



Une archéologie du présent. Les espaces urbains dans le cinéma-catastrophe

Alfonso Pinto

► To cite this version:

Alfonso Pinto. Une archéologie du présent. Les espaces urbains dans le cinéma-catastrophe. Géographie. Université de Lyon, 2016. Français. NNT : 2016LYSEN050 . tel-01427296

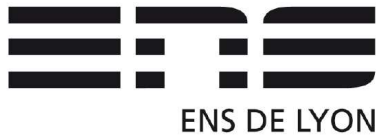
HAL Id: tel-01427296

<https://theses.hal.science/tel-01427296>

Submitted on 5 Jan 2017

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.



Numéro National de Thèse : 2016LYSEN050

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée par

l'Ecole Normale Supérieure de Lyon

Ecole Doctorale N° 483

**Histoire, Géographie, Aménagement, Urbanisme, Archéologie, Science Politique,
Sociologie, Anthropologie**

Spécialité de doctorat : Géographie

Discipline : Géographie

Soutenue publiquement le 01/12/2016, par :

Alfonso PINTO

Une archéologie du présent. Les espaces urbains dans le cinéma- catastrophe

Devant le jury composé de :

Collignon, Béatrice, professeur, Université Bordeaux Montaigne, rapporteur
Staszak, Jean-François, professeur, Université de Genève, rapporteur
Lefort, Isabelle, Professeur, Université Lyon II, examinatrice
Lussault, Michel, Professeur, École Normale Supérieure de Lyon, directeur
Paquot, Thierry, Professeur, Université Paris Est Creteil Val de Marne, co-directeur
Calbérac, Yann, Maître de Conférences, Université de Reims, invité.

UNE ARCHÉOLOGIE DU PRÉSENT. LES ESPACES URBAINS DANS LE CINÉMA-CATASTROPHE

Vol. 1

Thèse de
M. Alfonso Pinto



**Une archéologie du présent.
Les espaces urbains dans le cinéma-catastrophe**

Thèse de
Alfonso Pinto

Le but de ce travail est premièrement celui de contribuer à la stabilisation de l'outil cinématographique au sein des études géographiques. En particulier l'attention sera ciblée sur trois possibles manières d'employer le cinéma au sein de la géographie : le cinéma comme représentation de l'espace, comme imaginaire des lieux et enfin comme exemple conceptuel. Dans le détail, la recherche concernera essentiellement les imaginaires des espaces urbains au sein du cinéma-catastrophe, en s'interrogeant notamment sur la capacité de ces films de constituer un nouveau régime de visibilité de l'urbain. Le corpus d'analyse se compose de soixante-deux films, issus pour la plupart du genre de la science-fiction. De ce point de vue, l'idée de départ est celle de conjuguer la dimension temporelle (en particulier les idées de futur) que la science-fiction présuppose, avec la dimension spatiale de l'urbain. La première relation entre cet imaginaire et les réalités urbaines fait suite à une interprétation « crisologique » : ces films contribuent à stabiliser un imaginaire fictionnel qui se nourrit de nombreuses pathologies qui hantent le développement des espaces urbains des derniers cinquante ans. Le dernier point essayera d'élargir la portée des réflexions précédentes. On considère l'imaginaire catastrophiste au sein du *Zeitraumgeist* (esprit du temps et de l'espace) contemporain. En particulier, l'attention sera portée sur une possible mutation de nos rapports à l'espace et au temps. Dans ce cas, le cadre de référence sera le concept de modernité, analysé en tant qu'expérience spatio-temporelle. La conclusion portera à élaborer l'hypothèse de la « néomodernité », néologisme qui indique les changements internes des rapports à l'espace (passé, présent et futur) et à l'espace (l'urbain).

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	pag. 4

Introduction	pag. 8

Partie I

Cinéma et Géographie

1. Problèmes de situation...	pag. 30

1.1. Se situer dans l'espace (de la géographie)	pag. 31

1.2. ... Et dans le temps... (un rendez-vous manqué)	pag. 40

1.2.1. <i>Hérodote</i> ... Lacoste et Foucher	pag. 40

1.2.2. David Harvey et Mike Davis	pag. 44

1.2.3. La géographie du cinéaste... André Gardies	pag. 50

1.2.4. L'Italie... Un clin d'œil aux Anglo-Saxons	pag. 54

1.2.5. Actualités francophones	pag. 57

2. Problèmes de théorie	pag. 63

2.1. De la carte au cinéma	pag. 64

2.2. De la représentation à l'imaginaire	pag. 75

2.2.1. L'ontologie réaliste. Le cinéma comme représentation de l'espace -	pag. 75

2.2.2. Le cinéma comme fabriquant d'imaginaires	pag. 85

2.2.3. Le film comme exemple	pag. 95

2.3. Rôle narratif et localisation	pag. 97

3. Le cinéma comme nouveau régime de visibilité

de l'urbain	pag. 103

3.1. De la ville à l'urbain... Régimes de visibilité	pag. 105

3.2. Liaisons indissolubles	pag. 111

3.3. Variations sur le thème	pag. 115

4. <i>Alea Iacta Est</i>. À chaque film sa géographie	pag. 122

4.1. La ville de l'esprit et la ville du corps. Expressionnisme et Néoréalisme-----	pag. 123
4.2. <i>Gomorra</i> ... du film à la série... de la représentation à l'imaginaire-----	pag. 131
4.3. L'individu dans la métropole... la métropole dans l'individu : <i>Taxi Driver</i> et <i>Bringing out the Dead</i> -----	pag. 142

Partie II

Imaginaires urbains de la catastrophe.

De la pathologie à une nouvelle modernité

1. Désastres, catastrophes, catastrophismes. Un <i>Zeitraumgeist</i> crisologique-----	pag. 152
1.1. Le sentiment de la catastrophe-----	pag. 154
1.2. Dieux, nature, société-----	pag. 157
1.3. Le sentiment de la catastrophe à l'âge de l'urbain. Entre Phénoménologie et ontologie-----	pag. 164
1.4. Le catastrophisme comme réalisme dystopique-----	pag. 172
2. Le cinéma-catastrophe. Des archéologies du futur à celles du présent-----	pag. 175
2.1. Les catastrophes au cinéma : un problème de genre-----	pag. 177
2.2. De la science-fiction à la catastrophe-----	pag. 187
2.2.1. Introduction. Une genèse spatio-temporelle-----	pag. 187
2.2.2. La science-fiction comme rapport à l'histoire-----	pag. 194
2.2.3. La nature du futur. Utopie et dystopie-----	pag. 200
2.3. Le cinéma-catastrophe comme archéologie du présent-----	pag. 207
3. Les imaginaires urbains de la catastrophe-----	pag. 215
3.1. Critères de sélection et classification-----	pag. 217
3.2. L'urbain en destruction-----	pag. 228
3.2.1. Les invasions d'ailleurs-----	pag. 232
3.2.2. L'imaginaire de l'atome... (pendant l'atome)-----	pag. 237
3.2.3. Ecocycles-----	pag. 245

3.3. L'urbain contaminé, vidé, évacué, fermé-----	pag. 248
3.3.1. Variations réalistes-----	pag. 255
3.3.2. L'urbain zombifié. La puissance des métaphores et des allégories—	pag. 262
3.3.3. <i>28 Days Later</i> ... Le Triomphe de l'imaginaire-----	pag. 268
3.3.4. Quelques variations sur le thème : <i>28 Weeks Later</i> , <i>Le Temps du Loup</i> , <i>The Happening</i> et <i>12 Monkeys</i> -----	pag. 275
3.4. L'urbain excessif-----	pag. 279
3.4.1. De <i>Metropolis</i> à <i>In Time</i> -----	pag. 286
3.5. L'urbain en ruine... Les paysages du post...-----	pag. 293
3.5.1. Variations sur le thème de l'atome. <i>On the beach</i> , <i>The Divide</i> , <i>La Terre</i> <i>Outragée</i> -----	pag. 296
3.5.2. Requiem pour l'urbain... <i>The Road</i> -----	pag. 304
4. Archéologie du présent. Les imaginaires des catastrophes comme signe d'une nouvelle modernité ?-----	pag. 307
4.1. La modernité comme <i>Zeitraumgeist</i> -----	pag. 309
4.2. Le <i>Zeitraumgeist</i> expliqué par Coppola-----	pag. 315
4.2.1. Fidélités et infidélités... du roman au film-----	pag. 315
4.2.2. La Transylvanie-----	pag. 318
4.2.3. Londres, l'Angleterre, le monde Occidental-----	pag. 320
4.2.4. Un espace-temps dialectique-----	pag. 323
4.2.5. La modernité comme expérience dialectique-----	pag. 326
4.3. Le problème du Post-----	pag. 334
4.4. Vers une nouvelle modernité spatio-temporelle ?-----	pag. 340
4.4.1. Les <i>Terminators</i> comme paradigme temporel d'une nouvelle modernité-----	pag. 342
4.4.2. La métropole des lumières... Los Angeles par Michael Mann-----	pag. 348
4.5. Une conclusion déictique. L'expérience néomodernité-----	pag. 354
Conclusion-----	pag. 359
Bibliographie-----	pag. 370
Filmographie-----	pag. 383

Remerciements

Ceci n'est pas une obligation formelle. Au contraire, l'ampleur qu'une recherche de ce type assume m'invite à remercier même le serveur du bar qui nous sert le café quotidiennement. Difficile alors est cerner, et rester dans un terrain raisonnable. La genèse de ce travail est ancienne... peut-être en 2002, à la sortie d'une salle de cinéma, ou encore à la fin de mon mémoire de M2 à Palerme qui concernait le même thème. Certes le contexte était différent. L'envie de poursuivre sur cette route persistait, et non tant en raison de la taille limitée du mémoire. La sensation était celle de ne pas avoir réussi à exprimer mes intentions, d'avoir dû succomber aux impositions du cas, à des volontés qui mal se s'adaptait à l'idée que j'avais à propos des rapports entre le cinéma-catastrophe et le terrain de la ville. Au contraire, dans les années récentes, ma recherche n'a jamais été réprimée, ni orientée vers des terrains qui ne lui appartenaient pas. Et alors merci à Michel Lussault et à Thierry Paquot, qui ont toujours guidé, suggéré, sans jamais imposer. Je ne sais pas encore si tous les contenus de ma recherche sont partagés en entier. Mais cela peu importe, puisque le vrai enseignant n'est pas celui qui détermine la direction d'une idée, qui l'impose du haut. L'enseignement consiste à encourager la mise en place d'une pensée qui soit originale et raisonnable, argumentée... et cela au-delà du simple partage d'opinions. Pour ce qui me concerne ça a bien été le cas. Il y a bien plus. C'est grâce à eux qu'une idée d'avenir, trop longtemps reléguée dans le domaine de l'utopie, a pu germer. Ce travail, malgré les difficultés externes, malgré les soubresauts entre la vie (la naissance d'un fils) et la mort (la maladie), a été mené dans les meilleures conditions possibles. Mes idées n'ont jamais été réprimées ou redirigées, au contraire, elles ont été guidées afin d'assumer une forme raisonnable et scientifiquement acceptable.

