondes du XXI$^{e}$ siècle qui commence et les aspirations les plus démesurées nourries par les performances de la technique. Son extériorité radicale dément tout espoir de maîtrise et de possession qui était celui des temps modernes. Le drame vécu par le héros de *Into the wild* est représentatif de cette relation ambivalente que l'homme noue avec la nature. Objet de fascination pour le jeune homme qui désire faire corps avec elle, elle se transformera en objet de répulsion et se refermera sur lui, tel un piège mortel.

Nous voyons se mettre en place une nouvelle conscience des lois qui la dirigent et qui obéissent à un principe régulateur que nous ne pouvons ni modifier ni contrôler dans sa totalité. King Kong malgré les chaînes qui l'enserrent, malgré les hommes armés qui le traquent, fait de sa liberté reconquise avant sa mise à mort, sa véritable victoire. Il renferme en lui la

[1] Louis-Vincent Thomas, *Civilisation et divagations. Mort, fantasmes, science-fiction,* Paris, Payot, 1979, p. 57.

fascination trouble qu'exerce sa monstruosité et sa bestialité. Sa solitude sur son île en fait un être singulier qui prouve qu'il obéit à des lois physiques auxquelles nous n'avons pas accès. Son mode d'organisation lui est propre et il échappe à l'ordre culturel, aux lois humaines, pour en définitive s'accomplir dans la singularité de sa nature. Ni l'homme ni la culture ne peuvent le maîtriser, le posséder ou le domestiquer et il préserve par sa mort l'aspect irréductible de son être animal. Sa mort marque la défaite de Denham qui a perturbé doublement des milieux de vie radicalement différents. L'île aux crânes et la ville de New York, malgré leur opposition, sont toutes deux touchées par ce déséquilibre majeur que représente l'absence de King Kong d'un côté et sa présence de l'autre. Il devient le personnage clé d'un déséquilibre du cycle naturel qui entraîne des effets en série dans des lieux éloignés qui n'entretiennent pourtant aucun lien entre eux. À l'image de la nature dont il est une émanation, King Kong renferme en lui sa puissance doublée de sa fragilité, sa monstruosité doublée de son caractère divin, sa bestialité doublée de sa sensibilité. La sauvagerie de King Kong, qui se retourne contre les hommes dans les rues de New York, est une expression de sa nature animale qui échappe, comme la nature en général, à toute mise sous contrôle, à toute domestication.

La barbarie qui est à l'œuvre dans cette entreprise renvoie à celle que tente de mener la Compagnie à l'encontre des Na'vis dans *Avatar.* L'issue pour le héros réside dans l'établissement d'un nouveau lien avec la nature qui cesse d'être un support ou un moyen pour devenir une auxiliaire. Ce film finalise cette conception d'une nature divinisée et sacralisée que le héros doit apprendre à respecter et à vénérer jusqu'à agir comme les Na'vis face à elle, dans un état d'émerveillement et de gratitude. L'expérience vécue par le héros sur Pandora qui bouleverse ses certitudes, rejoint « *la fantaisie postmoderne »,* dont parle Maffesoli lorsqu'il écrit : *« Non plus une existence que l'on peut maîtriser en sa totalité, mais qui doit s'ajuster, tant bien que mal, à des forces la dépassant. Féerie cosmique traduisant une forme*

*d'accordance avec Dame Nature. »*[1] Une nouvelle forme de relation sociale prend ainsi racine en ce début du XXI$^{e}$ siècle et apparaît comme l'émergence actualisée d'une mythologie archétypale. L'osmose qui règne entre les Na'vis et leur planète est comparée par la scientifique chargée du programme Avatar à une connexion informatique qui relie tous les êtres vivants entre eux. Cette fusion avec leur environnement est justement ce qui fait défaut aux terriens qui regagnent à la fin du film leur planète stérile et dévastée.

La puissance de l'esprit alliée à la puissance de la nature donne naissance au nouvel homme, espèce métissée qui voit se croiser en elle la connaissance du réel et sa représentation à travers des images virtuelles. Alors que de nombreux films mettent en scène un homme dénaturé par le mécanique comme le cyborg ou le robot, ici, l'homme se prolonge et s'accomplit dans son avatar. Il devient son double corporel avec lequel il est connecté de manière cérébrale et dans lequel il va se fondre jusqu'à former un être hybride. L'ordinateur permet au héros d'*Avatar* d'échapper au monde réel et de se projeter mentalement sur la planète Pandora. Il y fait l'expérience d'une interconnexion avec tous les êtres qui la composent. Ce mouvement de va et vient entre la base des terriens et le clan des Na'vis n'entraîne pas en lui de confusion entre les deux espaces. Il joue des rôles différents adaptés à chaque milieu et ne perd pas de vue leur réalité respective. La réalité reste le référent dur par rapport auquel l'imaginaire se pose comme le lieu de l'improvisation, de la navigation dans un espace d'images et de rôles, qui sont compris pour ce qu'ils sont.

Ces films permettent que s'opère un déplacement de la réalité vers la fiction et que des peurs, considérées comme irrationnelles comme celles de la fin du monde et de la fin de l'espèce humaine, trouvent à s'y exprimer. Comme le remarque A. Hougron : *« La science-fiction est une prophétesse de malheur car elle réactive indirectement les vieilles peurs millénaristes que l'imaginaire chrétien s'autorisait, par le biais de l'Apocalypse selon Jean, mais que l'ère*

[1] Michel Maffesoli, *Le temps revient, op. cit.*, p. 175.

*scientifique a travaillé à ridiculiser comme "superstitions" ou qu'elle a renvoyé à un avenir très éloigné (la mort du soleil dans cinq milliards d'années). »*[1] Ces peurs sont alors prises en charge et vécues à travers le canal de la fiction cinématographique dans un état de distraction, qui en désamorce l'aspect réellement menaçant. Si ces films n'apportent aucune solution, à l'image d'un héros davantage spectateur qu'acteur, ils traduisent avec des mythes anciens un imaginaire actuel imprégné de réel.

La fin du monde renvoie à la représentation d'un monde qui ne peut plus assurer son processus de renouvellement et qui reste figé dans un état d'inertie, de vide et d'absence. Tel est le thème du film *La route* adapté du roman éponyme de C. McCarthy qui a obtenu le Prix Pulitzer en 2007. Il n'a pas été classé au *box-office* mais il est représentatif de cet imaginaire qui se resserre, comme dans *Je suis une légende* ou *Wall-E,* sur la désertification du milieu naturel qui n'offre comme seul horizon qu'un Sud et une mer fantasmés par le père et le fils. Il mène jusqu'à son terme la logique de l'imaginaire cinématographique de la menace. Dans tous les films de notre corpus, un espoir est laissé au héros de sauver sa vie et celle des membres de son groupe ou, celle de son fils, comme dans *Prédictions*. Ici, l'itinéraire du héros est une immersion glaciale dans un monde post-apocalyptique. L'enfermement du héros dans une quête sans espoir, qui s'achève sur sa mort, absolutise de manière dramatique cette pensée de l'extermination et de l'extinction qui hante la plupart de ces films. Frédéric Gros présente la marche du héros de *La route* comme l'acte ultime de l'humanité après le désastre intégral : *« Peut-être, quand tout sera détruit, disparue la civilisation après un cataclysme majeur, sur les ruines fumantes d'une humanité engloutie, qu'il ne restera plus alors qu'à marcher. »*[2] La hantise de la disparition est, dans ce film, poussée à son stade le plus extrême, symbolisé par la voie à sens unique qu'emprunte le héros dont il pressent qu'elle ne les mènera nulle part. Les cannibales qui traversent sa route rappellent ceux qui

[1] Alexandre Hougron, *Science-fiction et société*, Paris, PUF, 2000, p. 231.
[2] Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie,* Paris, Flammarion, 2009, p. 297.

guettent le héros de *Je suis une légende*, mais ici pas de héros scientifique, pas de possibilité de vaccin pour renverser la situation. Seulement une avancée implacable vers un destin qui n'est autre que celui de la catastrophe finale. David Grange dans *Les territoires du néant* s'interroge ainsi : *« A-t-on jamais autant fantasmé sur des scénarios d'apocalypses que depuis que nous avons "officiellement" cessé de croire en un "après" ? »*[1] L'anéantissement, qui est la seule perspective offerte au héros, peut expliquer l'accueil mitigé qu'il a reçu auprès du public. À l'opposé, les films de notre corpus laissent toujours entrevoir un espoir de changement.

Walter Benjamin reconnaissait au cinéma le pouvoir d'initier le public par la distraction aux multiples chocs et tensions qu'il reçoit dans la vie réelle. Ces films, dans un contexte social saturé d'informations alarmistes sur l'état de la planète et sur l'instabilité des relations internationales, exploitent leur aspect sensationnel. Selon V. Lowy, « *Le cinéma international s'est ainsi mis au service des angoisses post-11 septembre, remplissant une sorte d'espace de latence pour des sociétés tenaillées par la crainte renforcée de l'accident intégral. »*[2] Comme nous avons pu le constater, les interrogations dont ces films se font l'écho montrent que se cristallisent dans le cinéma les impératifs d'une époque. L'impératif du bien-vivre, qui était celui des années 1960, se voit rattrapé par un impératif de transformation de notre mode de vie qui dépasse l'individualité de chacun. N. Jourdet conclut son article de présentation en écrivant : *« Aussi chacun d'entre nous, et pas seulement certains acteurs privilégiés, est-il invité à participer, dans ses gestes quotidiens, à la prévention d'un risque planétaire. »*[3] Les structures de pouvoir qui ont garanti l'ordre ancien se fissurent et le héros devient l'instrument d'un changement de paradigme.

Ce n'est pas tant la nature des menaces qui a changé que la position des héros face à elles. Le héros ne cherche pas à rétablir un ordre antérieur qui

[1] David Grange, *Les territoires du néant,* Lyon, Parangon/vs, 2011, p. 5.
[2] Vincent Lowy, *Cinéma et mondialisation, op. cit.,* p. 95.
[3] Nicolas Jourdet, « Catastrophes et ordre du monde », *Terrain,* n° 54, mars 2010, p. 9.

est créateur de désordre mais à établir un ordre nouveau. Le changement radical de la situation antérieure passe par un recours à la violence perçue comme inéluctable. La mise à feu de l'institution scolaire dans *Les choristes* et du cinéma dans *Inglorious Basterds* est symptomatique de cette conception. Les héros de *La planète des singes* et d'*Avatar* s'investissent dans la bataille pour établir un ordre nouveau hors de la Terre. Les héros de *Minority Report, I,Robot, The Island, Wall*-E ou *Clones* doivent détruire un système mortifère qui vise à instrumentaliser l'humanité et à la mettre sous contrôle. Les héros de *Matrix* et de *Terminator* résistent sans fin face à des machines dont la puissance est à la mesure de leur intelligence. Les héros de *Signes, Le jour d'après, La guerre des mondes, Phénomènes, Prédictions, Des hommes et des dieux* ou *2012,* n'ont aucun moyen à leur disposition pour renverser la situation. Le héros de *Gran Torino* a, pour unique option, celle de donner sa vie afin de délivrer une famille de la tyrannie d'un gang. À travers leur impuissance, leurs incertitudes, sont mises en évidence l'impuissance des structures qui nous gouvernent. Les menaces qui se concrétisent dans ces films ne peuvent être résolues de manière systématique par un héros sauveur du monde qui n'agit, en fait, que pour ceux qui appartiennent à son groupe. Le cinéma manifeste son pouvoir d'adaptation au nouvel état d'esprit qui se forge en ce début de siècle. L'exploitation des catastrophes par le cinéma n'est nullement un fait nouveau, mais l'impression d'une accélération du processus de changement crée un sentiment d'urgence. Le héros est alors pris de vitesse et doit agir, dans l'instant, face à des risques qui ne lui laissent comme seule option que de mettre à l'abri, protéger ce qui peut encore être sauvé.

### C - L'accélération et la mondialisation de la menace

Deux temporalités rythment ces films, - celle de la durée, de la permanence à travers un idéal type, celui de la famille ou du groupe, - celle de l'accélération à travers la menace et ses effets, signe de chaos et de changement.

L'anticipation de la catastrophe fait du héros l'accompagnateur d'un processus d'accélération qui semble mener l'humanité au bord de l'abîme. Hartmut Rosa s'interroge dans *Accélération. Une critique sociale du temps,* et écrit : *« La peur croissante d'une nouvelle vague d'accélération, observable dans la modernité tardive, n'est-elle qu'une répétition instinctive de la réaction culturelle bien connue à une poussée d'accélération avant que ne soient mis en place de nouveaux modèles de perception et de comportement, ou indique-t-il au contraire que l'on atteint des limites sociales, écologiques, peut-être même anthropologiques bien plus importantes, et dont la transgression pourrait abattre l'agencement culturel de la modernité ? »*[1] Les limites écologiques et sociales sont celles même qui font l'objet de nos films qui les traitent en mettant en parallèle l'accélération d'un processus de dégradation et la mondialisation de ses effets. Dans *La planète des singes*, le héros prend conscience qu'un phénomène irréversible de mutation s'est produit qui fait des singes l'espèce dominante. Dans *Je suis une légende*, la pandémie a pris de vitesse tous les gouvernements qui n'ont pu la contrer. Dans *Matrix,* la démultiplication de l'agent Smith accélère le processus de désintégration du monde réel. Dans *Le jour d'après, Signes, La guerre des mondes, I,Robot, Phénomènes, Clones, Prédictions* ou *2012,* la menace globale se précise à travers l'accélération de ses manifestations. Dans *Des hommes et des dieux*, sept moines sont assassinés et les deux survivants quitteront définitivement le monastère. Le terrorisme agit localement mais son impact est global. Dans *Wall-E* et *Avatar,* la terre dans sa totalité risque de devenir inhabitable, la pollution et le gaspillage des ressources l'ont stérilisée.

Cette globalisation des dangers renvoie à celle que relève de nombreux observateurs. Le monde resserre ses frontières dans les limites des menaces qui nous concernent tous. G. Lipovetsky remarque : *« Un monde technicisé dont l'hyperbolisme ne cesse de nous exposer à des risques majeurs, à des catastrophes globales : pollution de l'air, inconnu des OGM, déchets*

[1] Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps,* Paris, La Découverte, 2010 (2005), p. 108.

*nucléaires, réchauffement climatique, épidémie de la vache folle, épuisement de la biodiversité. Autant de risques qui ont ceci de caractéristique qu'ils ne connaissent pas les limites des frontières nationales. C'est ainsi qu'avec la culture-monde technicienne s'affirment le sentiment de faire partie d'un monde interdépendant, la prise de conscience de la globalité des dangers, une réflexivité cosmopolitique. »*[1] Ces films, par les situations de désastre qu'ils décrivent, rendent compte de cette mondialisation de la menace qui enferme le monde dans une frontière balisée par les mêmes peurs. Ã ce sujet, M. Fœssel remarque : *« Le partage entre un "dedans" apaisé et un "dehors" dangereux qui est ressenti dans la peur ne fonctionne plus dans un monde globalisé.* » Ce à quoi il ajoute, « *Ã force de discours qui affirment que le danger est partout* puisqu'il est le monde lui-même, *la peur a perdu sa vertu de circonspection. N'étant plus en mesure de distinguer le menaçant de l'inoffensif, elle tend à envisager toute chose comme un danger en puissance. »*[2] Si, dans chacun de ces films, la catastrophe est globale, le héros est localisé dans un espace précis. Il devient l'initiateur des démarches à suivre pour s'en prémunir. Dans tous les cas, l'action est individuelle et resserrée autour d'un groupe restreint, dont le nomadisme renvoie au phénomène de l'exil, de la déterritorialisation, du décentrement, du franchissement d'une frontière. Se protéger, c'est se déplacer; rester sur place, c'est mourir. La vie c'est le mouvement, la mort c'est l'immobilité. Le mouvement renvoie à l'idée de changement, de renouvellement et de mutation.

Le héros de *La planète des singes* est prêt à tout pour regagner la terre et fuir la planète dominée par les singes. Dans *Les choristes*, la promenade organisée par le surveillant les sauve tous de l'incendie provoqué par un ancien élève. Dans *Matrix,* le héros ne cesse de circuler entre le monde réel et le monde virtuel. Dans *Je suis une légende,* le héros arpente tous les jours

[1] Hervé Juvin, Gilles Lipovetsky, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire,* Paris, Grasset, 2010, p. 55.
[2] Michaël Fœssel, *État de vigilance. Critique de la banalité sécuritaire,* Paris & Sofia, Éditions Le Bord de l'eau, 2010, p. 143.

les rues de New York, à la recherche d'éventuels survivants et pour capturer des cobayes infectés afin de mettre au point un remède contre le virus. Les héros de *Minority Report, I,Robot* et *Clones* doivent leur survie, à leur extrême mobilité dans un espace urbain en voie d'être dominé par un système informatique qui contrôle les robots. Dans *Le jour d'après, La guerre des mondes, Terminator, Phénomènes, Prédictions* ou *2012,* les héros se lancent dans des expéditions périlleuses pour échapper à la menace de fin du monde. Le héros d'*Avatar*, se sauve à lui-même en s'exilant de la Terre. À l'opposé, dans *Signes, King Kong, 300, Into the wild*, *District 9* et *Des hommes et des dieux,* leur immobilité forcée dans un lieu clos contient, en puissance, un germe de mort. Nous voyons s'accomplir dans ces films la nécessité du nomadisme comme mode de rapport à l'espace qui serait porteur de vie et signe de renouvellement. Jon Krakauer insère dans son récit biographique une lettre du héros de *Into the wild* à un homme, veuf et désocialisé, qui l'a recueilli quelque temps : *« Ne t'établis pas à un seul endroit. Déplace-toi, sois un nomade, que chaque jour t'offre un nouvel horizon. »*[1] M. Maffesoli attribue au nomadisme un pouvoir de régénération qui ouvre sur le renouvellement du lien social : *« Le nomadisme, en effet, implique des formes de solidarité organique. Dès le moment où ce que l'on vit est le tragique au jour le jour, ce qu'exprime bien le "présentéisme" ou l'instant éternel, vécu en tant que tel et non pas rapporté à une dramatique Histoire en marche, dès lors, sans que cela fasse l'objet d'une théorisation abstraite ou d'un projet tourné vers le lointain, il faut bien, au jour le jour, pratiquer l'entraide, échanger des affects et exprimer des solidarités de base. »*[2] Le déplacement dans l'espace du héros est une garantie pour lui et les siens d'échapper dans l'instant à la désintégration du système.

La capacité de survie du héros dans les situations les plus extrêmes fait du principe d'espérance le moteur essentiel de ces histoires. La notion de survivance, comme l'analyse M. Abélès, deviendrait, dans ce contexte, une

[1] Jon Krakauer, *Into the wild, op. cit.,* p. 89.
[2] Michel Maffesoli, *Le voyage ou la conquête du monde, op. cit.,* p. 26.

composante essentielle de nos sociétés. Il remarque : *« Le global-politique trouve son efficacité dans sa capacité d'évoquer par des biais très divers l'horizon de la survivance. La royauté divine rendait présent aux membres du groupe l'enjeu de la survie en exhibant la surpuissance, dangereuse mais indispensable. De la même manière, au travers de performances qui vont de ces exhibitions caritatives aux grandes manifestations de masse, qui suscitent aussi la confrontation des voix des puissants et des pauvres, le global-politique donne à voir la précarité du monde en suggérant des issues possibles, des initiatives qui peuvent permettre de remédier aux effets catastrophiques que génère la reproduction à l'identique de nos sociétés. »*[1] M. Abélès privilégie la notion de survivance plutôt que celle de survie car cette dernière renverrait à l'idée d'invulnérabilité. *« La quintessence de la survie est l'invulnérabilité. La mort est derrière nous et ne représente plus une menace parce qu'on l'a vaincue. »*[2] Or, la notion de survivance nous installe dans un nouveau rapport au temps et à l'espace chargé d'inquiétude. *« Ici, au contraire, tout renvoie à la précarité, à l'incertitude d'un futur peut-être sans avenir. Avec les dégâts du progrès, sous le coup de l'insécurité et de ses figures multiples, le futur s'est transformé en menace. »*[3] De nombreux films exploitent cet éventail de menaces présumées qui pèsent sur l'avenir et font du héros le représentant d'une humanité en sursis. Sa survie potentielle dépendrait d'un nouveau rapport à l'environnement naturel et social qu'elle devrait instituer. Le héros ne cherche pas à reproduire, à l'identique, l'ordre antérieur responsable de sa situation précaire. Confronté à des situations apocalyptiques, le héros doit faire face au présent, aux périls censés nous attendre dans l'avenir.

Pour gérer l'état de crise qui le pousse à l'action, le héros doit surmonter un état de panique. A. Giddens associe la fébrilité et le caractère frénétique de notre modernité à la prise de conscience des risques, perçus plus ou moins

[1] Marc Abélès, *Politique de la survie, op. cit.,* p. 228.
[2] *Ibid.,* p. 111.
[3] *Idem.*

consciemment comme des menaces qui rendent problématique la vie future de l'humanité. *« La terrifiante portée des risques mondiaux qui planent à présent sur nous est en effet un élément clé du caractère effréné et irrésistible de la modernité, et aucun individu ou groupe particulier n'en est responsable ou ne peut être obligé à "arranger les choses". »*[1] Ce qui en ressort est un sentiment d'impuissance qui peut s'avérer effrayant et faire germer un climat de panique. La panique renvoie à un événement soudain et fait référence à une foule en proie, subitement, à un état de terreur qui entraîne une recherche d'échappatoire aveugle et irréfléchie face à un danger avéré ou présumé. Dans les deux cas, l'esprit est affolé et le comportement de chacun se trouve modifié par l'emprise de cette peur qui annihile le raisonnement. Le héros est celui qui surmonte cet état de panique qui se généralise autour de lui. Il manifeste par là sa force de caractère et son courage. Ces films font de la panique un spectacle qui concerne toutes les régions du globe, et de la maîtrise de sa panique par le héros les motifs de l'action. Plus le film est spectaculaire (*Le jour d'après, Phénomènes, La guerre des mondes, Prédictions, 2012),* plus l'état de panique de la foule est représenté comme un phénomène mondial.

Le cinéma ne fait qu'entériner un symptôme propre aux sociétés dominées par la multiplicité des informations et des images du monde, ce qui entretient un climat de peur susceptible de se transformer en panique. P. Virilio remarque au sujet de ce qu'il appelle *« la peur écologique »* : *« Je crois surtout que nous faisons face à l'émergence d'un véritable délire collectif renforcé par la synchronisation des émotions : cette soudaine mondialisation des affects en temps réel qui frappe l'humanité au même instant, et ceci au nom du Progrès.* Emergency exit : *nous sommes à l'ère de la panique généralisée. »*[2] Cette contamination de la panique se propage à travers les écrans de télévision. Dans les films de notre corpus, c'est à travers eux que

[1] Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité, op. cit.,* p. 138.
[2] Paul Virilio, *L'administration de la peur, op. cit.,* p. 77.

le héros est informé de l'évolution de la situation. La réalité de la catastrophe tient à sa mise en image, à sa confirmation par la médiation de l'écran.

Dans *La planète des singes* et dans *Je suis une légende*, c'est à travers un écran que nous prenons conscience des faits qui ont mené jusqu'aux événements malheureux que doit endurer le héros. Dans *Minority Report,* le héros est victime des écrans de surveillance mais sera finalement sauvé par un film diffusé sur écran géant, qui poussera le dirigeant de Précrime au suicide. Dans *I,Robot*, c'est en regardant les images holographiques laissées par le scientifique décédé, que le héros découvrira le danger qui les menace. Dans *Le jour où la terre s'arrêta,* c'est en regardant la télévision, que le beau-fils de la scientifique apprend que l'homme qui les accompagne est l'extraterrestre recherché par l'armée, qu'il pourra alors dénoncer. Batman, dans *The Dark Knight,* usera de la vidéosurveillance comme d'un œil démultiplié pour arrêter le Joker. Dans *District 9*, c'est à la télévision que nous suivons les péripéties du héros dans le camp des Crevettes, devenu l'ennemi public. Que ce soit dans *Le jour d'après, Signes*, *Phénomènes, Prédictions* ou *2012,* c'est toujours la télévision qui sert de canal pour diffuser la globalisation et l'impact de la catastrophe. Dans *Invictus,* Mandela veut tirer parti de l'engouement médiatique pour la Coupe du monde qui donne à son pays une visibilité extrême. Dans *Avatar,* le héros doit raconter quotidiennement son expérience d'infiltré auprès des Na'vis, devant un écran d'ordinateur. Dans ces films, tout passe par le canal de l'écran qui informe à la fois le héros et le spectateur. N. Magné écrit : *« Les médias sont donc présentés dans les films récents comme un moyen de diffuser des informations, et non plus comme un instrument diabolique de propagande de type* Big Brother. *»* [1] L'écran est utilisé dans ces films comme une fenêtre ouverte en continu sur le monde qui relie chacun aux autres et qui rend possible un partage collectif de l'information.