Thierry Paquot m'a dit un jour que la thèse est un combat. Je me permets de rajouter que ce combat, pour qu'il puisse aboutir à une victoire, nécessite d'alliés et non de détracteurs. Michel Lussault, de son point de vue, toujours plus pratique, au tout début me confia que la thèse nous rend parfois autistes... incapables de penser à autre chose, obsédés tant le jour que la nuit. Si cela arrive, alors, cela signifie que les choses sont en train de bien se dérouler. Le comble de mon obsession a été l'automne 2013, quand, faute aux poisons qui circulaient dans mes veines afin de me sauver la

vie, il m'était impossible de lire ou travailler. Cependant mon cerveau a su profiter de l'obsession. C'est à ce moment précis que les idées, éparpillées dans les méandres de la confusion, ont pris forme. En revanche, ce n'est pas la philologie de la pensée qui compte le plus. L'aspect le plus important est peut-être le fait que l'obsession des catastrophes, des villes et de la modernité, entre autres, m'a permis de voyager ailleurs et de survivre à l'horreur de la chimiothérapie.

Merci alors... vivement... à Thierry et à Michel.

Et merci aussi à Béatrice Collignon qui dès le début a encouragé ce travail, ainsi qu'à Jean-François Staszak et à Maria Luisa Giordano. Merci aussi à Bertrand Plèven, collègue du présent et, j'espère, du futur. Merci aussi à Philippe Cadène de l'Université Paris 7 Diderot.

Merci aux collègues de l'Atelier, et en particulier à Marco Stathopoulos. Et merci à Bertrand Paoloni et à toute sa famille, à Mathieu Dupré, à Thomas Fioretti et à Sylvain Bousquet. Merci à toute l'équipe de Roller Hockey des Corsaires de Paris, et en particulier à Michael Lecourt, Philippe Labaronne, Benjamin Alquier, Maxime Lepoutre, Christophe Soulier, Bertrand Hardy, Eric Jullien, Guillaume Silliès, Peter Joseph Kavaya et Tyler Walser. Merci à l'Abribus, à Samuele Monti, à Fabio Albani et à Luca Milani. Merci surtout au témoin par excellence... Dario Di Trapani.

Merci... Pr. Catherine Thieblemont... merci Dr. Francine Laska... vous savez pourquoi.

Et puis bien évidemment merci à ma mère, mais surtout à mon père pour son soutien et son encouragement, sans lequel tout cela n'aura jamais vu le jour.

Merci aussi à Anna Clemenza et à Michele Dentici et à toute la famille Clemenza. Un remerciement particulier va ensuite à Maria et Enrico Guarneri... que je puisse un jour être pour quelqu'un ce que lui a été pour moi...

Enfin, merci à ma muse Martina... pour laquelle les mots n'ont plus raison d'être...

A Giuseppe Carlo Vladimiro...

... Che nel tuo cielo possa risplendere
il sol dell'avvenire...

Introduction

*« Malheur ! Malheur ! La grande ville, Babylone,
la ville puissante. En une seule heure est venu ton jugement ».*

(Apocalypse, 18, 9-10)

*« Les ontologies du présent nécessitent des archéologies du futur
et non des prévisions du passé ».*

(Fredric Jameson)

Un jeune homme ouvre les yeux. Il est dans une chambre d'hôpital. Il est visiblement surpris. Il ne sait pas avec précision ce qui lui est arrivé. Il est seul. En sortant de la pièce, les couloirs montrent les signes d'une fuite rapide. Le hall de l'immeuble se présente sous la même forme. Personne. Dans les rues les bus et les voitures gisent abandonnés, comme des cadavres éventrés. Pas d'êtres humains, qu'ils soient morts ou vivants. Les rues cèdent la place aux grandes avenues, aux grandes places, aux ponts qui traversent la Tamise... et sur le fond, le Big Ben trône sur cette ville fantôme, sur ce désert urbain. Le jeune homme flâne dans la métropole londonienne avec un regard qui alterne terreur et merveille. Seul. Au milieu de ce corps intact, mais pourtant mort, il essaye de trouver des signes, des indices, une trace quelconque qui puisse donner un sens à ce paysage d'angoisse et désolation. Aucune destruction, aucune blessure, aucun incendie... la métropole s'offre à lui comme un cadavre qui vient d'exhaler son dernier souffle... Cet espace crée par et pour l'homme, cet espace qui représente toute une civilisation,

d'un coup, se présente à lui sous une forme inattendue, paradoxale, presque « oxymorique ». Qu'est-ce qu'une ville sans ses habitants ? Qu'est-ce qui reste après nous ?

Ainsi commence (après un bref incipit) *28 days later*¹ (2002), film réalisé par Danny Boyle au début des années 2000 (voir annexe audiovisuel n°1). Une épidémie de rage touche la Grande Bretagne. Les infectés deviennent des êtres violents, agressifs, contagieux. Malgré une certaine hétérodoxie l'œuvre s'insère dans le riche filon des films sur les *Zombies*, au sein de la science-fiction d'anticipation. Mais par rapport aux cauchemars, ou aux rêves d'avenir, ici, le contexte est brutalement actuel. « Que se passerait-il si... ? » semble se demander le réalisateur, en offrant son œuvre en guise de réponse. Pourtant, au-delà des infectés, des combats, de la fuite des personnages vers une possibilité de salvation, ce paysage urbain constitue un des moments les plus hauts de la cinématographie des catastrophes. La maîtrise dans la mise en scène, le rôle incontournable de la musique en *crescendo*, mais surtout le climax représenté par le mouvement du personnage qui, d'un espace à grande échelle, d'une simple chambre d'hôpital, se retrouve au fur et à mesure à traverser les lieux les plus représentatifs de Londres. Le thème du dernier homme sur la terre n'est certainement pas nouveau, et ce n'est pas non plus une nouveauté le paysage d'une ville désertée par ses habitants. Ce qui frappe le spectateur est le caractère actuel, si proche de nous, même d'un point de vue géographique. Le cinéma des catastrophes, pour raisons culturelles et budgétaires, a été souvent une exclusivité hollywoodienne. Les paysages des villes américaines détruites, incendiées, sinistrées, est rentré au sein de l'imaginaire collectif il y a déjà un moment. Différent est les cas pour les villes européennes, qui rarement ont fait l'objet d'une catastrophe cinématographique de cette ampleur. Mais le choc de la métropole vidée de son essence, dérive aussi par le fait que le spectateur, dans le noir de la salle, partage avec le jeune protagoniste l'angoisse de ne pas savoir ce qui se passe, ni ce qui s'est passé. L'*incipit* qui précède la séquence montre seulement un groupe d'activiste libérer des singes potentiellement infectés... Rien de plus. Vingt-huit jours plus tard Jim se réveille. Cet écart est donc une ellipse sur laquelle repose tout le film. Le spectateur, comme Jim, ne verra jamais ce qui se passe pendant les 28 jours qui précèdent le réveil du protagoniste. Pourtant les images de la diffusion du virus, les essais de contenir l'épidémie, la loi martiale, l'évacuation, la panique, le collapse des toutes les structures sociales et politiques, sont bien ancrées dans la mentalité du spectateur. Autrement, ce film difficilement aurait pu fonctionner. Si ce film atteint ses propos (au delà d'un questionnement esthétique), c'est grâce à l'existence d'un imaginaire catastrophique complexe, riche, mais surtout bien présent dans le spectateur du XXIème siècle.

¹ Dans le texte nous indiquerons les œuvres cinématographiques avec leur titre en v.o., ainsi que l'année de sortie. Pour tous les autre renseignements (titre en V.F., réalisateur, pays, etc.) on renvoie aux filmographies en annexe.

L'imaginaire urbain de la catastrophe ou l'archéologie du présent.

Le but de cette recherche est celui de s'interroger sur l'imaginaire urbain dans une perspective future et négative. En particulier, on essaiera de mettre en exergue le rôle primaire du cinéma dans le processus de fabrication des imaginaires urbains. Le cinéma, en particulier le genre de la science-fiction, sera employé pour essayer de mieux comprendre le phénomène urbain contemporain, notamment sa dimension immatérielle, idéelle, son riche et hétérogène imaginaire. La science-fiction est, tant d'un point de vue littéraire que cinématographique, un genre vaste et complexe. Un de ses mérites est celui d'aborder sous une forme nouvelle certaines thématiques centrales de la modernité et de ses ultérieures modifications. Comme affirme le critique cinématographique Michel Chion « la science-fiction met à jour les fantasmes et les questions nés avec l'histoire du monde, les progrès de la médecine et l'évolution des lois, des connaissances, des mœurs. Elle permet des métaphores hardies sur le destin de l'espèce » (2008, p. 9). Sur ce même sujet, le spécialiste de littérature comparée Roger Bozzetto ajoute : « La SF explore ou construit à sa façon, dans l'imaginaire, les rapports qu'entretient l'humanité, occidentale en premier lieu, avec un environnement technologique, médiatique et même psychique, issu de découvertes réelles ou supposées. Elle contribue à un travail d'appropriation mentale du futur, et même du présent, grâce à des nouvelles métaphores empruntées aux technologies nouvelles, et initié à notre technoculture » (2007, p.11). Le progrès scientifique et technologiques, le rapport entre l'homme et la nature et l'influence de ces aspects sur les expériences du temps et de l'espace, sont les thèmes privilégiés d'un genre dont le fonctionnement repose sur un glissement temporel. D'ailleurs, imaginer le futur, construire son imaginaire, n'est surtout pas un jeu à la Cassandra. La science-fiction n'interroge pas le futur conçu comme quelque chose qui va arriver, mais explore les possibles chemins qu'une société est susceptible d'emprunter. C'est justement cette capacité d'interroger le présent, et surtout de mettre en exergue les mutations dans les expériences spatio-temporelles qui pousse le critique littéraire Fredric Jameson à attribuer à la science-fiction dans le XXème siècle, le même rôle que le roman historique avait au début du XIXème. « La science-fiction, en tant que genre, entretient un rapport dialectique et structural avec le roman historique [...]. Car si le roman historique correspond à l'émergence de l'historicité, à l'émergence d'un sens de l'histoire dans son sens fort et moderne post-XVIIIème siècle, la science-fiction correspond, de la même manière, au déclin de cette historicité, à son blocage, et particulièrement à notre propre époque (dans l'ère

postmoderne), à sa crise et à sa paralysie, à son affaiblissement et à son refoulement » (2007, p. 395-396). Et encore peu après : « L'historicité n'est en fait ni une représentation du passé ni une représentation du futur : elle peut, d'abord et avant tout, se définir comme une perception du présent en tant qu'histoire ; c'est-à-dire comme une relation avec le présent qui, d'une certaine manière, le défamiliarise et nous autorise cette distance par rapport à l'immédiateté qui est, à la fin, qualifiée de perspective historique » (p. 396).