[1] Nathalie Magné, « Le catastrophisme climatique dans le cinéma grand public », *art. cit.*, p. 691.

La catastrophe, par ses répercussions effroyables, excède la représentation. Sa mise en spectacle obéit à la logique de l'excès. La société du risque rejoint la société du spectacle à laquelle elle est intimement liée. M. Augé remarque : *« De toute façon aujourd'hui il n'y a pas d'autre événement que médiatisé. Ça marche dans les deux sens. Les événements que nous connaissons sont des événements que nous connaissons par les médias. Et les événements que nous ignorons sont des événements que les médias ne traitent pas dans l'instant. »*[1] Le risque n'existe que s'il devient un spectacle, validé par l'écran, que chacun peut partager. La réalité de la menace est confirmée dès lors qu'elle devient télévisée. Le cinéma valide cet état de fait et intègre le spectacle médiatique comme une composante du spectacle cinématographique.

Le héros est celui qui, face à ce processus d'accélération de la menace qui semble gagner tous les continents et pousse les masses à agir de manière aveugle, s'y soustrait par la réflexion. Même s'il est poussé à la fuite, même s'il est une proie et une victime, il ne succombe pas à la panique. Il arrive à biaiser et à ruser face à ses agresseurs. Dans *La planète des singes,* le héros utilise l'éclair d'une arme pour tromper l'adversaire. Dans *Les choristes,* le héros rentre en clandestinité pour préserver sa chorale. Dans *Minority Report,* il se fait greffer de nouveaux yeux pour induire en erreur le système de contrôle. Dans *La guerre des mondes,* il utilise le reflet d'un miroir pour se protéger de l'extraterrestre. Dans *300*, Leonidas entraîne l'armée des Perses dans un goulot d'étranglement. Dans *Gran Torino,* le héros par la feinte pousse les membres du gang à tirer sur lui. Dans *2012,* le héros et sa famille intègrent l'arche comme passagers clandestins. Le héros *d'Avatar* dissimule aux terriens l'attachement qui le lie aux Na'vis. La fuite, l'esquive ou la feinte sont les moyens retenus par le héros pour échapper aux dangers qui menacent sa vie. Nous retrouvons dans ce comportement du héros, celui dont parle Benjamin dans *Le conteur : « Le conte enseignait jadis aux hommes, il enseigne aujourd'hui encore aux enfants que le plus opportun,*

[1]Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'expérience des images, op. cit.,* p. 64.

*pour qui veut faire face aux puissances de l'univers mythique, est de combiner la ruse et l'effronterie. Son enchantement libérateur ne met pas la nature en jeu sur un mode mythique, il la désigne plutôt comme la complice de l'homme libéré. »*[1] Lorsque la force s'avère inefficace, le héros démontre qu'il existe des moyens inépuisables pour surmonter l'adversité. Voilà pourquoi la violence gratuite ne peut servir à définir le contenu de ces films qui font la preuve que face aux monstres que la civilisation engendre, l'humain a plus de chance de s'en sortir par le détour et l'effronterie. Le héros use de son esprit affûté par la ruse comme d'un contre-pouvoir stratégique pour rester en vie. Dans la plupart de ces films c'est bien l'issue de secours qu'il emprunte pour venir à bout d'une menace globale. Ce qui renvoie à la vie commune, celle de l'homme ordinaire, qui doit bricoler avec le destin pour agir sur lui.

Pour y parvenir, le héros ne joue plus le rôle de sauveur du monde mais il se contente de se préserver lui et son groupe. Il met en œuvre une solidarité organique qui renvoie au *« tribalisme postmoderne »* dont parle Maffesoli. *« En fait ce que j'appelle le style de* "l'idéal communautaire" *ne peut pas se mesurer à l'aune du projet politique de la modernité. Plus précisément il fait voler en éclats ce projet, le tourne en dérision, ou ne le considère qu'avec indifférence. Mais cela ne signifie pas, bien au contraire, qu'un autre type de solidarité ne prenne pas naissance. C'est une solidarité organique, en son sens le plus fort, qui est en train de naître. C'est-à-dire une solidarité qui maintient ensemble tous ces éléments que la modernité avait disjoints. Organicité qui, d'une manière plus vécue que conceptualisée, engage la totalité de la personne dans un cadre communautaire (tribu, groupe, clan, etc.) familier, et où elle peut s'investir dans des actions proches, ou à tout le moins des actions ayant des retombées directes sur la communauté elle-même. »*[2] Nous voyons en effet le héros se soucier de manière exclusive du groupe qui compose son univers quotidien et auprès duquel il peut agir

[1] Walter Benjamin, « Le conteur » *in Œuvres III, op. cit.,* p. 141.
[2] Michel Maffesoli, *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, *op. cit*., p. 41.

directement. Plus la menace s'avère avoir des causes et des effets globaux, plus le héros resserre les liens communautaires.

La spécificité de la crise environnementale oblige le cinéma à tenir compte de son impact qui frappe tous les continents. Le global agit sur le local et le héros s'engage dans un processus de sauvetage qui se reporte sur ceux qui l'entourent. Son impuissance à l'échelle globale est compensée par le dynamisme et l'énergie qu'il déploie à l'échelle individuelle. La force des choses lui impose de jouer un autre rôle que celui de sauveur du monde mais lui fait acquérir en contrepartie, une dimension qui l'humanise. Que ce soit dans *La guerre des mondes, Le jour d'après, 2012* ou *Avatar,* le héros ne règle aucun des problèmes qui se posent à l'humanité mais il assure la survie de ceux qui sont dans son champ d'action immédiat. Les liens qui se tissent entre eux à l'occasion de la catastrophe, renforcent son sentiment d'appartenance à une famille ou à un groupe. Maffesoli parle de *« style tactile »* pour qualifier ce rapport à l'autre qui *« fait société »*. Il écrit : *« Voilà en quoi la transmutation des valeurs engendre un autre style social, c'est-à-dire un autre rapport à l'altérité : autrui n'est plus une abstraction, avec lequel je dois m'unir pour construire une société future non moins abstraite, l'autre est celui que je touche, et avec lequel je fais quelque chose qui me touche. »*[1] Ce nouveau mode d'être ensemble, qu'il soit familial, clanique, tribal ou communautaire, est le ressort qui donne tout son sens aux actions du héros. À l'opposé dans *King Kong* ou *Into the wild*, - le premier est arraché à son île natale, coupé de son milieu de vie qui garantit son équilibre, - le second rompt les liens qui l'attachent à sa famille, à son milieu social. Tous deux, au terme de cet isolement représenté comme une voie sans issue, trouveront la mort.

L'attachement du héros au groupe et à ceux qui le composent n'a pas une valeur identitaire mais découle de situations de fait comme le lien familial ou est dû à des rencontres de hasard. La plupart des membres de ces différents

[1] *Ibid.,* p. 42.

groupes ne sont liés entre eux que par inadvertance. Ils sont des victimes ou des survivants d'une même catastrophe, des soldats unis par la guerre, des enfants que leur situation familiale rassemble en un même lieu, des joueurs de rugby sélectionnés pour leur talent ou des moines voués à un même idéal. Les multiples agressions subies par les extraterrestres de la part des terriens dans *Avatar* ou dans *District 9* transforment ces derniers en ennemis et resserrent les liens du groupe formé par les extraterrestres. Mais nous ne voyons pas se mettre en place dans ces différents films un repli communautaire qui couperait les membres de ces différents groupes de la société globale. Améliorer, protéger, préserver ou sauver sa vie et la vie de ceux qui croisent son chemin, sont les motivations principales du héros qui n'a pas pour vocation de changer le monde mais de survivre.

Malgré l'accélération des situations catastrophiques dues à des innovations technologiques et à des activités industrielles, ces films ne renvoient pourtant pas à un déni de la technique. Même si des dérives sont condamnées, pour le danger potentiel qu'elles renferment, les films de notre corpus, intègrent la technique comme une composante essentielle de nos sociétés. Ce qui fait déraper certaines applications techniques est dû à l'orgueil, à l'irresponsabilité ou au désir de puissance de ceux qui dirigent les programmes de recherche. Le bon usage de la technique permet au héros de résister comme dans *Je suis une légende, Matrix, Minority Report, Terminator*, *The Dark Knight,* et de renverser la situation. Les ordinateurs, les armes, les vaisseaux que le héros utilise sont un moyen de sortir vainqueur des épreuves. Benjamin attribuait au cinéma le rôle d'initiateur à l'univers technique et à ses appareillages qu'il continue encore aujourd'hui d'être. La dégradation de l'environnement et les violences sociales qui créent des incertitudes face à l'avenir font ressortir en parallèle le rôle majeur attribuée à la technique. Celle-ci est marquée par l'ambivalence et le héros a pour fonction de révéler ce qui en elle est destructeur ou constructif. G. Lipovetsky relève cette ambivalence et écrit : *« Jamais l'ordre techno-marchand n'a crée autant de risques extrêmes et autant de sentiments de dépossession sur*

*notre destin ; jamais pourtant les possibilités de réinvention d'un nouveau type de développement, de nouveaux modes de production et de consommation n'ont été aussi grandes. Le système technicien nourrit aussi bien les peurs que les espoirs et les utopies. »*[1] C'est entre peur et espoir que ces films circulent et ouvrent sur un avenir incertain que l'homme a pour charge de rendre certain.

### D - Un climat mental

Ces films proposent une vision du monde qui ne leur est pas spécifique et qui coïncide avec de nombreuses analyses qui rendent compte de la situation actuelle. Ils peuvent être interprétés comme autant de fragments qui donnent une représentation éclatée de notre époque. Malgré la singularité de chaque histoire, nous avons repéré un fond commun qui les relie. Si tel est le cas, c'est que se construit à notre époque une vision particulière du monde et de notre avenir. Le fait que la majorité de ces films aient été produits et réalisés aux USA et que les nombreuses réflexions que nous citons dans cette étude proviennent d'auteurs français, prouve la concordance qui règne sur la perception de la crise actuelle et les dangers qu'elle impliquerait pour l'avenir. Cette vision du monde n'est pas limitée aux frontières d'un pays et semble se généraliser.

La perception de la crise que nous avons pu faire ressortir, et que les réponses des élèves au questionnaire confirment, est celle qui concerne une atteinte aux lois du vivant. Selon Annie Le Brun : *« Il y a dévastation et dévastation : celle qui nous occupe aujourd'hui ne résulte pas, comme au XVIII*[e] *siècle, de catastrophes naturelles mais de catastrophes provoquées par le mépris des équilibres de la nature. »*[2] L'équilibre de la nature est menacé et ce déséquilibre nous menacerait en retour. L'humanité est

[1] Hervé Juvin, Gilles Lipovetsky, *L'Occident mondialisé, op. cit.,* p. 56.
[2] Annie Le Brun, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire,* Paris, Éditions du Sandre, 2011, p. 50.

considérée comme responsable de cet état de fait qu'elle semble avoir de plus en plus de mal à gérer. C'est à un retournement vers le bas auquel l'humanité devrait aujourd'hui se mesurer. La rencontre des éléments grecs *kata,* « vers le bas » et *strophê,* « le retournement » a donné naissance au mot catastrophe. L'inquiétude dont est chargé notre rapport à la nature incite à reporter notre attention sur elle comme lieu d'origine de catastrophes futures. L'épuisement des sources d'énergie, la destruction de la biodiversité ou le changement climatique sont à la fois des sujets de préoccupation qui s'expriment largement dans la vie publique. Benjamin Dessus s'interroge ainsi à ce sujet : *« De quelles marges de manœuvre disposons-nous pour répondre au défi d'un accès équitable aux services énergétiques pour l'ensemble des habitants d'une planète qui en comptera très probablement neuf milliards en 2050, et parer la menace que fait peser sur nos sociétés un réchauffement climatique de plusieurs degrés dans les décennies qui viennent ? »*[1] Ces inquiétudes forment le canevas de nombreux films à travers lesquels, se généralise une vision du monde sur l'état précaire de la planète. Elles font naître un sentiment d'urgence dont rend compte l'accélération du processus que ces films mettent en scène. Ils ne sont pas créateurs d'une vision du monde mais prolongent une vision du monde qui se construit indépendamment de leur influence.

Comme U. Beck l'analyse dans *La société du risque*, l'humanité se voit placée dans une situation nouvelle. *« Aujourd'hui, c'est un phénomène de* sur-production *industrielle qui en est à l'origine. Les risques et les menaces actuelles se distinguent donc fondamentalement de ceux du Moyen Age, qui extérieurement leur ressemblent, par leur caractère* global *(homme, animal, plante) et par leurs causes* modernes. *Ce sont des risques liés à la* modernisation. *Ils sont le* produit global *de la machinerie industrielle du progrès, et ils sont* systématiquement *amplifiés par la poursuite de son*

[1] Benjamin Dessus, « La croissance verte, une illusion ? Énergie et risque climatique : repenser nos modèles de développement » *in Futuribles,* n° 373, avril 2011, p. 30.