Interroger les représentations de la ville de demain n'est pas un exercice de planification, ni de prévision. L'enjeu est la mise en place d'une réflexion en perspective sur les espaces urbains contemporains à travers leurs fantasmes futurs. La catastrophe, qu'elle soit une explosion nucléaire, un désastre naturel, une invasion extraterrestre ou une épidémie, a toujours eu une place dans le cinéma. Il n'est pas difficile de trouver, en parcourant les œuvres de ce type, une précise correspondance avec le climat culturel, social et politique de l'époque concernée. C'est par exemple le cas de la filmographie liée au cauchemar atomique qui peut être retracée en suivant les soubresauts de la guerre froide.

D'ailleurs, souvent les différentes époques ont imaginé leur propre fin et il est donc naturel de voir dans ces fantasmes le signe indéniable des angoisses collectives du moment. En ce sens, les films des catastrophes, peuvent soit projeter le spectateur dans un futur loin, ou au contraire, comme c'est souvent le cas, dans un futur très proche, voir dans un présent alternatif. Dans ce cas, le caractère d'anticipation peut justifier, pour décrire une des logiques narratives les plus récurrentes, l'emploi du concept d'Uchronie. Si en 1516, Thomas More créait l'idée d'Utopie, c'est-à-dire d'un monde situé "ailleurs", il faut attendre le XVIII^{ème} siècle avec le fameux roman de Louis-Sébastien Mercier (*L'An 2440*, publié en 1771) et le XIX^{ème} avec les études de Charles Renouvier pour glisser de l'espace au temps. L'Uchronie effectivement peut se définir comme l'imagination d'un événement qui aurait pu arriver, mais qui ne s'est pas produit. L'ailleurs n'est plus donc un espace, mais un temps. « Que se passerait-il si... ? » semble être la question qui nourrit un imaginaire axé sur l'Uchronie.

On pourrait donc considérer ce travail comme un essai de conjuguer la perspective temporelle (imagination du futur, anticipation, Uchronie) avec la perspective spatiale (la ville et plus en général, l'urbain). Comment et pourquoi on produit telles images ? Comment et pourquoi se développe un imaginaire composé de villes détruites, abandonnées, en ruines, etc.?

En parcourant ce cinéma on peut remarquer que l'imaginaire catastrophique entretient un rapport intime avec l'espace urbain, à tel point qu'on peut tranquillement affirmer que la ville est le lieu par excellence de toute catastrophe fictionnelle. En effet l'histoire des représentations catastrophiques se retrace aussi au sein de la ville. De la peste d'Athènes, racontée par Thucydide,

jusqu'au séisme de Lisbonne en 1755... du siège de Troie dans les poèmes homériques jusqu'à la destruction de Pompéi... la cité détruite incarne un cauchemar aux origines bibliques, avec la destruction de Babylone, ce symbole de la puissance de l'homme, du défi que ce dernier porta à la divinité, qui fut détruite « en une heure seulement ».

Si le rapport culturel à la catastrophe dans l'histoire est un argument fascinant, en revanche c'est le moment de la modernité qui sera privilégié. L'historien suisse François Walter, dans son ouvrage *Catastrophes. Une histoire culturelle* (2008), se concentre sur la période qui va du XVI^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Il analyse en particulier le passage d'une approche catastrophiste liée à la religion (la catastrophe comme punition divine ou comme avertissement), à une approche laïque. C'est grâce à l'émergence des Lumières, considérées comme émancipation de l'homme de la vision religieuse (d'où la vulgate catastrophiste de type eschatologique) qu'émerge une véritable pensée de la catastrophe. Selon lui à déterminer ce rapport est « le divorce entre l'homme et la nature caractéristique de la modernité » (2008, p.21). C'est à ce moment que l'idéologie du progrès scientifique, le rapport à la technologie, la raison instrumentale, engendrent, entre autres, l'émergence d'un nouveau rapport à la catastrophe, en liaison directe avec le renouvellement radical des expériences de l'espace et du temps. Comme on le verra, ces thèmes sont au cœur tant de la science-fiction, que de sa dérivation catastrophiste. Si ces mutations au sein de l'expérience du temps concernent l'émergence de rapports nouveaux au passé, au présent et au futur, d'un point de vue spatial, la modernité trouve sa pleine expression dans la ville. Michel de Certeau, dans le premier tome de *L'invention du quotidien* (1980) définit la ville comme le véritable héros de la modernité. C'est au cours du XIX^{ème} siècle, poussée par la deuxième révolution industrielle que la ville franchit les anciennes murailles et se répand sur le territoire. Les nouveaux moyens de transport permettent en effet un développement jamais vu auparavant... et la cité devient ville, métropole, avec tout ce qui en résulte d'un point de vue culturel et social. C'est peut-être à ce moment précis que le phénomène urbain arrive à incarner pleinement toute la complexité du rapport entre l'homme et la nature. Le milieu urbain devient le véritable habitat humain et son explosion semble marquer, d'un certain point de vue, la réalisation concrète de la domination de l'homme sur la nature et en même temps de l'homme sur l'homme.

Donc, si pour une grande partie, l'imaginaire de la catastrophe trouve ses racines dans la dialectique entre l'homme et la nature, dans le rôle de la raison instrumentale et dans les idéologies du progrès, la ville semble en être le lieu privilégié, le décor idéal pour situer cette dialectique. Selon cette perspective, la catastrophe serait une possible débouchée de ce rapport dont la problématique demeure encore centrale à nos jours. Ce divorce prend alors la forme

violente d'une nature qui réclame sa place. Le séisme, le tsunami, l'éruption volcanique, sont des actes violents qui auraient comme but celui de rétablir l'ordre primordial que la modernité semble avoir définitivement renversé.

Mais la ville, au-delà de son rôle d'expression spatiale de la dialectique entre homme et nature, se porte aussi comme objet symbolique. Comme le rappelle le géographe et archéologue Richard Vere Gordon-Childe (1950), la révolution urbaine marque l'invention de la civilisation. Le passage du village néolithique à la cité est pour Gordon-Childe le véritable début de l'histoire de la civilisation. S'approcher de la ville comporte donc la référence obligée à une civilisation entière qui a fait de cette dernière son mode principal d'occuper la surface de la planète. Rien que sur un plan étymologique, les liaisons sont hors de question. *Civitas*, cité, citadin ainsi que l'italien *città* ou l'espagnol *ciudad*, sont, sur le plan linguistique, des indices précieux qui ont la fonction de relier le phénomène urbain à un référent plus large.

D'ailleurs il très est difficile imaginer une civilisation non urbaine (on assiste déjà à un contre-sens terminologique). Cela ne signifie pas que cela n'a jamais existé, ou ne pourra jamais exister. Souligner cette difficulté sert à comprendre comme les deux phénomènes, au sein de notre culture, soient à tel point liés. Comme le souligne le géographe français Marcel Roncayolo, « la ville est souvent considérée comme l'expression la plus riche de la civilisation », (1990, p. 27). Mais cette considération possède un côté négatif. Interpréter l'imaginaire de la catastrophe urbaine comme le reflet d'une vulnérabilité, comporte le fait d'élargir cette dernière à quelque chose de plus qu'une simple contrainte physique. De ce point de vue réfléchir sur la vulnérabilité urbaine implique un questionnement qui concerne toute une civilisation axée sur la ville. Au-delà des chiffres – en 2014 pour la première fois la population urbaine a supère la population rurale² –, il est évident que l'on vit dans un monde où les principaux dynamiques se déroulent dans un contexte urbain. Si en plus on porte notre regard sur les pays les plus développés, ce constat devient encore plus évident.

Selon cette perspective, la réflexion sur l'imaginaire urbain dans le cinéma de la catastrophe porte directement à un questionnement sur les pathologies urbaines du XXème siècle, c'est-à-dire sur des phénomènes qui relèvent des structures sociales et économiques d'une société entière, ainsi que des idéologies sous-jacentes. « C'est dans l'environnement urbain que l'on peut trouver les germes des dysfonctionnements sociaux d'une société qui est devenue essentiellement urbaine » affirment les sociologues M. Pinçon et M. Pinçon Charlot (2000, p.

² À ce sujet nous renvoyons le lecteur au rapport publié par l'O.N.U. le 10/7/2014 et disponible en ligne au lien suivant: <http://www.un.org/fr/development/desa/news/population/world-urbanization-prospects.html> (consulté le 20/9/2016).

54). Plus précisément à ce propos, Michel Lussault affirme que « l'urbanisation de masse, liée à la mondialisation, contribuerait ainsi à installer l'état de guerre, de catastrophe, d'accident, en régime normal de fonctionnement. La crise paroxystique, d'exceptionnelle deviendrait ordinaire (curieux oxymore que le paroxysme ordinaire) et ses images seraient alors celles qui pourraient étalonner l'ordre figuratif de l'urbanité aujourd'hui » (2007, p. 285). L'imagerie de la catastrophe, selon Lussault, se lie alors à un processus qui tendrait à normaliser certains événements dont la récurrence était jusqu'à présent exceptionnelle.

Mais au-delà de cette perspective, en suivant la réflexion de Fredric Jameson, la fiction de la catastrophe, en étant liée aux glissements temporels de la science-fiction, permet le recul nécessaire à l'émergence d'une nouvelle historicité. C'est ici que réside le sens, peut-être le plus prégnant, de cette archéologie du présent. Si Jameson se sert du terme « archéologie du futur », ici on préfère parler de présent. D'ailleurs ses analyses concernent surtout sur des œuvres littéraires qui font partie à plein titre de la SF, et de son glissement vers le futur. Ici, en revanche, la plupart des films analysés, plutôt que renvoyer le spectateur dans des futurs lointains, présentent des futurs très proches, ou encore mieux, des présents alternatifs.