*développement. »*[1] Ces menaces spécifiques au XX$^{e}$ siècle et qui se précisent au XXI$^{e}$ nourrissent un imaginaire dont tous nos films se font l'écho. Elles génèrent des inquiétudes qui se propagent au-delà du pays qui produit ces films et qui se développent en amont des productions cinématographiques.

Samuel Blumenfeld, dans un article paru dans *Le Monde Magazine*, présente le livre de James Howard Kunstler, *La fin du pétrole*[2], comme une des sources d'inspiration principales de James Cameron lorsqu'il a commencé le tournage d'*Avatar. « Cameron est convaincu de la justesse des thèses de Kunstler. Notre civilisation doit se préparer, selon ce dernier, à affronter un choc immense et prévisible : la fin du pétrole. Les énergies de substitution – nucléaire, solaire, éolienne – ne couvriront jamais tous nos besoins. Notre mode de vie sera bouleversé, il faudra inventer un nouveau mode organisationnel. »*[3] D'après un article du journal *The New York Times,* J. Cameron serait devenu le porte-parole de tribus indigènes qui s'opposent à la construction d'un barrage au Brésil. « *Le réalisateur compare les menaces qui pèsent sur leurs terres aux reptiles dévorant leur proie. »*[4] Il serait également devenu un ardent défenseur de la nature : *« À présent, il est décidé à agir, à s'élever contre l'imminence d'une destruction écologique susceptible de mettre en danger la vie des groupes indigènes à travers le monde. »*[5] J. Cameron tend à démontrer, à travers ses sources d'inspiration, ses actions et son implication, que la réalité croise la fiction. Les différentes thèses qui sont proposées à notre époque sur la gravité de la situation écologique sont exacerbées au cinéma à travers des images choc dont les deux films de R. Emmerich, *Le jour d'après* et *2012*, en sont des exemples révélateurs. Les images de la catastrophe, qu'elles soient télévisuelles ou

[1] Ulrich Beck, *La société du risque, op. cit.,* p. 40.
[2] James Howard Kunstler, *La fin du pétrole. Le vrai défi du XXI$^{e}$ siècle,* Paris, Plon, 2005.
[3] Samuel Blumenfeld, « La dernière folie de James Cameron », *Le Monde Magazine,* 12 décembre 2009, p. 25
[4] Alexei Barrionuevo, "James Cameron vit *Avatar* en Amazonie", *The New York Times,* 16 avril 2010, p. 3.
[5] *Idem.*

cinématographiques, accoutument le public à des scènes de désastre qui forgent et renforcent l'imaginaire de la menace.

Les différentes menaces mises en scène à travers tous ces films nous mènent à un constat final : la menace vient de l'homme. M. Abélès qui commente un dialogue entre J. Habermas et J. Derrida, écrit : *« Dialoguant avec Habermas à propos du terrorisme et de l'événement du 11-Septembre, Jacques Derrida a comparé la manière dont la mort et la destruction surgissent de l'intérieur d'une société à un processus auto-immunitaire. Le mal ne surgit pas de l'extérieur, n'est pas le fruit d'une contamination : c'est le vivant lui-même qui travaille à détruire ses propres protections. »*[1] C'est donc à l'homme seul que peut être imputée la gravité de la situation chaotique qui est le sujet de ces films. La difficulté de contrôler un mécanisme naturel qui semble se dérégler par rapport à des normes établies donne vie à un héros qui ne peut régler la situation avec les moyens habituels que sont les armes et la force. Dans *Avatar,* le héros a besoin du soutien de la nature pour venir à bout de l'attaque des militaires terriens. C'est à travers le personnage du héros, tel qu'il se donne à voir dans les films de notre corpus, que nous pouvons discerner le sentiment d'impuissance qui semble émerger face à la crise environnementale. Elle est d'autant plus dramatisée que le héros ne s'impose plus comme un sauveur de l'humanité. Il devient le héros des causes perdues, l'antihéros d'un monde en décomposition contre lequel le progrès s'est en définitive retourné. Sa position oscille entre celle du héros et celle de la victime, entre celui qui agit ou celui qui subit. Comme le montre J.-M. Valantin, les films réalisés durant la première décennie du XXI$^{e}$ siècle et qui font de la menace le moteur de l'action doivent tenir compte des changements qui affectent les sociétés. Le héros, qu'il doive affronter la nature, des machines ou des tyrans ne peut plus s'appuyer sur le gouvernement ou l'armée pour résoudre la situation de crise. Seul contre

[1] Marc Abélès, *Anthropologie de la globalisation,* Paris, Payot, 2008, p. 161.

toutes les forces d'opposition, il doit œuvrer pour sauver ceux en qui il croit et ce en quoi il croit.

Les deux axes directeurs qui orientent ces histoires, sont ceux de l'effondrement et de la mutation. Les menaces font courir un risque d'effondrement et le héros doit se plier à un processus de mutation pour les surmonter. Le renouvellement du monde qui est contenu dans ces films comme une promesse succède à des phases d'effondrement qui provoquent la métamorphose du héros. Ce qui émerge à travers la figure du héros est la notion de mutation, de changement et de renouvellement malgré l'impression première de désastre absolu. Comme le remarque Valantin : *« Cependant, Hollywood ne se contente pas de condenser et de traduire le pessimisme propre à la période des années Bush avec leur synergie de crises pétrolière, militaire, idéologique, financière, climatique et sociale. Une proposition fondamentale apparaît et s'impose : celle du renouvellement par la métamorphose. »*[1] Ces films qui mettent en scène des héros dépassés par des situations critiques dont les causes sont naturelles, techniques ou sociales intègrent l'idée que seul un changement de cap sauvera notre civilisation de l'effondrement. Le changement nécessaire auquel l'espèce humaine devrait se conformer est exprimé clairement par E. Morin. Dans *La voie,* il écrit : *« C'est dans la métamorphose que se régénèreraient les capacités créatrices de l'humanité. L'idée de métamorphose est plus riche que celle de révolution. Elle en garde la radicalité novatrice, mais la lie à la conservation (de la vie, des cultures, du legs de pensées et de sagesses de l'humanité). »*[2] Cette idée de métamorphose est figurée à l'écran, à travers le personnage du héros qui doit changer de perspective, de position, d'opinion ou littéralement de peau, pour s'extraire d'une situation chaotique.

Dans ce contexte instable, aucun de ces héros n'a la charge de sauver l'humanité. Un rôle plus modeste de protecteur et de sauveur d'un groupe d'individus ou de garant de valeurs universelles lui est réservé. Au sujet de *La*

[1] Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde, op. cit.,* p. 219.
[2] Edgar Morin, *La voie. Pour l'avenir de l'humanité,* Paris, Fayard, 2011, p. 32.

*guerre des mondes,* A. de Baecque écrit : *« L'Amérique se transforme presque instantanément en un empire aux abois et en un pays fascistoïde. De plus, il n'y a plus de héros pour la sauver, contrairement à ce qui se produit dans* Independence Day *ou* Armageddon*, puisque Tom Cruise se borne à n'être qu'un père modèle, en charge d'une famille en voie de décomposition. Il parvient à la garder en vie et même à la recomposer, mais c'est en démissionnant ouvertement de son action citoyenne et de tout nationalisme. Sa guerre est strictement privée, et à ses yeux la pire des catastrophes serait l'éclatement familial. »*[1] Mais comme nous le montre un certain nombre de ces films, des valeurs universelles doivent être préservées dont le héros, de manière idéale, serait le garant et prêt à se sacrifier pour elles, comme dans *300, Gran Torino, Invictus.*

Un film comme *District 9* traduit de manière exemplaire le risque que ferait courir à l'humanité ce que J.-M. Valantin appelle *« la régression de la pensée politique »*, ce qui aurait pour résultat l'abandon du *« processus de civilisation au profit de la guerre de tous contre tous, sur une planète où les conditions de vie se dégradent tellement vite en raison des processus de saturation que les élites font le choix de la tyrannie contre la république et la démocratie »*[2]. Pourtant, aucun de ces films ne barre l'ouverture sur l'avenir et comme le remarque J.-M. Valantin au sujet d'*Avatar* : *« En d'autres termes, la civilisation peut encore se renouveler en entrant dans des processus qui permettent de combiner les besoins humains, les équilibres écosystémiques planétaires, la maîtrise de la violence, le partage des ressources et la conservation de la culture. »*[3] Mais ce dispositif de restructuration et de rééquilibrage n'est pas du ressort du héros qui, comme tout individu ordinaire, doit s'appuyer sur ses propres forces pour venir à bout de l'adversité. Il doit réagir au coup par coup et tenter de reprendre la situation en main.

[1] Antoine de Baecque, *L'histoire caméra, op. cit.,* p. 432.
[2] *Ibid.,* p. 224.
[3] *Ibid.,* p. 229.

Ces films, malgré la diversité de leur sujet, expriment des inquiétudes communes. Nous avons progressivement remis en cause la définition stéréotypée d'un héros sauveur du monde pour lui donner le rôle plus modeste de protecteur d'un groupe restreint de personnes. Le risque de fin du monde renvoie à celui de la fin de l'espèce humaine et par extension à celui de l'extinction de la vie. Ce qui est menacé, en réalité, n'est pas le monde en tant que tel mais la perpétuation de la vie dans les conditions présentes. Ce risque tel qu'il est exploité par ces films montre qu'émerge à notre époque une prise de conscience quant au caractère limité des ressources naturelles. D. Bourg et K. Whiteside parlent de *« rétrécissement du monde »*[1]. La prise en compte de ce fait donne au héros un rôle adapté à cette situation. Telle est l'idée générale de ces films. Ils ne sont porteurs d'aucun idéal, ils s'orientent sur la base de valeurs qui doivent être efficaces et servir le moment présent. Le héros agit en se mettant au service de l'ici et du maintenant et il ne porte nullement son regard au-delà du seuil du présent. La transformation qu'il subit dans son mode de vie, dans son corps ou dans son esprit fait du changement la valeur à laquelle se conformer pour éviter le pire.

L'atmosphère apocalyptique de nombre de ces films renvoie par extension à la fin du monde mais aussi au sens même du mot "Apocalypse", du grec *apokalupsis* et du verbe *apokaluptein* qui signifie révélation. Ce que le spectateur découvre à travers ces films est une situation à forte turbulence, par ailleurs largement commentée dans tous les médias, qui entraîne la transformation du héros et prouve sa faculté d'adaptation. L'apocalypse que ces films annoncent est un moyen de dénoncer la mauvaise gestion des ressources naturelles et de révéler, à travers des récits prophétiques, le risque de la catastrophe ultime. Nous pouvons donc en conclure que le thème de la menace est un moyen d'avertir sur de possibles catastrophes définies comme des bouleversements qui révèlent, à travers le mythe de l'Apocalypse, la nécessité du changement.

[1] Dominique Bourg, Kerry Whiteside, *Vers une démocratie écologique, op. cit.,* p.29.

L'atmosphère apocalyptique ou post-apocalyptique[1] qui se dégage de ces films et qui envahit les discours et les analyses est représentative d'une esthétique du choc La visualisation de la catastrophe et la violence qu'elle provoque crée une satisfaction affective et un plaisir esthétique. La satisfaction affective est procurée par la réalisation de certains désirs sur le plan de l'imaginaire, à savoir la possibilité de vivre la catastrophe en différé. Le plaisir esthétique découle du mouvement, du rythme des images qui communiquent de l'énergie et donnent aux spectateurs l'impression de toucher le monde des yeux. Ã travers ces histoires, est rendue tangible une situation de crise, qui se dénoue à l'écran grâce à la participation du héros. Il devient le représentant type du spectateur moyen qui, à son image, doit composer avec le cours des événements et tirer toutes les ficelles à sa disposition pour ne pas être anéanti. La morale que ces films distille est celle d'une adaptation à l'instant, d'une réaction instantanée aux événements, comme autant d'acceptation de l'ici et du maintenant. Sur le mode d'un réalisme fantastique, magique, féerique ou merveilleux, chacun de ces films est une incursion dans l'univers extraordinaire de l'imaginaire.

Le cinéma nous paraît bien révélateur du climat mental d'une époque. Ã travers lui, quelque chose du monde se rapproche des yeux des spectateurs, ce qui leur permet à la fois de s'y adapter et d'en être immunisé par un effet d'accoutumance. Le réel qui fusionne avec l'imaginaire provoque une sensation de proximité et un effet de distanciation qui sont propices à faire naître un plaisir esthétique. Le choc des images et la violence de certaines scènes crée un effet de sidération comparable à celui que fait germer certains événements réels. Mais le réalisme des images n'occulte pas la dimension fictive de ce qui est représenté. La menace traitée par le médium cinématographique prend une forme monstrueuse, en signe d'avertissement, qui déborde le réel. L'impensé ou l'impensable que sont la fin du monde et la

[1] Anthony Giddens conclut ainsi son livre : *« L'idée de l'apocalypse s'est banalisée, fait partie du paysage de la vie quotidienne, mais n'oublions pas que comme tous les paramètres de risque, elle peut devenir réalité » in* Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité, op. cit.,* p. 179.

fin de l'espèce humaine deviennent au cinéma objet de représentation. Ils sont la marque et la preuve d'une crise que nulle frontière n'arrête et qui, comme les médias et le cinéma, est mondialisée. Le succès du cinéma américain de la menace tient à cette vision du monde globalisante qui resserre, en un film, des aspects singuliers d'une crise qui s'impose à tous comme globale.

H.-P. Jeudy montre dans quel contexte devrait se mettre en place un nouvel ordre éthique : *« Les images de la misère, du désastre, de la guerre démontrent la nécessité d'une éthique universelle comme un diaporama qui peut s'éterniser en s'entretenant des événements quotidiens. La conscience collective est ainsi en éveil, elle assiste à la représentation de la destruction qui l'incite à comprendre le bien fondé d'un ressaisissement de l'humanité tout entière. »*[1] Le cinéma est bien cet écran global, dont parlent Lipovetsky et Serroy, qui donne une représentativité spectaculaire à ce qui germe dans l'opinion. Il donne vie par l'image en mouvement aux voix dominantes qui s'imposent et se propagent par contagion dans les discours médiatiques. J. Diamond compare le cas des civilisations disparues avec celui des sociétés contemporaines et conclut : *« J'ai posé en ouverture qu'entre le monde d'hier et celui d'aujourd'hui, il existe de grandes différences : la population est plus importante et la technologie plus destructrice aujourd'hui, et l'interconnexion actuelle fait peser un risque d'effondrement global plutôt que local. »*[2] Le cinéma, spectateur de ce monde globalement menacé qui se vit sous le mode du sursis, est un terrain d'exploration privilégié de ce qui fait sens à une époque et qui peut orienter le tracé de l'avenir. P. Sloterdijk qui fait de la protection de la nature un impératif catégorique écrit : *« La dérive catastrophique des processus globaux exige aujourd'hui que l'on réfléchisse à la création d'une unité de solidarité globale, qui serait suffisamment forte pour servir de système immunitaire au Tout dépourvu de défense – ce Tout non protégé que nous nommons Nature, Terre, atmosphère, biosphère,*

[1] Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe, op. cit.* p. 179.
[2] Jared Diamond, *Effondrement, op. cit.,* p. 787.

*anthroposphère. »*[1] La protection dont le héros de nos films est chargé, renvoie de manière métaphorique à la protection du Tout qui conditionne notre existence. P. Sloterdijk formalise ainsi la maxime de l'action qui doit être celle de notre époque : *« Agis de telle sorte que la pratique du pillage et de l'externalisation en vigueur jusqu'ici puisse être remplacée par un ethos de la protection globale. »*[2] La vision du monde que construit le cinéma, et les films de notre corpus en particulier, est un brassage de ces multiples inquiétudes et attentes qui se cristallisent dans une histoire. Les imaginaires cinématographiques de la menace sont autant de fragments d'une réalité qu'ils recomposent et, à laquelle, ils contribuent de donner un style. Ce style est celui-là même d'une esthétique du choc qui permet au public, tel le flâneur dont parle Benjamin, « *qui s'immerge dans la foule comme dans un réservoir d'énergie électrique »*[3]*,* de s'accoutumer aux expériences et aux chocs que lui réserve la vie réelle.

[1] Peter Sloterdijk, « Impératif catégorique et impératif absolu *» in Le monde n'a plus de temps à perdre,* Paris, Les liens qui libèrent, 2012, p. 62.
[2] *Ibid.,* p. 63.
[3] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » *in Œuvres III, op. cit.* p. 361.

# *CONCLUSION*

La fascination qu'exerce le cinéma est due à de multiples facteurs que Benjamin, Morin ou Lipovetsky et Serroy ont relevés. Le fait qu'il soit un spectacle collectif, source de distraction, lui assure une audience massive. Ses qualités ressortent de son aptitude à mettre en scène une histoire, portée par un héros qui active un processus de projection/identification. En lui fusionnent le réel et l'imaginaire, ce qui comble des besoins d'évasion et un ancrage dans la réalité immédiatement vécue. L'expérience esthétique et tactile dont il est à l'origine délivre une satisfaction affective due à la mobilisation de tous les sens. La vision du monde qu'il propose rejoint le climat mental d'une époque et en dévoile autant les inquiétudes (la peur de l'effondrement et de la disparition) que les aspirations (le désir de changement et de renouvellement) qui permettent de le définir. Des croyances et des discours idéologiques dominants s'expriment à travers lui, et nous avons utilisé le cinéma comme un fil directeur qui nous en a fait comprendre le sens sous-jacent. Le style d'une époque agit sur lui de manière réciproque car, s'il s'en inspire, il contribue à le propager.

Le cinéma obéit à la logique de la mode et il se renouvelle en fonction des courants, des situations et des opinions qui marquent le cours des événements et influent sur leur interprétation. Comme le remarque Sébastien Charles qui commente la pensée de G. Lipovetsky : *« L'ère de l'hyperconsommation et de l'hypermodernité a signé le déclin des grandes structures traditionnelles de sens, et leur récupération par la logique de la mode et de la consommation. Au même titre que les objets et la culture de*

*masse, les discours idéologiques ont été saisis par la logique de la mode alors même qu'ils ont toujours fonctionné selon la logique de la transcendance et de la pérennité et dans le culte du sacrifice et du dévouement. »*[1] Ses affinités électives avec la mode tiennent au caractère massif de sa diffusion qui exige de ses productions qu'elles intègrent ce que l'air du temps contient d'universalisable. Lipovetsky et Serroy exposent les mécanismes de ce lien qui les unit : *« Le cinéma se présente d'emblée à la manière d'un art qui, délivré de la puissance du passé, repose, à l'instar de la mode, sur la primauté de l'axe temporel du présent. Et ce au moins en trois sens. D'une part, en tant qu'industrie, le cinéma recherche le succès commercial le plus immédiat et le plus grand possible. D'autre part, du fait du lancement perpétuel de nouveaux films, les films qui sortent "démodent" très vite ceux qui les précèdent. Enfin, il est capable de susciter, plus ou moins régulièrement, des engouements passagers : on adore un film comme une mode, c'est-à-dire dans un intervalle court. »*[2] L'accélération du rythme de diffusion des films est parallèle à celle qui caractérise l'espace médiatique où les informations succèdent aux informations, les événements aux événements.

Le cinéma exerce toujours une fascination, ce que démontre le succès de certains films au *box-office* et leur réception postérieure sur différents supports. Ces qualités reconnues au cinéma par les différents auteurs que nous avons présentés sont prolongées par celles que leur reconnaît Alain Badiou. Selon lui, le cinéma est *« une expérience philosophique »*, auquel il reconnaît des qualités propres qui permettent de le penser selon cinq perspectives. Selon la première, l'attrait durable du cinéma est dû à la puissance d'identification qu'il rend possible : *« Le cinéma est la perfection d'un art de l'identification. Aucun art ne permet une telle force d'identification. »*[3] La deuxième est sa capacité à rendre le temps visible, à le

[1] Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes,* Paris, Grasset, p. 29.
[2] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global, op. cit.,* p. 44.
[3] Alain Badiou, *Cinéma,* Villeneuve-d'Ascq, Nova Éditions, 2010, p. 335.

transformer en expérience vécue : *« Le cinéma est un art de masse parce qu'il transforme le temps en perception. »*[1] Troisièmement, il détient la faculté d'absorber en lui les arts qui l'ont précédé et de les finaliser, « *On pourrait dire que le cinéma retient des autres arts tout ce qu'ils ont précisément de populaire. Et que le cinéma, septième art, prend dans les six autres ce qui est le plus universel, ce qui semble destiné à l'humanité générique. »*[2] La quatrième est son aptitude à saisir et à intégrer ce qui est à la frontière de l'art, ce qui appartient à l'univers ordinaire de l'homme ordinaire : *« Il incorpore les formes nouvelles de l'existence, qu'elles soient de l'art ou qu'elles ne soient pas de l'art, et il pratique une certaine sélection, mais une sélection qui n'est jamais complète. De sorte que, dans n'importe quel film, même un pur chef-d'œuvre, vous trouverez des images banales, des matériaux vulgaires, des stéréotypes, des images déjà vues, des clichés. Ca n'empêche pas forcément le film d'être un chef d'œuvre de l'art mais cela facilite sa compréhension universelle. »*[3] Et enfin, Badiou lui reconnaît une *« portée éthique » : « Il est comme une sorte de scène universelle de l'action. Ce sont des formes fortes, incarnées, de grandes valeurs qui sont discutées à un moment donné. Le cinéma véhicule une sorte d'héroïsme particulier. Et nous savons que c'est le dernier refuge des héros. Notre monde est si peu héroïque. Pourtant, le cinéma continue à proposer des figures héroïques. On n'imagine pas le cinéma sans ses grandes figures morales, sans le combat du bien contre le mal. »*[4] Notre étude a mis en évidence que, dans le cinéma contemporain, les figures agissantes que sont les héros, nous renvoient à notre humanité confrontée à nos propres limites dans un monde lui-même limité et imparfait. Les menaces finalisées par des catastrophes, des désastres, des cataclysmes somment le héros à agir et son engagement délivre le spectateur du climat anxiogène que fait naître le pressentiment du chaos.

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.,* p. 337.
[4] *Ibid.,* p. 338.

Nous voyons donc se construire une définition du cinéma qui le présente comme un spectacle artistique dont la force est de nous faire toucher des yeux un monde que nous voulons saisir. Ce monde, tel qu'il se donne à voir et à penser, est soumis à des changements de nature écologique, technologique et politique. Ceux-ci sont perçus comme des menaces, du fait de l'instabilité que provoque le caractère nouveau de leur manifestation. Le cinéma, par sa réactivité forte aux changements due à la nécessité d'être en phase avec son public, les intègre comme des nouvelles données qui dirigent ou vont diriger le cours des affaires humaines. C'est le cas pour la question de la nature et de la gestion des ressources, pour celle des innovations technologiques et du mode d'être ensemble sur une planète fortement différenciée sur le plan du développement. L'incertitude quant à notre aptitude à gérer les bouleversements en cours que provoquent les changements, qu'ils soient climatiques, écologiques, technologiques ou politiques, génère de nombreuses questions, analyses et propositions qui entretiennent le dynamisme du débat public.

Le cinéma joue un rôle singulier dans ce débat, par sa capacité à construire ses histoires sur des faits empruntés à la réalité et à les transformer pour qu'ils deviennent des fictions. La séduction tient à ce croisement du réel et de l'imaginaire qui plonge le public dans le cadre familier de ses expériences personnelles (un paysage urbain, un espace naturel) mais qui le dépayse par l'aspect déroutant des aventures vécues par le héros et des situations qu'il affronte (singes, machines, clones, catastrophes naturelles, criminels). Il comble un désir d'ancrage dans le réel et un désir d'évasion. Il divertit tout en faisant vivre au public des expériences qui, dans la réalité, seraient considérées comme traumatisantes. Il se met au diapason de son époque qui, sans lui, n'est pas avare d'images choc, d'événements sidérants qui soulèvent de manière continue une indignation formelle et convenue. Mais à la différence des chocs traumatiques ressentis par l'opinion face à des scènes de désastre et de violence réelles, il transmue ces chocs en expériences perçues. Ou, comme le note S. Füzesséry et P. Simay au sujet

de la fonction d'émancipation que Benjamin reconnaît au cinéma : *« Par ces procédés techniques, le film développerait les facultés perceptives des spectateurs, capables de commuer le choc subi en choc perçu. Advenant à la conscience, le choc placerait ainsi le spectateur dans un état de vigilance critique. »*[1] La menace telle qu'elle est traitée au cinéma, du fait de son caractère fictif, nous paraît moins anxiogène que sa propagation par des voies diverses dans l'espace public et par sa concrétisation à travers des catastrophes réelles. Le fait que les élèves qui ont répondu aux questionnaires n'accordent pas de réalité à des menaces traitées par le cinéma comme le contrôle par les machines, une invasion d'extraterrestres ou la fin du monde en est la preuve. Ce qui n'est pas le cas de la crise écologique qui revêt selon eux un fort degré de certitude et qui s'impose dans l'espace public comme une évidence.