Somme toute, en revanche, la logique générale qui motive l'emploi du terme « archéologie » est tout à fait similaire. Les ruines des espaces contemporains rendent le présent un passé. Cette pratique peut être interprétée tant comme expression d'un pessimisme radical sans issue, que, à l'inverse, comme expression d'un nouveau progressisme éclairé. Si l'on tient à François Walter et à ses études sur le sentiment culturel des catastrophes, on se rend compte que, malgré la sécularisation et la laïcisation du sentiment catastrophiste, les choses n'ont pas beaucoup changé. D'un côté, si la catastrophe pouvait être perçue comme une punition divine causée par les comportements des hommes, le nouveau pessimisme radical semble incarner la même logique. Comme le dit Pierre-André Taguieff (2004), le pessimisme radical consisterait à considérer la société humaine comme une maladie privée de remède, et donc vouée à la destruction. De l'autre côté, la catastrophe pouvait être interprétée comme un avertissement divin, invitation violente à une modification de certains aspects de la société considérés comme négatifs. C'est la même idée qui réside derrière un progressisme laïc qui fait du désastre une occasion pour mettre en place une démarche d'apprentissage. L'homme tirerait profit d'un événement catastrophique afin d'éviter sa réapparition, ou pour empêcher l'arrivée d'un événement encore plus néfaste. Ces considérations font de l'imagination de la catastrophe quelque chose de plus qu'un simple reflet fictionnel des pathologies de la contemporanéité. Réfléchir sur la catastrophe, même sur sa forme imaginaire et fictionnelle, comporte une démarche qui est au cœur de notre expérience spatio-temporelle. Du concept d'homo *faber* jusqu'à la modernité triomphante, en passant par

les Lumières, réfléchir sur le rôle culturel de la catastrophe est une manière puissante d'aborder des thèmes qui persistent encore au cœur de notre société, de notre manière d'occuper la surface de la terre.

Deux lectures possibles.

Dans ce travail on souhaite donc proposer deux interprétations de l'imaginaire urbain de la catastrophe. Il ne s'agit pas d'un *aut aut*, mais plutôt de deux degrés de lecture possibles. La première vise à interpréter le cinéma de la catastrophe comme un puissant instrument pour retracer les pathologies urbaines et leur importance au sein de l'imaginaire. Comme tout produit issu de la science-fiction, les lectures se multiplient, et alors il sera question de voir selon quelles manières un film de fiction se lie à son contexte de production et de réception. Un film pourra être considéré comme une métaphore directe (voir par exemple les œuvres consacrées aux désastres naturels, ou aux changements climatiques), ou encore comme une allégorie (les invasions d'extraterrestres souvent associées aux phénomènes d'immigration ou d'invasions militaires). Les films des catastrophes peuvent aussi explorer les structures sociales et politiques et offrir des images liées aux effets pervers de certaines formes de gouvernement ou d'organisation politique au sens plus large. Ils sont aussi capables de mettre en image des dysfonctionnements liés aux morphologies et aux structures urbaines (expansions, ghettoïsation, *gated communities*, privatisation de l'espace, sécurisation, distanciation socio-culturelle, etc.).

L'enjeu de cette première interprétation est donc d'un côté, celui d'offrir un regard général sur les différents scénarios catastrophiques que le cinéma propose. Ce sera aussi une question de méthode. Le cinéma est métaphore, symbole ou allégorie ? Comment contribue-t-il à la création de cet imaginaire négatif ? De quelle manière ces films peuvent être considérés comme un des possible régimes de visibilité de l'urbain ? Peut un film être considéré comme un produit dont la fonction serait celle de dénoncer une situation problématique (une sorte de *memento* capable de toucher la conscience) ? Ou plutôt il se limite à offrir une vision radicalement pessimiste, en affirmant, avec une nuance presque réactionnaire, le destin inévitable, et donc l'impossibilité de contrer un destin dystopique ?

À côté d'une démarche qui s'appuie sur le lien entre la fiction et le contexte dans lequel elle est produite et réceptionnée, une autre lecture, plus générale et peut-être plus ambitieuse, sera proposée. Il s'agit de réfléchir sur la portée idéologique de l'imaginaire urbain catastrophique,

considéré, au-delà de ses liaisons directes ou indirectes avec la réalité. Est-il possible considérer cette masse d'images de destruction, ces paysages dystopiques, pessimistes, comme le signe d'une mutation au sein de nos sentiments de l'espace et du temps ? Peut la réflexion de Jameson sur la science-fiction comme signe de l'émergence d'une nouvelle historicité, être élargie à l'imaginaire cinématographique de la catastrophe ?

Comme anticipé plus haut, un des caractères les plus décisifs du genre de la SF est celui d'exprimer, grâce au glissement temporel, un rapport au temps. Le but ici est donc d'abord celui d'ajouter une dimension spatiale en focalisant l'attention sur la ville. Imaginer « la ville » et « l'avenir » n'est pas seulement une manière d'interroger le présent à travers une démarche crisologique. L'importance et l'ampleur de l'imaginaire peuvent suggérer une lecture qui viserait à considérer l'imaginaire catastrophique comme un pur produit de la modernité. Bien que fascinante, cette démarche pose certains problèmes. Le premier, et peut-être le plus important, concerne le mot « modernité ». Bien que le terme soit devenu d'usage courant, une définition univoque n'existe pas encore (et peut-être n'existera jamais). Il ne s'agit du tout d'un relativisme sémantique, mais plutôt d'une grande quantité de concepts et phénomènes qui se trouvent à occuper le terrain des significations possibles du mot. Les variations changent selon les contextes géographiques et épistémologiques. Antoine Compagnon, professeur de littérature française et essayiste, auteur, entre autres, de *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), affirme que les mots « modernisme », « moderne », « modernité » ne possèdent pas la même signification en français, en anglais ou en italien ; « ils ne renvoient pas à des idées claires et distinctes, à des concepts fermés » (p.15). Les variations de signification peuvent aussi concerner les différentes disciplines. La difficulté réside donc dans le fait que le mot « modernité » possède un champ de signification large. Si l'on considère aussi qu'à présent, différentes disciplines abordent les questions de postmodernité » et postmodernisme, les contraintes se multiplient. Or, bien évidemment, les questions sur la nature de la modernité ou sur la possibilité d'un dépassement, qui soit épistémologique ou ontologique, ne peuvent pas être abordée de manière exhaustive au sein de cette recherche. Les raisons ne sont pas uniquement pratiques, elles ne relèvent pas uniquement du fait que cette démarche éloignerait forcément le véritable objet en question. Le volume des contributions, la largeur et l'ampleur des opinions à ce propos, suggèrent plutôt le fait de considérer la modernité avec ses « post », d'un point de vue épistémologique, comme un débat toujours ouvert, de plus en plus riche, et peut-être pour cela, doué d'un charme qui tarde à vieillir.

Mais si cela est vrai, comment alors pouvoir aborder la question ? Comment se servir, dans le contexte de cette recherche, d'un terme si débattu ? La réponse sera offerte encore une fois

par un des protagonistes du débat modernité/postmodernité du monde anglo-saxon : Fredric Jameson. Dans son livre *A singular Modernity : Essay on the Ontology of the present* (2002), il emprunte à la linguistique le concept de déictique. Les déictiques sont, à la base, des mots ou des expressions qui prennent leur vraie signification uniquement en fonction du contexte d'énonciation. La signification d'un déictique peut donc varier au sein d'un champ de significations limité. Le mot « modernité » est donc considéré ici comme un déictique, et donc, pour qu'il puisse être pleinement exploité, il faudra d'abord préciser le contexte dans lequel sera utilisé. En faisant référence à plusieurs contributions, issues de disciplines différentes, on voudrait lier ce terme à une précise expérience du temps et de l'espace qui a eu son comble entre la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et le déclenchement du premier conflit mondial. Cette expérience est influencée de manière déterminante par les Lumières, et donc, comme on essayera de mettre en évidence, le sentiment du progrès scientifique et technologique, la raison instrumentale, jouent un rôle déterminant dans la formation d'un contexte culturel et idéologique qui est bien loin d'avoir disparu. La modernité, dans le sens que l'on souhaite ici lui attribuer, pourrait donc être considérée comme expression d'un air du temps, d'un climat culturel en perpétuelle relation dialectique avec les transformations socio-économiques. Le mot allemand *Zeitgeist*, à la lettre « esprit du temps », paraît assez utile ce propos. Issu de la philosophie allemande, en particulier des réflexions de Herder, qui en 1769 l'utilisa pour traduire l'expression latine *genius seculi*, il fut ensuite repris par Hegel et plus tard par Heidegger. Selon H. Broch (1934), il indiquerait le climat culturel et spirituel qui caractérise une époque déterminée. En revanche, ici, on souhaite élargir la question à l'espace, dans la conviction que, au même titre que le temps, ce dernier soit indispensable. Le résultat serait alors l'emploi d'un néologisme, *Zeitraumgeist*, (à partir du mot allemand « *raum* » qui signifie « espace »).

On peut alors affirmer, que dans le contexte de cette recherche, le mot « modernité » désigne un *Zeitraumgeist*, qui s'exprime notamment à travers des rapports précis à l'espace et au temps.

De ce point de vue, peut-on considérer l'imaginaire de la catastrophe urbaine comme un possible symptôme d'un changement au sein de ce *Zeitraumgeist* ? Dit autrement, cet imaginaire est-il susceptible d'exprimer une nouvelle manière de nous rapporter à l'espace et au temps ?

Bien évidemment une modification a bien eu lieu. Le court XX^{ème} siècle, - pour le dire à la manière de l'historien E. Hobsbawn (1994) - a sans doute modifié les manières de se rapporter au temps et à l'espace. Les guerres mondiales, les génocides, les explosions nucléaires, etc., peuvent bien évidemment être considérée comme des ruptures non seulement épistémologiques. Comme le rappelle le philosophe Jean-Pierre Dupuy, « c'est au siècle dernier

que l'humanité est devenue capable de se détruire elle-même, soit directement par la guerre nucléaire, soit indirectement par l'altération des conditions nécessaires à sa survie » (2002, p. 17). L'idée plus spontanée serait alors celle d'insérer la lecture de l'imaginaire urbain de la catastrophe au sein du paradigme du postmoderne. Mais cette démarche contient toutes les contraintes du mot « moderne » avec en plus le débat sur le rôle du « post ». Si le terme « modernité » renvoyait, comme on a vu, à un champ de significations variable, il en est de même pour la postmodernité ou le postmodernisme. Le postmoderne pourrait être considéré comme une rupture épistémologique consistant dans la fin des « grandes narrations » (Lyotard, 1979), ou comme l'avènement d'une nouvelle période historique marquée par l'accélération des temps de rotation du capital (Harvey, 1990), ou encore comme la logique culturelle du capitalisme tardif (le « postmodernisme » de Jameson, 1984 et 1991), etc. Or, il ne peut pas être question de résoudre le débat, ni tout simplement de le parcourir dans sa totalité. De plus, s'il est vrai que l'imaginaire de la catastrophe est susceptible de témoigner une modification dans les sentiments du temps et de l'espace, il est nécessaire d'abord décrire et évaluer le changement par rapport au *Zeitraumgeist* de la modernité. L'hypothèse que l'on veut argumenter ici est que, malgré un changement ait bien eu lieu, il n'est pas suffisamment radical pour justifier, dans ce contexte, l'emploi du préfixe « post ». La plupart des éléments qui composent, de manière dialectique, le *Zeitraumgeist* de la modernité font encore partie à plein titre de notre contemporain et ils peuvent être retrouvés au sein de l'imaginaire catastrophique. Certes, des éléments se voient renforcés, d'autres n'ont plus le même impact qui pouvaient avoir à la fin du XIX^{ème} siècle, mais les bases idéologiques concernant le rapport au progrès, à la nature, à la technologie étaient déjà présentes dans la modernité triomphante. Il s'agira alors de décrire dans le détail les éléments qui concourent à la définition de la nouvelle expérience de la modernité.