Nous avons vu, en effet, que de très nombreuses voix s'élèvent pour commenter la situation écologique actuelle qui laisse présager des dégâts irréversibles et un avenir incertain. Notre époque fait entendre de toute part des appels à la prévention des risques qui devraient induire de nouveaux comportements.[2] Lipovetsky relève cette attitude : *« Pendant le spectacle des protestations et des incantations vertueuses, les destructions de l'environnement continuent : maximum d'appels à la responsabilité de tous, minimum d'actions publiques. Il n'en demeure pas moins que les préoccupations relatives à l'avenir planétaire sont bien vivantes, elles habitent et alertent en permanence la conscience du présent, alimentent les controverses publiques, appellent à des mesures de protection du patrimoine*

[1] Stéphane Füzesséry, Philippe Simay, « Une théorie *sensitive* de la modernité » *in Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin,* Paris Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, 2010, p. 50.

[2] Dominique Bourg et Kerry Whiteside qui s'appuient sur le livre de Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature* (1968), écrivent en rapport à la situation actuelle, « *Notre époque est celle de la question naturelle. Nous prenons conscience de ce que, dorénavant, les grands défis environnementaux ne cesseront plus jamais d'être présents et de se multiplier. L'humanité doit assumer des responsabilités inédites à l'égard de la nature. Désormais, le maintien des processus pour que les équilibres planétaires restent propices à la vie dépend de nous » in Vers une démocratie écologique, op. cit.,* p. 42.

*naturel. »*[1] L'inquiétude que peuvent entretenir ces discours et ces pratiques est renforcée par la sensation d'instabilité due à des catastrophes naturelles ou industrielles, des guerres ou des actes terroristes. L'obsession de la disparition nous est apparue comme au fondement d'un climat mental qui caractérise notre époque.[2] La réalité propose autant de scénarios catastrophes que le cinéma peut en fournir. Il s'en nourrit, certes, mais ne les provoque pas et l'étude des films de notre corpus nous a permis de voir quels sont, selon les époques, ceux qui sont les plus significatifs.

Nous avons montré dans notre recherche que le cinéma contemporain présente l'humanité comme une menace pour elle-même. Malgré la présence d'êtres ou de phénomènes monstrueux, ceux-ci ne cachent pas la cause première de l'évolution dramatique de la situation. Qu'elle dérive ensuite en menaces naturelles, technologiques ou sociales, les responsabilités en sont humaines. Le héros intervient sur le seuil, au moment où la menace atteint son point d'émergence et il va alors choisir son camp. C'est dans son engagement contre ce qui menace sa vie et celle de ceux qui l'entourent que sa fonction éthique s'impose comme une évidence. Le choix qui est le sien de faire reculer la menace (trouver un vaccin, combattre les singes, les machines, les Perses, les nazis, les Terriens ou préserver la cohésion d'un groupe), marque la frontière de ce qui sépare le Bien du Mal. La violence dont il peut user, pour neutraliser les personnifications du Mal, s'inscrit dans une logique narrative. Badiou relie la portée éthique du cinéma à la présence du personnage du justicier. Celui-ci met bien en évidence que le cinéma, notamment américain, s'est toujours situé dans un rapport à la loi, dans un rapport à la justice et à la violence. Ce qui débouche sur la question de la vengeance. Le héros intervient justement là où la loi et donc l'État révèle son impuissance. Il doit rendre justice dans un monde privé de lois ou dans lequel

[1] Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes, op. cit.,* p. 67.

[2] Hugues Stoeckel détaille dans son livre quelles sont les différentes menaces qui risquent de mettre en péril la vie de l'humanité. Il écrit : *« S'il est pourtant une certitude à tirer de l'histoire de l'évolution, c'est bien qu'un jour l'*Homo Sapiens *disparaîtra. Il pourrait même le faire bien avant d'avoir atteint les cinq millions d'années que dure en moyenne une espèce... » in La faim du monde. L'humanité au bord d'une famine globale,* Paris, Max Milo Éditions, 2012, p. 255.

les lois n'ont plus d'effet. Seul, face à ce monde qui se décompose, il résiste. *« Nous retrouvons là cette relation propre au cinéma entre quelque chose de solitaire, de subjectif, et la grandeur du monde, la figure générale de ce qu'est le monde. De sorte que ce motif du justicier solitaire convient parfaitement au cinéma. »*[1] Il fait alors acte de violence, seul moyen de rendre la violence illégitime inopérante. Ce schéma classique d'un héros solitaire et justicier se retrouve dans notre corpus de films mais son rôle se fissure. Et nous en arrivons à un héros, toujours solitaire, mais davantage protecteur que justicier car pour rendre justice, encore faut-il qu'il y ait un coupable. Or dans nos films, les coupables sont des systèmes, des Compagnies, des laboratoires et des centres de recherche, des institutions. Ce qui résulte de leurs activités criminelles est une atteinte à des processus vitaux qui menace la continuité de la vie. Chaque film de notre corpus se présente comme une variante d'un métarécit qui met en scène un héros dont le rôle est de révéler la cause de la catastrophe.

**Tableau 8 – Les actions du héros**

| Films | Héros | Alliés | Menaces | Objectifs | Issue |
|---|---|---|---|---|---|
| *Avatar* | Handicapé | Femme extraterrestre | Complexe militaro-industriel | Sauver la planète Pandora | Devient extraterrestre |
| *Invictus* | Noir | Capitaine de l'équipe de rugby | Apartheid | Réunir la communauté sud-africaine | Afrique du Sud : champion du monde de rugby |
| *Les choristes* | Musicien raté | Classe d'élèves | Directeur tyrannique | Réunir les élèves | Renvoi du héros<br><br>Fermeture de l'institution |

[1] Alain Badiou, *Cinéma, op. cit.,* p. 354.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Je suis une légende* | Veuf | Survivante | Virus provoqué par un laboratoire de recherche | Trouver un vaccin | Vaccin trouvé<br><br>Mort sacrificielle du héros |
| *Into the wild* | Marginal | Famille de marginaux | Civilisation | Retourner à la vie sauvage | Mort du héros |
| *La planète des singes* | Naufragé | Singe femelle | Singes mutants | Retourner sur Terre<br><br>Délivrer un groupe d'humains de la tyrannie des singes | Réunifie les humains et les singes<br><br>Prisonnier des singes une fois de retour sur terre |
| *Le jour d'après* | Divorcé | Collègues de travail | Changement climatique | Sauver son fils<br><br>Fuir les États-Unis | Réfugié climatique au Mexique |

Nous voyons dans le tableau 8, sur la base des films préférés par les élèves, quelles sont les homologies qui peuvent être dégagées entre les héros, leurs alliés, les menaces et les objectifs. Le héros est marqué par une faiblesse initiale qui le fragilise. Ses alliés sont des individus en situation de détresse, persécutés, subalternes ou marginaux. Le héros, comme ses alliés, sont des victimes en équilibre instable qui subissent une situation inhumaine. Ils appartiennent à la société civile et ne sont pas secondés par le gouvernement ou l'armée. Les menaces sont dues à des activités humaines qui échappent à toute forme de contrôle. L'objectif de chacun de ces héros est de se mettre à l'abri, avec les membres de son groupe, d'un désastre intégral ou d'un déséquilibre initial comme dans *Invictus*, *Les choristes* et *Into the wild.* L'ordre nouveau qui est instauré remplace une situation première instable mais ne rétablit pas l'ordre ancien. La trajectoire du héros lui permet de franchir une frontière, qui démontre symboliquement les défaillances de la

situation initiale. La Terre, l'Apartheid, l'institution scolaire, le laboratoire de recherche, la civilisation, l'Amérique du Nord ou les expérimentations sur les singes sont autant de lieux et de systèmes de pouvoir qui exigent leur désertion ou leur suppression. Dans ces films, comme dans tous ceux que nous avons analysés, le progrès se retourne contre l'homme, la civilisation contient des germes de barbarie et l'État n'est pas perçu comme un allié. Le héros est le représentant de la société civile et même dans *Invictus*, Nelson Mandela, préfère s'appuyer sur le sport plutôt que sur des mesures politiques et économiques pour réunifier son pays et faire progresser la cause des Noirs.

Notre recherche nous a permis de découvrir une progression du rôle du héros qui, de justicier – vengeur, devient non plus un sauveur au sens de celui qui apporterait le salut, mais un sauveteur, celui qui sauve les naufragés, les sinistrés ou autres victimes d'un désastre. Nous percevons un glissement significatif de notre temps, dans cette nouvelle figure du héros. Il n'intervient plus pour sauver le monde du chaos mais il intervient dans le présent de la catastrophe ou après son accomplissement, pour protéger ceux qui ont survécu. De héros sauveur, nous voyons se profiler un héros sauveteur, dont la fonction est d'extraire et de mettre à l'abri les victimes des décombres de l'histoire. Face à ce héros sauveteur, caractéristique des films de notre corpus, nous voyons émerger la figure de l'ange commentée par Benjamin, d'après un tableau de Klee. Benjamin y décèle une chaîne d'événements provoqués par une tempête et *« cette tempête est ce que nous appelons le progrès »*[1].

Dans ces films, se cristallise la peur de ce début de siècle qui nous semble résider dans la difficulté de se projeter dans un avenir garant de sa continuité. A. Giddens, qui analyse les transformations institutionnelles liées à la modernité, remarque : *« Le manque de contrôle sur certains aspects de notre vie, que nous sommes nombreux à ressentir, est une réalité. C'est dans ce*

[1] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » *in Œuvres III, op. cit.,* p. 434.

*contexte qu'il faut envisager le rapport vie individuelle / engagement. La "survie" représente pour notre monde un problème incontournable, auquel il est difficile de ne jamais penser. »*[1] De là, tous les discours qui en appellent à l'idée de durabilité. Si plus rien ne paraît durable (l'eau, l'énergie, des espèces d'animaux ou de végétaux), comment envisager l'avenir ? Tel est le questionnement central qui oriente ces histoires et auxquelles elles tentent de répondre à travers l'émergence d'une nouvelle représentation du héros. Il devient le préposé d'un monde dominé par l'impermanence des ressources et de systèmes sociaux que, dans les années 1950 ou 1960, le cinéma ne pouvait encore thématiser. Ce cinéma du début du XXI$^{e}$ siècle, nous semble être à la charnière d'un nouveau monde qui prend conscience que l'avenir est encore à inventer car on ne peut plus projeter en lui la répétition de ce qui fut. Le héros postmoderne signe, par la reconnaissance de ses défaites et de son impuissance, face à un mécanisme qui s'emballe, le bas d'une page de l'histoire de l'humanité qui se tourne. Il devient alors, par sa mutation, son changement de perspective, le représentant d'une humanité qui doit se renouveler et renouveler son rapport à ce qui l'entoure, pour ne pas disparaître.

Si le cinéma peut être pensé comme une synthèse de tous les arts qui l'ont précédé, il peut également être pensé comme une synthèse et un brassage des discours et des opinions dominantes. Éric Macé, qui analyse les imaginaires médiatiques, présente ainsi leurs stratégies : *« Nous devons donc considérer les industries culturelles comme des usines de production, à flots continus, de représentations du monde qui prennent en compte, d'une manière ou d'une autre, la diversité des publics (c'est-à-dire la somme d'individus complexes qu'il s'agit d'intéresser) et la diversité des points de vue tels qu'ils apparaissent configurés au sein de la sphère publique, en fonction de la capacité des acteurs à rendre visible, voire légitimes, leurs définitions des choses et leurs visions du monde. »*[2] Dans cet espace médiatique, dont

[1] Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité, op. cit.,* p. 152.
[2] Éric Macé, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias, op. cit.,* 2006, p. 99.

le cinéma fait partie, résonnent les voix multiples et les événements qui frappent l'opinion publique de par le monde. Les conditions même de son succès dépendent de cette faculté d'adaptation à ce qui irrigue la vie collective. Il en est un interprète qui, sur le mode du spectaculaire, donne forme aux multiples messages qui circulent dans un monde dominé par l'information. S'il n'est pas lui-même un moyen d'information, il nous permet de nous tenir informé de l'implicite d'une époque. Il peut être utilisé comme un champ d'investigation dans lequel nous lisons les signes d'un monde en devenir.

# BIBLIOGRAPHIE


Abélès Marc, *Politique de la survie,* Paris, Flammarion, 2006.

Abélès Marc, *Anthropologie de la globalisation,* Paris, Payot, 2008.

Adorno W. Theodor, Horkheimer Mark, *La dialectique de la raison,* traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz*,* Paris, Gallimard, 1974 (1944).

Aubron Hervé, *Génie de Pixar*, Nantes, Capricci, 2011.

Augé Marc, *Où est passé l'avenir ?* Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Augé Marc, Didi-Huberman Georges, Eco Umberto, *L'expérience des images,* Paris, INA, 2011.

Bachelet Michel, *L'ingérence écologique,* Paris, Éditions Frison-Roche, 1995.

Badiou Alain, *Cinéma,* Villeneuve-d'Ascq, Nova Éditions, 2010.

Badiou Alain, Tardie Fabien, *La philosophie et l'événement,* Paris, Germina, 2010.

Baecque Antoine de, *L'histoire-caméra,* Paris, Gallimard, 2008.

Baird Callicott John, *Éthique de la terre,* traduit de l'anglais par Baptiste Lanaspeze, Paris, Éditions Wildproject, 2010 (1985-2001).

Balazs Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau,* traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011 (1948).

Barrionuevo Alexis, « James Cameron vit *Avatar* en Amazonie », *The New York Times,* 16 avril 2010.

Baudrillard Jean, Morin Edgar, *La violence du monde,* Paris, Éditions du Félin, 2003.

Beck Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité,* traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Flammarion, 2001 (1986).

Beck Ulrich, « La condition cosmopolite et le piège du nationalisme méthodologique » *in* Michel Wieviorka, Aude Debarle, Jocelyne Ohana (dir.), *Les Sciences Sociales en mutation,* Paris, Éditions Sciences Humaines, 2007, pp. 223-236.

Bénézet Erwan, Barthélémy Courmont, *Washington - Hollywood. Comment l'Amérique fait son cinéma,* Paris, Armand Colin, 2007.

Benjamin Walter, *Sens unique,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, 10/18, 1988 (1928).

Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie » *in Œuvres II,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 (1931), pp. 295-321.

Benjamin Walter, « Expérience et pauvreté » *in Œuvres II,* traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 (1933), pp. 364-372.

Benjamin Walter « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort » *in Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 (1934), pp. 410-453.

Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » *in Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 (1939), pp. 267-316.

Benjamin Walter « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire » *in Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991 (1937-1939), pp. 235-243.

Benjamin Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens » *in Œuvres III,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 (1940), pp. 329-390.

Benjamin Walter, « Sur le concept d'histoire » *in Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 (1942), pp. 427-443.

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979 (1955).

Benjamin Walter, *Paris, Capitale du XIX*$^{e}$ *siècle. Le Livre des Passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2000 (1982).

Bertrand Alain « Écologie » *in* Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui,* Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 246-255.

Bidaud Anne-Marie, *Cinéma et idéologie aux États-Unis,* Paris, Masson, 1994.

Boia Lucian, *La fin du monde. Une histoire sans fin,* Paris, Éditions La Découverte, 1989.

Blumenfeld Samuel, « La dernière folie de James Cameron », *Le Monde Magazine*, 12 décembre 2009.

Boisvert Yves, *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité,* Paris, L'Harmattan, 1996.

Boudon Raymond, « La rationalité ordinaire : colonne vertébrale des sciences sociales », *L'Année sociologique,* Vol. 60, 2010, pp. 19-40.

Bourg Dominique, Whiteside Kerry, *Vers une démocratie écologiste. Le citoyen, le savant et le politique,* Paris, Éditions du Seuil, 2010.

Brohm Jean-Marie, *Anthropologie de l'étrange. Énigmes, mystères, réalités insolites*, Cabris (Alpes-Maritimes), Éditions Sulliver, 2010.

Bruckner Pascal, *Le fanatisme de l'Apocalypse. Sauver la Terre, punir l'Homme,* Paris, Grasset, 2011.

Buffetaut Éric, *Sommes-nous tous voués à disparaître ? Idées reçues sur l'extinction des espèces*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2012.

Burton-Jeangros Claudine, « Des risques épidémiologiques aux pratiques sociales de santé » *in* Claudine Burton-Jeangros, Christian Grosse, Valérie November (dir.), *Face au risque,* Chêne-Bourg, Éditions Médecine et Hygiène – Georg, 2007, pp. 183-203.

Casta Isabelle, « Épidémie et pandémie » *in Encyclopédie du Fantastique,* Paris, Ellipses Éditions, 2010, pp. 257-259.

Cerqui Daniela, « Tenants et opposants du transhumanisme : des peurs contrastées » *in* Michel Viegnes (dir.), *La peur et ses miroirs,* Paris, Imago, 2009, pp. 134-149.

Chion Michel, *Les films de science-fiction,* Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 2009 (2008).

Chorost Michaël, « Et fut créée la souris mi-algue, mi-cyborg », *Courrier International,* n° 1030, « Ils écrivent le futur », 29 juillet-18 août 2010, pp. 5-7.

Ciattoni Annette, Veyret Yvette, « Énergie et inégal développement » *in* Annette Ciattoni et Yvette Veyret (dir.), *Géographie et géopolitique des énergies,* Paris, Hatier, 2007, pp. 101-121.

Cleynen-Seghiev Ecaterina, « King-Kong » *in* Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 173-181.

Cohen Clélia, *Steven Spielberg,* Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes », 2007.

Corigali Marie, « Revu et corrigé dans "Invictus" », *Courrier International,* Hors-série, (« Mandela un héros de notre temps »), juin-juillet-août 2010, pp. 24-25.

Creton Laurent, *L'économie du cinéma,* Paris, Armand Colin, 2003.

Dadoun Roger, *King Kong*, Paris, Séguier, 1999.

Debord Guy, *La société du Spectacle,* Paris Gallimard, 1992 (1967).

Debray Régis, *Jeunesse du sacré,* Paris, Gallimard, 2012.

Dedet Jean-Pierre, *Les épidémies. De la peste noire à la grippe A/H1N1,* Paris, Dunod, 2010.

Delcourt Marie, *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, 1992 (1942).

Delumeau Jean, *La peur en Occident, XIV$^{e}$-XVIII$^{e}$ siècles,* Paris, Fayard, 1978.

Deneux Marcel, *L'évaluation de l'ampleur des changements climatiques, de leurs causes et de leur impact possible sur la géographie de la France à l'horizon 2025, 2050, 2100,* Assemblée Nationale, n° 3603, 2002.

Denhez Frédéric, *La fabrique de nos peurs,* Paris, François Bourin Éditeur, 2010.

Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils,* Paris, Ligne Manifeste, 2004.

Derrida Jacques, Habermas Jürgen, *Le "concept" du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Éditions Galilée, 2004.

Dessus Benjamin, « La croissance verte, une illusion? Énergie et risque climatique : repenser nos modèles de développement », *in Futuribles,* n° 373, (« Perspectives énergétiques et changement climatique »), avril 2011, pp. 29-45.

Diamond Jared, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, traduit de l'anglais par Agnès Botz et Jean-Luc Fidel, Paris, Gallimard, 2006 (2005).

Douin Jean-Luc, « "Inglorious Basterds" : a-t-on le droit de jouer avec Adolf ? », *Le Monde,* 18 août 2009.

Dumas-Reungoat Christine, *La fin du monde. Enquête sur l'origine du mythe,* Paris, Les Belles Lettres, 2007.

Dupuy Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain,* Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Dupuy Jean-Pierre, *Petite métaphysique des tsunamis,* Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Dupuy Jean-Pierre, Lepage Corinne, « Qui veut sauver l'espèce humaine ? », *Philosophie*, n° 10, juin 2007, pp. 32-35.

Durkheim Émile, *Sociologie et philosophie,* Paris, PUF, 2004 (1924).

Dyens Olivier, *La condition inhumaine. Essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2008.

Eco Umberto (dir.), *Histoire de la Beauté,* Paris, Flammarion, 2004.

Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des publics,* Paris, La Découverte, 2009.

Ethis Emmanuel, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé,* Paris, L'Harmattan, 2004.

Ethis Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2006.

Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2007.

Farchy Joëlle, *Et pourtant ils tournent... Économie du cinéma à l'ère numérique,* Paris, INA, 2011.

Ferone Geneviève, Vincent Jean-Didier, *Bienvenue en Transhumanie. Sur l'homme de demain,* Paris, Grasset, 2011.

Ferro Marc, *Cinéma et histoire,* Paris, Gallimard, 1993 (1977).

Fodor Ferenc, Brunetière Valérie, *Climat d'angoisse. L'imaginaire du changement climatique,* Aulnay-sous-Bois, Éditions les 2 encres, 2011.

Fœssel Michaël, *État de vigilance. Critique de la banalité sécuritaire,* Paris & Sofia, Éditions Le Bord de l'eau, 2010.

Füzesséry Stéphane, Simay Philippe, « Une théorie *sensitive* de la modernité » *in* Stéphane Füzesséry et Philippe Simay (dir.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin,* Paris, Éditions de l'éclat, 2010, pp. 13-51.

Giddens Anthony, *Les conséquences de la modernité*, traduit de l'anglais par Olivier Meyer, Paris, L'Harmattan, 1994 (1990).

Grange David, *Les territoires du néant*, Lyon, Parangon/vs, 2011.

Gros Frédéric, *Marcher, une philosophie,* Paris, Flammarion, 2009.

Guitton Guy, *En quête de vérité. Le martyre des moines de Tibhirine,* Paris, Calmann-Lévy, 2011.

Guy Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français,* Paris, La Documentation Française, 2000.

Hervé Alain, *Merci la Terre. Nous sommes tous écologistes,* Paris, Sang de la Terre, 2012.

Heudin Jean-Claude, *Robots & Avatars. Le rêve de Pygmalion,* Paris, Odile Jacob, 2009.

Hougron Alexandre, *Science-fiction et société*, Paris, PUF, 2000.

Jeudy Henri-Pierre, *Le désir de catastrophe,* Paris, Circé, 2010.

Jourdet Nicolas, « Catastrophes et ordre du monde », *Terrain,* n° 54, (« Catastrophes »), mars 2010, pp. 4-9.

Juvin Hervé, Lipovetsky Gilles, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, Paris, Grasset, 2010.

Jullier Laurent, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice,* Paris, L'Harmattan, 1997.

Kaspi André, Durpaire François, Harter Hélène, L'Herm Adrien, *La civilisation américaine,* Paris, PUF, 2004.

Kermish Cécile, *Le concept du risque. De l'épistémologie à l'éthique,* Paris, Lavoisier, 2011.

Klein Naomi, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre,* traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Arles, Actes Sud, 2008 (2007).

Krakauer Jon, *Into the wild,* traduit de l'anglais par Christian Molinier, Paris, Presses de la Cité, 2008 (1996).

Kracauer Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand,* traduit de l'anglais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 (1947).

Kracauer Siegfried, *Théorie du film. La rédemption matérielle de la réalité,* traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010 (1947).

Lacoste Yves, *La question post-coloniale. Une analyse géopolitique,* Paris, Fayard, 2010.

Lebeau André, *L'engrenage de la technique. Essai sur une menace planétaire,* Paris, Gallimard, 2005.

Lebeau André, *Les horizons terrestres. Réflexions sur la survie de l'humanité,* Paris, Gallimard, 2011.

Le Brun Annie, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire,* Paris, Éditions du Sandre, 2011.

Lecourt Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique,* Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1996.

Lecourt Dominique, *L'âge de la peur. Éthique, Science et Société,* Paris, Bayard, 2009.

Legros Patrick, Monneyron Frédéric, Renard Jean-Bruno, Tacussel Patrick, *Sociologie de l'imaginaire,* Paris, Armand Colin, 2006.

Letourneux Mathieu, « Clone (et clonage) » *in* Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui,* Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 172-179.

Letourneux Mathieu, « Ordinateur » *in* Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui,* Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 591-599.

Leveratto Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle,* Paris, La Dispute, 2006.

Lévi-Valensi Jacqueline, « Shoah » *in* Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui,* Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 697-706.

Lipovetsky Gilles, Charles Sébastien, *Les temps hypermodernes,* Paris, Grasset, 2004.

Lipovetsky Gilles, Serroy Jean, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne,* Paris, Éditions du Seuil, 2007.

Loeb Édouard, *Cinéma et politique : l'effet* Indigènes, Paris, INA, 2011.

Lovelock James, *La terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa,* traduit de l'anglais par Paul Couturier, Paris, Flammarion, 1999 (1979).

Lovelock James, *La revanche de Gaïa. Préserver la planète avant qu'elle ne nous détruise,* traduit de l'anglais par Thierry Piélat, Paris, Flammarion, 2007.

Lowy Vincent, *Cinéma et mondialisation. Une esthétique des inégalités,* Lormont, Le Bord de l'eau, 2011.