Pour ce qui concerne donc le paradigme (ou mieux les paradigmes) lié au « post », la question ne concerne pas vraiment les contenus. Certains d'entre eux (comme les modifications d'ordre culturel) ont trouvé un consensus suffisamment large. D'autres en revanche font encore l'objet des débats. La vraie question est d'ordre sémantique. Pour éviter de surcharger le terme « postmodernité », afin de décrire le changement dans les sentiments du temps et de l'espace, on préfère utiliser ici le néologisme « neomodernité ». Ce terme se réfère à la modernité uniquement selon le sens qu'ici on a voulu proposer. Le choix de se servir d'un terme nouveau ne sert pas uniquement à éviter de plonger au sein d'un débat complexe et difficile à parcourir. Au contraire, bien que d'une manière non exhaustive, on fera souvent référence à certains points concernant la problématique du « post ». Ce néologisme possède la fonction principale d'éviter

de suggérer l'idée d'une rupture radicale, mais aussi en même temps d'indiquer une modification, bien qu'elle soit interne.

Pour résumer donc, cette lecture vise à interpréter l'imaginaire de la catastrophe urbaine comme possible indice d'une mutation au sein de la modernité. Pour vérifier cette hypothèse, il sera nécessaire d'abord préciser l'usage que l'on fera des mots en question. En se référant à différentes contributions (Compagnon, Berman, Kern, Jameson, Harvey, Giddens), ce terme sera considéré, dans le cadre de cette recherche, comme un *Zeitraumgeist* qui s'exprime notamment à travers des complexes relations au passé, au présent, au futur, sur le plan temporel, et sur le plan spatial à travers l'expérience de la métropole. Ensuite on passera à une description détaillée de ces sentiments, dans lesquels, comme on le verra, l'idéologie du progrès, les Lumières, le rapport entre homme et nature et entre technologie et catastrophes, seront cruciaux. Sur ce thème on s'appuiera sur les recherches d'auteurs comme Horkheimer et Adorno, Harvey, Habermas, Taguieff, Dupuy, Walter et autres. Enfin, on essaiera d'établir une relation entre ce *Zeitraumgeist* et l'imaginaire de la catastrophe urbaine, en essayant d'argumenter le fait que ce dernier peut être considéré comme le signe d'une modification dans nos rapports au temps et à l'espace. Cette modification, pour des raisons tant pratiques qu'ontologiques, prendra le nom de néomodernité.

Une hétérodoxie épistémologique

Le but de toute introduction est celui d'exposer les propos qui animent la recherche. Il s'agit tant de poser les questions cruciales qui sont à la base d'un travail à vocation scientifique, que d'inviter le lecteur à partager les doutes, et par conséquent, l'envie d'y trouver une réponse. Si la thèse est un combat au nom d'une idée, d'une hypothèse à vérifier, l'introduction serait alors la description du champ de bataille. Mais comme tout travail scientifique, il est nécessaire, voir indispensable, de délimiter le champ dans lequel on souhaite faire germer la pensée. Si on a essayé de décrire les objets de cette recherche, si on a formulé des hypothèses à propos de la contribution que l'on souhaite offrir à l'intelligence collective, il est temps maintenant de réfléchir sur le cadre épistémologique dans lequel insérer cette démarche.

La première évidence concerne la vocation profondément multidisciplinaire de ce travail. La ville, comme espace physique mais aussi comme symbole d'une civilisation, le cinéma, la science-fiction, la catastrophe et la modernité, sont tous des éléments récurrents. Cette hétérogénéité se traduit par le recours à disciplines différentes. La géographie (urbaine et

culturelle notamment), les études sur le cinéma, la critique littéraire, la philosophie et l'histoire. Or, bien que cette variété soit considérée comme une ressource, un point fort, il est indispensable néanmoins d'établir une certaine hiérarchie et de distinguer des disciplines qui s'offrent en tant que contribution, en tant qu'enrichissement, de celle qui constituera le cadre épistémologique de base. Puisque le véritable but de cette recherche est d'interroger les espaces urbains, ce travail s'insère dans la géographie. L'enjeu n'est pas simple, car, avant de pouvoir aborder le sujet, il faut réfléchir sur le rôle que le cinéma joue au sein de cette discipline. Bien que, depuis quelques décennies, le cinéma ait commencé à trouver une place dans les réflexions des géographes, son rôle n'est pas du tout acquis. À propos des rapports entre ville et cinéma, Jean-Pierre Garnier et Odile Saint-Raymond (1996) parlaient d'un rendez-vous manqué. Aujourd'hui, presque vingt ans après, on peut parler d'un effort pour rattraper ce temps perdu. En effet les travaux sur ce sujet se multiplient. Des premiers essais de Michel Foucher et Yves Lacoste à la fin des années 1970, en passant par les anglo-saxons (Aitken et Zonn en 1994, Cresswell et Dixon en 2002 ou encore Lukinbeal et Zimmermann en 2008, juste pour faire quelques exemples), on arrive en 2014 à la publication d'un numéro des *Annales de Géographie* consacré entièrement au rapport entre cinéma et géographie. Au milieu, un effort considérable peut être représenté par l'encyclopédie *La ville au cinéma*, dirigée par Thierry Jousse et Thierry Paquot (2005), qui, malgré une approche visiblement multidisciplinaire, peut se considérer comme un travail concernant la géographie. Plus récemment, le géographe Michel Lussault fait plusieurs fois référence au cinéma dans ses travaux les plus récents (2007 et 2013), et Jacques Levy consacre en 2013 un article entier à ce sujet. On peut citer aussi la mise au point effectuée par Jean-François Staszak, qui ouvrait le fameux numéro des *Annales*. Mais au-delà des grands noms de la géographie francophone, on assiste à l'émergence d'une nouvelle génération de jeunes géographes, comme par exemple Bertrand Pléven et Manouk Borzakian, qui ont fait du rapport entre cinéma et géographie l'objet principal des leurs recherches. C'est au sein de cette nouvelle génération que l'on souhaiterait insérer cette recherche.

Sous cet angle, ce travail assume donc un double rôle. Au-delà de la question principale concernant l'imaginaire catastrophique de la ville, on souhaite contribuer à la définitive entrée du cinéma au sein des objets géographiques. La démarche n'est pas simple. D'un côté, depuis sa naissance, la géographie jouit pour certains, souffre pour d'autres, d'une véritable fluidité épistémologique. Cette fluidité concerne notamment le vrai objet d'étude de la discipline. Le territoire, le rapport entre l'homme et son environnement, les représentations de l'espace, sont tous des éléments qui constituent le noyau de la discipline. Mais la coexistence n'est pas toujours pacifique. Certains revendiquent une unité fondée sur l'hétérogénéité des propos, d'autres

préfèrent se barricader dans des courants différentes (géographie culturelle, géographie physique, géographie sociale, etc.). Certes, il est évident que certaines branches pourront, plus que d'autres, tirer profit du cinéma. Mais tout de même nous ne sommes pas ici pour renforcer les tendances centripètes de la discipline.

Plus que de parler d'un usage du cinéma en géographie, il vaudrait mieux employer le pluriel et parler donc « d'usages ». La question qui anime cette réflexion est donc simple. Quelle place pour le cinéma dans la géographie ? Et encore, en inversant les termes, quelle place pour la géographie dans le cinéma ? Toutefois les réponses que l'on s'efforcera de produire ne doivent pas être considérées comme univoques et moins que jamais définitives. On se trouve encore dans une phase préliminaire, dans laquelle le fait de poser les bonnes questions compte peut-être plus que d'offrir des réponses immédiates. Pour le dire de manière plus simple : le fait que la géographie prenne conscience du rendez-vous manqué ne doit pas générer une sorte de frénésie pour essayer de rattraper le temps perdu. Le but est donc celui de jeter des bases, de fixer un point de départ et de proposer une première approche méthodologique. Si le cinéma doit bien avoir sa place au sein de la géographie, les véritables questionnements doivent concerner le « pourquoi » et le « comment ».

Ici, on souhaite proposer trois usages différents du cinéma dans la géographie. Le premier vise à considérer le film comme une représentation de l'espace. D'un point de vue cinématographique, la référence est aux travaux d'André Bazin (1976), et à son ontologie réaliste, qui considère le cinéma une fenêtre ouverte sur le monde. Cette démarche fait d'un film une image de l'espace et le place donc au même niveau que les autres représentations qui ont déjà fait l'objet de l'attention des géographes. Comme le rappelle Jean-François Staszak, « la géographie, en tant que science sociale, ne s'occupe pas (seulement) du monde tel qu'il est, mais aussi du monde tel qu'il est appréhendé, vécu, et pratiqué. Pour le comprendre, il faut se livrer à une analyse géographique des systèmes de représentations, dont témoignent les discours produits par une société donnée » (2014, p. 597). De ce point de vue, la référence pourrait être la carte géographique. Ce qui a été l'instrument de la géographie par excellence, « le substitut le plus exact de la réalité », pour le dire avec les mots de De Martonne (1909), est désormais passé du statut d'outil incontournable à celui d'objet de recherche. La carte continue de jouer un rôle de premier plan dans la géographie, mais son usage ne se limite pas à un fait instrumental. La carte, considérée comme un produit culturel, un témoignage du rapport à l'espace, doté d'une idéologie, d'une sémiotique, se prête à un véritable travail géographique sur son rôle culturel. On est bien loin de la perspective de De Martonne. La carte doit jouer encore son rôle fondateur au sein de la géographie, mais elle doit être considérée dans sa double nature. Le

géographe italien Franco Farinelli dans son éloquent *La crisi della ragione cartografica*, (2009) soulignait le fait que la logique cartographique est constituée par des règles et des lois qui en assurent le fonctionnement. Dans toute forme de représentation, les données réelles doivent se traduire en formes reproductibles. D'où le refus d'un certain positivisme cartographique. Le cinéma comme la carte offre des représentations complexes de l'espace et donc il peut de ce point de vue constituer un objet de recherche pour le géographe.

La deuxième approche considère le cinéma comme un puissant créateur de l'imaginaire spatial. La réflexion ici concernera la nature même de l'espace, considéré comme un objet qui se compose d'une dimension matérielle et d'une dimension immatérielle. Les références concernent notamment le travail de Michel Lussault (2007), qui, en partant de Henri Lefebvre (1974) et de Maurice Godelier (1984) fait de l'espace une entité hybride. L'imaginaire spatial peut être défini comme un patrimoine d'images, représentations, vécus, expériences, qui composent la partie immatérielle de ce dernier. De ce point de vue, un film ne se limite pas à offrir une représentation spatiale, mais il contribue aussi à la création de l'imaginaire, il le fabrique, il concourt à déterminer l'imagerie qui compose la dimension immatérielle d'un lieu. Un film donc concourt, fabrique, compose, mais difficilement peut être considéré, lui seul, comme imaginaire. L'imaginaire d'un espace se compose de manière relationnelle, à travers l'apport des différents types de langage. Le roman, la poésie, la peinture, mais aussi le grand patrimoine d'images audiovisuelles qui ne sont pas forcément fictionnelles. À cela il faut rajouter les différentes expériences personnelles, qui malgré une sorte d'insaisissabilité scientifique, jouent un rôle déterminant. L'imaginaire peut donc se considérer comme une culture de l'espace, un patrimoine hétérogène de savoirs issus de sources différentes. L'approche à l'imaginaire de l'espace nécessite le recours à plusieurs œuvres cinématographiques en cohabitation parfois avec d'autres formes d'expression. Ici, on limitera l'analyse au rôle du cinéma, qui néanmoins, vu l'importance de ce dernier, constitue une des sources majeures.

Cette approche a le mérite d'attribuer au cinéma le statut d'un espace en soi, du moins un espace immatériel. En ce sens le film, en tant que puissant instrument pour la définition d'un imaginaire spatial, sort de sa dimension représentationnelle pour entrer à plein titre au sein de la géographie. En revanche, si Lussault définissait l'espace comme hybride (matériel et immatériel), ici on préfère employer le terme de « composite ». Un objet hybride ne permet pas de reconnaître et séparer les entités qui le composent. Au contraire la notion de « composition » permet de pouvoir bien distinguer les différents éléments. Cette précision peut paraître subtile et pointilleuse, mais dans un monde problématique, dominé par une imagerie qui, souvent à tort, compose la quasi-totalité de notre connaissance du réel, il vaut mieux éviter toute confusion. Si

l'imaginaire fait partie de l'espace, il ne faut pas non plus mettre sur le même plan un fait qui relève d'une dynamique culturelle avec un autre qui relève d'une réalité matérielle.

La troisième approche vise à considérer un film, non plus comme un objet de recherche, qui soit représentation ou producteur d'imaginaire, mais comme un véritable instrument d'écriture géographique. Dans ce cas le film devient un exemple, une manière pour exprimer concepts et idées en utilisant un langage particulier. L'enjeu ici est considérable tant sur le plan de la recherche que surtout sur celui de l'enseignement. Dans ce cas l'espace filmique sort d'une dimension représentationnelle, ou imaginaire, et devient une sorte de matière conceptuelle exprimant à travers des processus de spatialisation, concepts, théories et idées. L'espace devient alors métaphore, allégorie, symbole de quelque chose d'autre, ou encore texte capable de véhiculer des significations. C'est le cas par exemple du film *Bram Stoker's Dracula* (1992), dans lequel Londres et la Transylvanie ne se réfèrent pas à des espaces réels, mais sont des allégories des différentes composantes de la culture victorienne de la fin du XIX^{ème} siècle, ou encore le cas de *Dogville* (2003), dans lequel l'espace se réduit à des lignes blanches dessinées sur le sol. Mais au-delà de deux cas emblématiques, nombreux sont les films qui peuvent être considérés comme une véritable géographique. L'espace filmique, qui soit privé ou pas de toute référence à un lieu, est donc susceptible, à travers le langage cinématographique, de devenir une conceptualisation, un discours géographique en soi.

Ces trois approches peuvent fonctionner en autonomie, ou même en cohabitation au sein d'un même film. Vice-versa, il y a des films qui se prêtent bien à une démarche représentationnelle ou à un travail sur l'imaginaire, tandis que certains sont susceptibles d'encourager plusieurs approches. En ayant à faire avec un support riche et complexe comme le cinéma, une certaine flexibilité méthodologique s'impose. D'ailleurs, comme on l'a vu, la géographie est une discipline hétérogène. Il serait donc contreproductif suggérer une manière de procéder standardisée et figée. D'un côté, si tous les films offrent de l'espace, chacun le fait à sa manière. De l'autre, le choix d'une approche plus que d'une autre, doit être fonctionnel au type de discours géographique que l'on souhaite mettre en place. Sur ce point il sera nécessaire de réfléchir sur les possibles relations qu'un film peut entretenir avec un lieu ou avec un espace. Un concept clé de la géographie moderne intervient. Il s'agit de la différence entre l'espace, conçu comme catégorie générale et le lieu comme portion d'espace doté d'une signification précise (Massey, Jess, 1995). Ce type de différence est cruciale pour déterminer la portée de la contribution d'un film.

En conclusion, l'espoir est donc de pouvoir considérer ce travail comme une mise au point épistémologique, une manière pour vérifier l'état actuel de la recherche géographique vis-à-vis

du cinéma. Les différentes approches méthodologiques ne doivent pas être considérées comme une réponse définitive, mais plutôt comme une boîte à outil préliminaire, un exercice capable d'encourager le parcours qui, on espère, marquera la légitimité du cinéma comme objet de la géographie, mais aussi comme géographie en soi.

Structure du travail et corpus d'analyse

Les propos de cette recherche inspirent un travail qui se développera en deux parties composées chacune de quatre chapitres. La première sera consacrée à la mise en place de la réflexion épistémologique et par conséquent à l'élaboration d'une méthodologie qui permettra d'exploiter au mieux l'imaginaire urbain de la catastrophe. Cette partie sera composée de quatre chapitres. Le premier servira à faire le point sur l'état de la recherche dans le domaine des rapports entre cinéma et géographie. Il sera l'occasion de revendiquer le caractère fluide et hétérogène de la géographie, mais surtout sa prédisposition à utiliser le cinéma soit comme objet, soit en tant qu'instrument. Le deuxième constituera la mise en place d'une hypothèse méthodologique. On approfondira les trois approches que l'on vient de décrire plus haut : le cinéma comme représentation de l'espace, comme fabriquant d'imaginaires spatiaux et enfin comme exemple théorique.

Le troisième chapitre se concentrera sur les relations entre l'émergence de la ville moderne et la naissance du cinéma, véritable art urbain. D'abord on proposera un petit rappel historique, visant à relier ces deux phénomènes au sein de l'histoire culturelle du XX^{ème} siècle. Ensuite, à l'issue des réflexions précédentes, on essaiera de traduire à l'échelle urbaine la grille résultante du couple espace/lieu. On distinguera alors le concept de « ville » comme entité locale, spécifique, dotée d'une identité précise, et celui de « espace urbain » qui se réfère à la dimension générale, symbolique et idéologique. Mais la question terminologique peut s'avérer plus complexe. La différence entre la ville et l'urbain ne relève pas d'un questionnement singulier/général. Michel Lussault dans *L'homme spatial* (2007) met en évidence le parcours historique qui de la cité, en passant par la ville, mène à l'urbain contemporain. Cette réflexion sémantique prend son sens grâce à l'analyse des mutations qui ont concerné les espaces urbains en particulier à partir du siècle XIX^{ème}. En particulier, on essaiera de focaliser l'attention sur la crise de l'imagerie urbaine qui découle de ces changements, et le rôle que le cinéma peut assumer dans l'imagerie urbaine contemporaine. Enfin, le dernier chapitre achèvera la partie en proposant des exemples concrets d'analyse géographiques sur le cinéma.

La deuxième partie constituera le véritable noyau de cette recherche. C'est à ce point que l'on abordera d'un point de vue théorique nos propos principaux, c'est-à-dire l'imaginaire urbain de la catastrophe. Dans le détail le premier chapitre proposera une synthétique histoire culturelle des rapports à la catastrophe. Une des références incontournables est constituée par le remarquable ouvrage de François Walter (2008) à propos de la culture des désastres. En particulier on s'efforcera d'argumenter ce que nous allons définir « réalisme dystopique », c'est-à-dire la logique, profondément influencée par une interprétation crisologique, qui anime les relations entre les produits culturels de fiction et les inquiétudes qui hantent la conscience d'un contexte bien défini. Le deuxième chapitre aura en revanche la fonction de décrire au mieux le cinéma des catastrophes. Genre cinématographique ? Filon ? Sous-genre de la science-fiction ? En faisant référence aux études sur les genres au cinéma et plus en particulier sur les anticipations (tant cinématographiques que littéraires), nous essayerons d'établir les rapports entre les images du désastre et une des expressions esthético-artistiques les plus prolifiques du XX^{ème} siècle. Le troisième se consacrera à la description et à l'analyse du corpus choisi, qui sera partagé en quatre tropes urbains récurrents : l'urbain en destruction ; l'urbain abandonné, contaminé, vidé ou évacué ; l'urbain dystopique ; les restes urbains ou la post-apocalypse. Bien évidemment, au sein de cette analyse nous essayerons de retracer les rapports métaphorique et/ou symboliques qui unissent ces représentations aux pathologies urbaines du siècle. Enfin le dernier chapitre de ce travail essayera d'argumenter une hypothèse fascinante, mais ambitieuse. On va considérer l'imaginaire urbain des catastrophes comme le possible symptôme d'un changement au sein des rapports à l'espace et au temps qui caractérisaient la modernité triomphante.

Pour que ce propos soit accompli, comme on a dit auparavant, il sera nécessaire d'abord réfléchir sur le concept de modernité et sur ses multiples acceptions. En s'approchant aussi du vaste débat lié aux concepts de postmoderne et postmodernisme, on proposera de définir l'imaginaire en question comme une modification, importante mais non radicale, de l'expérience spatio-temporelle à la base de la modernité. Le résultat ne sera pas celui d'un dépassement, ni celle d'une fin définitive de ce que l'on considère ici être la modernité. Au contraire, le néologisme que nous allons employer, la néomodernité, exprime l'impasse qui semble au mieux décrire l'évolution de notre *Zeitraumgeist*, une évolution qui reste, cependant, pleinement inscrite dans le cadre du sentiment moderne.