Maas Peter, *Pétrole brut. Enquête mondiale sur une richesse destructrice,* Paris, Éditions Autrement/Frontières, 2010.

Macé Éric, « Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *L'esprit du temps* d'Edgar Morin », *Hermès*, n° 31, 2001, pp. 235-257.

Macé Éric, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias,* Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

Maffesoli Michel, *La contemplation du monde. Figures du style communautaire,* Paris, Grasset, 1993.

Maffesoli Michel, *Le voyage ou la conquête des mondes,* Paris, Éditions Dervy, 2003.

Maffesoli Michel, *Le temps revient. Formes élémentaires de la postmodernité,* Paris, Desclée de Brouwer, 2010.

Magné Nathalie, « Le catastrophisme climatique dans le cinéma grand public », *Ethnologie Française,* vol. XXXIX, 2009, pp. 687-695.

Maigret Éric, *Sociologie de la communication et des médias,* Paris, Armand Colin, 2003.

Maris Virginie, *Philosophie de la biodiversité,* Paris, Buchet/Chastel, 2010.

Mattéi Jean-François, « Le 11 septembre : un Munich de l'esprit », *in* Yves Charles Zarka (dir.), *Cités,* Hors-série, Paris, PUF, (« Retour sur événements 2000-2010 »), 2010, pp. 337-345.

Michon Pascal, *Rythmes, pouvoir, mondialisation,* Paris, PUF, 2005.

Mingant Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences,* Paris, CNRS Éditions, 2010.

Moholy Nagy Laszlo, *Peinture Photographie Films et autres écrits sur la photographie,* traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez, Paris, Gallimard, 1993 (1928-1945).

Montagne Albert, « King Kong 2005 vs King Kong 1933 », *in* Albert Montagne (dir.), *CinémAction,* n° 126, 2008 (« Les monstres, du mythe au culte »), pp. 241-249.

Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

Morin Edgar, *Les stars,* Paris, Éditions du Seuil, 1972 (1957).

Morin Edgar, *L'esprit du temps,* Paris, Armand Colin, 2008 (1962).

Morin Edgar, *L'homme et la mort,* Paris, Éditions du Seuil, 2002 (1970).

Morin Edgar, *La voie. Pour l'avenir de l'humanité,* Paris, Fayard 2011.

Morin Edgar, Peter Sloterdijk, *Rendre la terre habitable,* Paris, Pluriel, 2011.

Mosès Stéphane, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Octobre Sylvie, Détrez Christian, Mercklé Pierre, Berthomier Nathalie, *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels à la grande adolescence,* Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010.

Osborn Fairfield, *La planète au pillage,* traduit de l'anglais par Maurice Planiol, Arles, Actes Sud, 2008 (1948).

Paillard Bernard, « Appréhender les peurs », *Communications,* n° 57, (« Peurs »), 1993, pp. 7-15.

Palou Jean, *La peur dans l'histoire,* Paris, Les Éditions Ouvrières, 1958.

Péquignot Bruno, *Sociologie des arts,* Paris, Armand Colin, 2009.

Puiseux Hélène, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma,* Paris, Éditions du Cerf, 1987.

Ramonet Ignacio, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma,* Paris, Gallimard, 2000.

Renard Jean-Bruno, *Les extraterrestres. Une nouvelle croyance religieuse ?* Paris, Éditions du Cerf, 1988.

Renard Jean-Bruno, « Herméneutique sociologique des êtres fantastiques », *Prétentaine,* n° 11, janvier 1999, pp. 157-177.

Renard Jean-Bruno, « Extraterrestres » *in* Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui,* Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 267-275.

Renard Jean-Bruno, « Croyances fantastiques et rationalité », *L'Année sociologique,* vol. 60/2010 - n° 1, pp. 115-135.

Renard Jean-Bruno, *Le merveilleux. Sociologie de l'extraordinaire,* Paris, CNRS Éditions, 2011.

Renard Jean-Bruno, « L'extraterrestre, métaphore de l'Autre. La représentation des extraterrestres dans les croyances et dans la science », *Conférence Chypre,* Université de Nicosie, Inédit, 5 avril 2012, pp. 1-7.

Renard Jean-Paul, « Clone (et clonage) » *in* Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui,* Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 166-172.

Robert Odile, *Clonage et OGM*, Paris, Petite Encyclopédie Larousse, 2005.

Robineau-Weber Anne-Gaëlle, « Frankenstein » *in* Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury, *Dictionnaire des mythes du fantastique,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 139-144.

Rocard Michel, Bourg Dominique, Augagneur Floran, « Le genre humain menacé », *Le Monde,* 3 mai 2011.

Romerio François, « Les problèmes de l'énergie dans l'optique du risque » *in* Claudine Burton-Jeangros, Christian Grosse, Valérie November (dir.), *Face au risque,* Les Éditions Médecine et Hygiène, - Georg, Chêne-Bourg, 2007, pp. 137-157.

Rosa Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps,* traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010 (2005).

Rymarski Christophe, « La grande marche de l'écologie », *Les grands Dossiers de Sciences Humaines,* n° 19, (« Les pensées vertes. L'écologie décryptée »), 2010, pp. 21-25.

Sadin Éric, *Surveillance globale. Enquête sur les nouvelles formes de contrôle,* Paris, Climats, 2009.

Schwartz Peter, Randall Doug, *Rapport secret du Pentagone sur le changement climatique,* traduit de l'anglais par Arnaud Pouillot, Paris, Éditions Allia, 2006 (2004).

Sciama Yves, *Petit atlas des espèces menacées,* Paris, Petite Encyclopédie Larousse, 2003.

Serres Michel, *Temps des crises,* Paris, Le Pommier, 2012.

Sloterdijk Peter, « Impératif catégorique et impératif absolu » *in* Sacha Goldman (dir.), *Le monde n'a plus de temps à perdre. Appel pour une gouvernance mondiale solidaire et responsable,* Paris, Les liens qui libèrent, 2012, pp. 53-63.

Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain,* Paris, Aubier, 1977.

Stead Évanghélia, « Monstre » *in Encyclopédie du fantastique,* Paris, Ellipses Éditions, 2010, pp. 617-625.

Stoeckel Hugues, *La faim du monde. L'humanité au bord d'une famine globale,* Paris, Max Milo Éditions, 2012.

Taubmann Michel, « Une nouvelle donne internationale », *in* Yves Charles Zarka (dir.), *Cités,* Hors-série, Paris, PUF, (« Retour sur événements 2000-2010 »), 2010, pp. 347-360.

Thomas Louis-Vincent, *Civilisation et divagations. Mort, fantasmes, science-fiction,* Paris, Payot, 1979.

Tiedemann Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin,* traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987.

Valantin Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale,* Paris, Éditions Autrement, 2010.

Virilio Paul, *Ce qui arrive,* Paris, Actes Sud, 2002.

Virilio Paul, *Cybermonde, la politique du pire,* Paris, Textuel, 2010 (2001).

Virilio Paul, *L'administration de la peur,* Paris, Textuel, 2010.

Walter François, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI^e^-XXI^e^ siècles,* Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Wright Ronald, *La fin du progrès ?*, traduit de l'anglais par Marie-Cécile Brasseur, Paris, Naïve, 2006 (2004).

Yonnet Paul, *Huit leçons sur le sport,* Paris, Gallimard, 2004.

## **Annexe :** (Classement des risques (en %)

| **Risques les plus certains** | **Les plus dangereux** | **Qui inspirent le plus de peur** |
|---|---|---|
| Catastrophe naturelle: 70<br>1 : 18, 2 : 16, 3 : **20**, 4 : **16** | Guerre nucléaire : 68<br>1 : 23, 2 : 15, 3 : **18**, 4 : 12 | Guerre nucléaire : 56<br>1 : **24**, 2 : 14, 3 : 10, 4 : 8 |
| Terrorisme : 52<br>1 : 10, 2 : **20**, 3 : 9, 4 : 13 | Fin du monde : 53<br>1 : **42**, 2 : 7, 3 : 2, 4 : 2 | Catastrophe naturelle : 49<br>1 : 12, 2 : **16** : 3 : **14** ; 4 : 7 |
| Changement climatique : 50<br>1 : 13, 2 : 11, 3 : 13, 4 : 13 | Catastrophe naturelle : 43<br>1 : 9, 2 : 10, 3 : **18**, 4 : 6 | Terrorisme : 39<br>1 : 8, 2 : 8, 3 : **14**, 4 : 9 |
| Criminalité : 49<br>1 : **26**, 2 : 11, 3 : 7, 4 : 5 | Fin espèce humaine : 41<br>1 : 3, 2 : **29**, 3 : 6, 4 : 3 | Fin du monde : 33<br>1 : **21**, 2 : 4, 3 : 5, 4 : 3 |
| Épuisement des sources d'énergie : 30<br>1 : 8, 2 : 9, 3 : 6, 4 : 6 | Épidémie : 35<br>1 : 3, 2 : 7, 3 : 11, 4 : **14** | Épidémie : 33<br>1 : 7, 2 : 15**,** 3 : 5, 4 : 6 |
| Catastrophe industrielle : 27<br>1 : 1, 2 : 6, 3 : 6, 4 : **14** | Raréfaction de l'eau : 31<br>1 : 5, 2 : 8, 3 : 6, 4 : 12 | Raréfaction de l'eau : 29<br>1 : 5, 2 : 4, 3 : 11, 4 : 9 |
| Épidémie : 26<br>1 : 5, 2 : 5, 3 : 11, 4, 5 | Terrorisme : 25<br>1 : 0, 2 : 7, 3 : 7, 4 : 11 | Fin de l'espèce humaine : 28<br>1 : 6, 2 : 13, 3 : 4, 4 : 5 |
| Tyrannie : 24<br>1 : 3, 2 : 4, 3 : 8, 4 : **9** | Destruction de la biodiversité : 23<br>1 : 4, 2 : 3, 3 : 8, 4 : 8 | Criminalité :<br>1 : 2, 2 : 9, 3 : 5, 4 : 9 |
| Guerre nucléaire : 20<br>1 : 10, 2 : **20**, 3 : 9, 4 : 13 | Catastrophe industrielle : 18<br>1 : 3, 2 : 3, 3 : 5, 4 : 7 | Destruction de la biodiversité : 23<br>1 : 6, 2 : 2, 3 : 4, 4 : **11** |
| Destruction de la biodiversité : 23<br>1 : 4, 2 : 6, 3 : 5, 4 : 4 | Contrôle par les machines : 14<br>1 : 1, 2 : 2, 3 : 2, 4 : 9 | Catastrophe industrielle : 22<br>1 : 1, 2 : 5, 3 : 5, 4 : **11** |
| Raréfaction de l'eau : 18<br>1 : 3, 2 : 4, 3 : 6, 4 : 5 | Tyrannie : 13<br>1 : 4, 2 : 3, 3 : 1, 4 : 5 | Tyrannie : 17<br>1 : 3, 2 : 3, 3 : 6, 4 : 5 |
| Fin du monde : 9<br>1 : 4, 2 : 3, 3 : 1, 4 : 1 | Épuisement des sources d'énergie : 13<br>1 : 1, 2 : 4, 3 : 4, 4 : 4 | Changement climatique : 15<br>1 : 2, 2 : 1, 3 : 6, 4 : 6 |
| Fin de l'espèce humaine : 6<br>1 : 1, 2 : 1, 3 : 2, 4 : 1 | Changement climatique : 7<br>1 : 1, 2 : 0, 3 : 1, 4 : 5 | Contrôle par les machines : 13<br>1 : 1, 2 : 2, 3 : 5, 4 : 5 |
| Contrôle par les machines : 1<br>1 : 0, 2 : 1, 3 : 0, 4 : 0 | Invasion d'extraterrestres : 7<br>1 : 1, 2 : 1, 3 : 5, 4 : 0 | Épuisement des sources d'énergie : 8<br>1 : 1, 2 : 3, 3 : 2, 4 : 2 |
| Invasion d'extraterrestres : 1<br>1 : 1, 2 : 0, 3 : 0, 4 : 0 | Criminalité : 7<br>1 : 1, 2 : 0, 3 : 6, 4 : 0 | Invasion d'extraterrestres : 5<br>1 : 1, 2 : 2, 3 : 2, 4 : 0 |
| Clonage : 0<br>1, 2, 3, 4 : 0 | Clonage : 3<br>1 : 0, 2 : 2, 3 : 1, 4 : 0 | Clonage : 4<br>1 : 0, 2 : 0, 3 : 3, 4 : 1 |

Les chiffres en caractère gras correspondent au score le plus élevé atteint par chaque risque de la première à la quatrième place.