Pour ce qui concerne les films-catastrophe, notre corpus de ce travail se compose de soixante-deux œuvres cinématographiques que l'on peut considérer, sous différentes formes, liées à la catastrophe et aux espaces urbains. « Films de catastrophes » est une étiquette vaste,

comprenant parfois des œuvres très différentes entre elles. Si ces films peuvent constituer un genre à part entière, cela est une question que l'on préfère laisser aux spécialistes des études à ce propos. Un film considéré comme « de catastrophes » peut très bien être inséré au sein de la science-fiction (par exemple les films aux scénarios de post-apocalypse), en faisant référence à un futur proche ou lointain. D'autres possèdent un caractère d'anticipation assez marqué (ceux qui situent l'événement catastrophique dans notre présent, ou dans un futur très proche). Enfin, on peut avoir des films qui traitent d'événements passés, le plus souvent des histoires vraies. Donc, bien que l'univers de la science-fiction soit la référence dominante, il n'est pas le seul à raconter la catastrophe. Raphaëlle Moine, professeur d'études cinématographiques, définit préalablement le genre cinématographique comme « une catégorie empirique, servant à nommer, distinguer et classer des œuvres, et censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances formelles et thématiques entre elles » (2008, p. 7). Dans les différentes typologies de classification que Moine propose, ainsi que dans les sites www.imdb.com et www.allociné.fr, le cinéma de la catastrophe n'apparaît jamais. Il en résulte aussi un discours complexe autour de la notion de genre, de sa fluidité en fonction des contextes culturelles, de ses liaisons avec la longue tradition des études sur les genres littéraires.

Il est évident que dans le cadre d'une recherche sur l'imaginaire urbain, la notion de genre *stricto sensu*, risquerait de ne pas apporter de contributions productives. Notamment, puisqu'il s'agit ici de traiter les images de la ville au sein d'un groupe de film qui sont parfois très hétérogènes, le concept de genre résulte réductif. Par exemple, un film comme *28 days later*, (dont on a décrit une séquence au début), est souvent classé comme film d'horreur, et de même, un des films des catastrophes les plus connus, *The Towering Inferno* (1974), est classé comme dramatique. D'autres œuvres qui ont marqué l'imaginaire de la catastrophe ces dernières années, comme par exemple *2012*, *Twelve monkeys* (1995), *War of the worlds* (2005) ou encore *The day after tomorrow* (2004), sont classés en revanche sous la catégorie de science-fiction.

Quels sont donc les critères qui ont motivé le choix du corpus ? Premièrement, comme il est facile d'imaginer, on s'est concentré sur des œuvres qui racontent une catastrophe ou un désastre. Un événement de ce type peut quand même être évoqué sous des formes différentes. Un film peut se concentrer sur ce qui précède l'événement catastrophique, sans le montrer. Il peut le montrer directement, ainsi que ses conséquences. Enfin la catastrophe peut appartenir au passé diégétique, et donc se limiter à être évoquée comme quelque chose qui a déjà eu lieu (c'est le cas typique des films de post-apocalypse). À cela il faut ajouter toutes les combinaisons possibles entre ces différentes situations temporelles. Bien évidemment, une certaine priorité sera accordée aux films qui se concentrent sur les temps futurs et sur les « présents alternatifs ».

Mais cette considération sera susceptible de comprendre quelques exceptions (qui seront ponctuellement justifiées). L'autre grande critère qui a guidé la sélection des films est la relation avec la ville. Il ne s'agit pas seulement de concentrer l'attention sur des films qui offrent des images de villes subissant une catastrophe. Certains films du corpus par exemple offrent très peu d'images de ce type. En revanche le phénomène urbain peut être évoqué soit comme un espace situé dans l'ailleurs diégétique (un ailleurs qui peut être bien spatial que temporel), soit être présent dans sa dimension idéale et immatérielle, en relation avec les concepts de civilisation. Enfin, on a essayé de choisir des films capables de soutenir les deux lectures ici proposées : films qui sous différentes formes interrogent les pathologies urbaines du XXème siècle, et films qui sont susceptibles d'exprimer des expériences de l'espace et du temps.

Deux autres questions concernant le corpus méritent d'être éclaircie : provenance géographique et culture de masse. Pour ce qui concerne la première, la plupart des œuvres sont issus de pays occidentaux, et notamment des États-Unis. Les raisons sont multiples. D'un côté, on a dû renoncer à une analyse des films asiatiques, notamment du vaste patrimoine des films catastrophes provenant du Japon. Pour faire cela, on serait obligé de plonger au sein d'une culture orientale complexe et fascinante, mais cela nécessiterait une connaissance préalable des certains aspects constitutifs. Malheureusement, ce n'est pas le cas, et rattraper cette défaillance obligerait à un travail hors de notre portée. De l'autre côté, on remarque qu'une grande partie des films traités provient des États-Unis. Bien que certains films soient issus du milieu indépendant, un grand nombre est de production hollywoodienne. Il s'agit notamment des grands *blockbusters*, dans lesquels les effets spéciaux jouent souvent un rôle important. En effet, les couts de production élevés ont pour longtemps crée une sorte de monopole hollywoodien. Mais les *blockbusters* ont parfois le démerite de se concentrer trop sur l'aspect « spectacle » de l'événement catastrophique (*Independence day* et 2012), et de laisser de côté certains aspects cruciaux pour la réflexion sur l'imaginaire du désastre. C'est moins le cas pour un grand nombre de films européens (mais non seulement) qui seront présents dans notre corpus. Parfois, des ressources économiques limitées, ou sans doute inférieures aux grandes productions américaines, ont eu le mérite indirect de stimuler la créativité de scénarios, en se concentrant sur d'autres aspects que la spectacularisation du désastre.

Le statut culturel des œuvres du corpus mérite un discours à part. Dans ce cas, le choix tend à une certain degré d'indifférence vis-à-vis des questions esthétiques. D'ailleurs, comme on a précisé, ce qui intéresse ici est l'imaginaire de la ville. De ce point de vue, certains films, notamment hollywoodiens, peuvent résulter pauvres. D'autres, au contraire, (notamment certaines petites productions indépendantes), possèdent une certaine relevance esthétique. Mais

en considérant l'imaginaire comme un patrimoine d'images médiatiques, il résulte clair que le succès d'un film influe sur son rôle de créateur d'imaginaire. Un film qui a occupé les salles de toutes la planète, au-delà de sa qualité esthétique, aura forcément un impact majeur par rapport à un autre dont la diffusion et le succès ont été limités. Un regard particulier sera donc porté vers des films qui font partie de la culture de masse. Sur ce point, la contribution du sociologue Edgar Morin sera utile. Dans son ouvrage *L'esprit du temps* (sorti en 1962 et réédité en 1975) l'auteur analyse le rôle de la culture de masse au sein de la seconde moitié du XXème siècle. « 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 » (1975, p. 214). Le statut esthétique d'un œuvre cinématographique est totalement indépendant de sa réception, de son succès, ou mieux, de sa relevance au sein de la culture de masse. En plus, souvent, pour répondre aux attentes d'un public toujours plus vaste, aux goûts toujours plus homogènes, les productions se voient contraintes de mettre en évidence certains aspects au profit d'autres. L'accessibilité, le côté spectaculaire, massifié, sont donc des éléments qui deviennent souvent essentiels à la réussite d'une grande production cinématographique. De manière inverse, grâce à cette logique, la culture de masse se prête à une analyse approfondie. On ne s'approche pas d'un film à grand public pour en révéler la valeur artistique, mais pour essayer d'établir son rôle dans la production d'imaginaires, de véhicule d'idéologies qui grâce à ce moyen trouvent l'occasion de se répandre. Pour le dire encore une fois avec les mots d'Edgar Morin, « l'essence communicante et communicative de la culture de masse relaie, relie, médiatise [...]. Ainsi, la culture de masse nous introduit dans un rapport déraciné, mobile, errant à l'égard du temps et de l'espace. Ici encore, il y a là une compensation mentale à la vie fixée dans les horaires monotones de l'organisation quotidienne. Mais il y a plus qu'une compensation : il y a une participation au *Zeitgeist*, Esprit du Temps à la fois superficiel, futile, épique, exaltant. La culture de masse ne se tient pas sur l'épaule du *Zeitraumgeist*, elle est accrochée à ses basques » (1975, pp. 212-213). Malgré les quatre décennies qui nous séparent de cette affirmation, son actualité semble évidente. Notamment, il est intéressant, dans le cadre de cette recherche, la relation que le sociologue français établit entre la culture de masse et les relations à l'espace et au temps, et pas moins important, le fait de relier ce rapport au *Zeitgeist*. Il en résulte le fait qu'une grande partie des films présents dans le corpus soient issus de la culture de masse. Il y a bien évidemment des exceptions. En outre, l'appartenance à une culture de grande diffusion n'est pas réservée aux seuls *blockbusters*. Par exemple, une grande partie de la filmographie sur les *Zombies*, qui a le mérite d'offrir un imaginaire urbain très intéressant, est issue des productions indépendantes et souvent à faible budget. Cela n'a pas du tout empêché

l'entrée de la figure du *Zombie* au sein des grands mythes de la culture populaire fin XXème siècle.

À ce point il reste à voir quelles sont les raisons qui nous ont poussé à élaborer ce type d'agencement du corpus. Une première idée pouvait être celle de partager les films en fonction de la typologie de catastrophe racontée. On aurait pu donc proposer des films dont la catastrophe concerne un événement naturel (séisme, raz-de-marée, éruptions, astéroïdes, etc.), un événement technologique (explosion nucléaire, accidents, pollution, etc.), des épidémies, des invasions extra-terrestres et enfin des catastrophes "sociales" (mondes dystopiques). Mais ce type de classification engendrerait une contrainte importante. Certaines œuvres montrent à ce propos une forte ambiguïté, soit à cause de la coprésence d'événements catastrophiques différents, soit à cause d'un manque totale de renseignements à propos de la vraie nature diégétique du désastre. Pour cette raison, et dans le but de vouloir remarquer encore une fois la « géographicité » de ce travail, nous avons opté pour une classification axée sur les paysages urbains de la catastrophe. Ce choix sert aussi à mettre en évidence un aspect de l'imaginaire spatial, qui, comme on a anticipé, n'est pas le résultat d'un seul film, mais plutôt de la concurrence de plusieurs œuvres.

Dans le détail, donc, le trope de l'urbain en destruction comporte des images de destruction matérielles souvent en contemporanéité avec le présent diégétique. Ensuite, dans celui qui concerne l'urbain abandonné, vidé ou contaminé, l'élément dominant sera la présence limitée ou voir l'absence de la population et la fermeture de l'espace urbain. D'un point de vue temporel l'événement catastrophique est proche du présent diégétique. Ensuite ce sera le cas de la dystopie urbaine. Dans ce cas les films montrent des dysfonctionnements urbains radicaux comme par exemple excès d'urbanisation, fragmentation, ségrégation, pollution, privatisation, etc. Dans ce cas, il ne faut pas se référer à la catastrophe au premier degré. Il résulte plus correct parler de dystopie, ou de contre-utopie. Enfin, un des tropes sans doute les plus intéressants est celui de restes urbains et de la post-apocalypse qui présuppose que l'événement catastrophique soit généralement antérieur diégétiquement par rapport au présent de la narration.

Pour que l'analyse de ces différents tropes soit plus efficace, on souhaiterait ajouter à cette recherche un document audiovisuel contenant des séquences tirées par les films les plus représentatifs du corpus. Bien évidemment le choix se fera en fonction du classement proposé.

Au-delà du corpus des films de catastrophes, cette recherche fera recours à plusieurs exemples cinématographiques, notamment au sein de la première partie concernant les rapports entre cinéma, géographie et ville. Dans ce cas, il n'y a pas de critère précis dans le choix des films. Il s'agit tout simplement de répondre à l'exigence, autant importante, de revendiquer la

place du cinéma dans la géographie. Cette précision vise à expliquer le choix de proposer dans une annexe à part, une filmographie contenant les principales informations et surtout les synopsis, non seulement des films du corpus, mais aussi des principaux ouvrages cités en guise d'exemple.

Enfin, que peut-on donc apprendre par le cinéma de la catastrophe ? Quels sont les éléments essentiels qui composent l'imaginaire urbain du désastre ? Peut ce type de cinéma être considéré comme la nouvelle forme de la science-fiction ? Si cet imaginaire, au-delà de ses relations directes aux pathologies du contemporain, exprime une mutation dans nos expériences de l'espace et du temps, en quoi consisterait-elle ? Et encore, quelle est, ou quelles sont les idéologies qui se cachent derrière les paysages de ruines et destruction qui marquent une bonne partie de cet imaginaire ?

Comme disait Paul Valéry en 1931, « l'avenir n'est plus ce qu'il était », car chaque présent porte déjà en soi les germes de ce qui suivra. Mais penser que tout soit déjà écrit est sans doute la pire des solutions. Imaginer le pire ne doit pas servir à se préparer, à accepter l'inévitable, mais à faire en sorte que tout cela reste... de la fiction.

PARTIE I

Cinéma et géographie

*« Non si teme il proprio tempo.
È un problema di spazio ».¹*

(Giovanni Lindo Ferretti)

Ce premier chapitre est à considérer comme un préambule historique et épistémologique à propos du rapport entre le cinéma et la géographie. Il sera l'occasion pour faire un point, partiel et sans doute subjectif, sur une discipline dont le statut épistémologique semble jouir d'une certaine fluidité. L'intention est de revendiquer une unité fondée sur l'hétérogénéité des propos et des méthodes, pourtant soumise à certains principes partagés. L'usage du cinéma en ce sens, sous formes et modalités variables, est à considérer comme une ressource pour la géographie en entier, et non seulement pour un ou plusieurs courants. Le deuxième paragraphe, en revanche, offrira un aperçu des plus importants travaux géographiques à propos de ce rapport. En effet, le cinéma a commencé à susciter l'intérêt des géographes depuis plusieurs décennies, sans en revanche réussir à trouver une véritable stabilité épistémologique.

1.1. Se situer dans l'espace (de la géographie).

En employant une métaphore spatiale, on pourrait considérer ici la discipline géographique comme un vaste territoire. Bien évidemment, on ne dispose pas des moyens pour en décrire de manière efficace toutes ses « régions », d'en relever les axes de connexions ou d'identifier les éventuels centres ou périphéries. D'autres, bien plus compétents, ont déjà fait (et continuent) cette démarche. En revanche rien n'empêche de parcourir ce territoire, même de manière sommaire, afin de pouvoir réfléchir sur la place que le cinéma pourrait y occuper. Dit d'une autre manière, quel courant géographique pourrait se prêter à mieux accueillir le cinéma ?

¹ « On ne craint pas son temps. C'est un problème d'espace ».

Le cinéma serait-il une spécificité « locale », affaire de quelques branches considérées par certains comme hétérodoxes, ou au contraire il peut concerner ce vaste territoire dans sa totalité? Cette question voit le jour à partir d'une considération banale, mais pourtant d'actualité. Il suffit de feuilleter n'importe quel manuel général, ou les plusieurs travaux à ce propos, pour affirmer que le statut épistémologique de la géographie est une affaire complexe. Or, cette complexité peut être considérée, d'un côté, comme une crise, de l'autre comme un signe de vitalité s'exprimant sous la forme d'une hétérogénéité productive. La *condition sine qua non* reste néanmoins une unité de base qui puisse empêcher toute dérive centrifuge. Comme l'affirme Jaques Scheibling, la géographie « n'est plus en crise épistémologique, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne se pose plus de questions » (2012, p. 4). À ce propos on pourrait définir la géographie comme une discipline disposant d'un appareil épistémologique « fluide », dans laquelle la dimension sociale coexiste et dialogue avec la dimension culturelle; dans laquelle le quantitatif s'alterne au qualitatif, etc. Pour rester au sein de la métaphore territoriale, il n'est pas du tout question, donc, d'encourager quelques tendances séparatistes ou mieux « communautaristes », qui souvent caractérisent certaines approches radicales.

Une difficulté majeure est néanmoins à révéler. Comme il est facile d'imaginer, le cinéma est un objet complexe, très hétérogène, et surtout dont la fonction principale n'est pas celle d'incarner un objet géographique. Le fait de vouloir lui attribuer forcément une place précise au sein du grand pays de la géographie, peut donc se révéler problématique. L'idée qu'on voudrait alors exprimer n'est pas liée à une intention résolutive. Elle se compose plutôt de quelques pistes axées sur une idée, précise et en partie subjective, de la discipline. On souhaite revendiquer le fait que la géographie puisse s'intéresser au cinéma non uniquement à travers une de ses composantes, mais en tant que discipline unitaire.

Les grands courants de la géographie, notamment dans leurs manifestations les plus orthodoxes, seraient sans doute très méfiants vis-à-vis d'un tel objet de recherche. L'analyse spatiale, les principales démarches quantitatives, les dérives de la *new geography*, ainsi que les travaux de géopolitique (à l'exception peut-être de quelques contributions au sein de la géopolitique critique), pourraient très bien représenter un terrain non favorable. Comme on le verra dans le prochain paragraphe, un géographe comme Yves Lacoste avait déjà fait preuve de cette méfiance en 1976.

Quelle « région géographique » pourrait alors, réellement et pleinement, s'intéresser aux films? Une première hypothèse réside dans ce que généralement on a identifié comme « géographie postmoderne ». La seule condition, et ce n'est pas donné, est celle de pouvoir définir les contours d'une des régions les plus controversées. La première difficulté réside dans

le flou constitutif qui caractérise toutes les appellations qui relèvent du champ sémantique lié au « postmoderne » (d'où l'usage des guillemets). Des mots comme « postmoderne », « postmodernisme » ou encore « postmoderne » souffrent d'une polysémie ontologique, cette dernière liée sans doute à la complexité et à la diversité des tous les phénomènes qui dénotent. Cette polysémie ne concerne pas uniquement l'épistémologie des sciences humaines et sociales. Elle relève aussi du contexte intellectuel et géographique. En français, en anglais et en italien les nuances de ces termes, en effet, ne semblent pas trouver une véritable correspondance de signification. La même chose semble arriver pour ce qui concerne les différentes disciplines. En plus, comme si ces considérations ne seraient pas déjà suffisantes, certains courants, à tort ou à raison considérés comme « postmodernes », refusent catégoriquement cet adjectif. Comme on le verra dans la deuxième partie de ce travail, la question sera ultérieurement approfondie, bien que dans un but différent. Pour le moment on peut se limiter à quelques considérations générales. Avec « postmoderne » on peut se référer à la fois à une série de modifications économiques (post-fordisme, augmentation de la vitesse de rotation du capital), culturelles et sociales qui ont commencé à se manifester à partir des années 1970, mais aussi à une remise en question épistémologique des fondements de la connaissance issus du positivisme et de la philosophie des Lumières². Sur ce dernier point, le débat est énorme, pour certains achevé, pour d'autres pas encore. Pour résumer, on peut indiquer la naissance d'un nouveau questionnement qui concerne, entre autres, les rapports entre objectif et subjectif, la remise en question de ce que Lyotard définissait en 1979 « les grandes narrations » issues de la modernité (marxisme et idéalisme notamment), et plus généralement un nouveau rapport vis-à-vis des démarches de matrice positiviste. Sur un plan pratique, ce qui peut intéresser ici est le rôle des représentations au sein des différentes disciplines. Le terrain semblerait idéal pour l'insertion du cinéma. Le problème reste dans le flou constitutif, dans le manque d'un véritable accord sur des questions cruciales. De manière métaphorique, le « postmoderne », notamment en géographie, est un territoire qui présente encore trop de contraintes. L'ampleur et l'hétérogénéité des productions ne permettent pas de pouvoir délimiter avec précision ses frontières, mais aussi ses caractères constitutifs. La question prend une ampleur encore plus importante quand on a à faire avec certaines positions radicales (conséquences directes, ou épiphénomènes, de la rupture épistémologique posée par Lyotard), qui arrivent à mettre en doute l'existence même d'une réalité externe au sujet, au profit d'une domination des représentations. En ce sens, toute la démarche scientifique devrait se résoudre dans le constat d'un relativisme de base, sans issue.

² Cfr. Lyotard, 1979.

Les conséquences sont extrêmement problématiques, jusqu'à arriver à une remise en question totale et radicale des fondements même de la connaissance scientifique. Un exemple est fourni par Jean-François Staszak, qui dans *Géographies anglo-saxonnes* (2001), affirme que la réalité du monde n'est plus l'objet du savoir. La matérialité, dans ces termes, se réduit à un pur produit discursif, à déconstruire, donc, selon la complexe démarche de matrice derridienne. La conséquence est que toute démarche de connaissance devient un processus herméneutique.

Les objections ne manquent pas. En particulier, dans un monde instable et problématique d'un point de vue social, culturel, politique et économique, dans lequel la communication de masse joue un rôle énorme dans la diffusion et dans la légitimation des idéologies dominantes de matrice néolibérale, relativiser toute forme de connaissance est bien plus que dangereux. Certainement il faut reconnaître que ce moment correspond aussi à une nouvelle prise de conscience à propos de l'importance des productions discursives, mais comme affirme Jacques Scheibling, « une chose est de dire que toute réalité ne peut être appréhendée qu'à travers les représentations, autre chose est de dire que la réalité n'est rien d'autre que la représentation » (2012, p. 149). Rendre à l'image, aux textes, aux productions culturelles, l'importance nécessaire au sein des dynamiques socio-culturelles de notre contemporanéité, ne doit pas marquer le triomphe du relativisme, et donc peut-être la fin définitive d'une certaine idée de la science.

Remettre en question certains principes du positivisme, certains aspects épistémologiques, en dénoncer les limites ou les naïvetés, ne doit pas engendrer une régression susceptible de nous replonger dans une ambiance qui souvent côtoie l'irrationalisme, ou pire l'obscurantisme. Affirmer l'importance des représentations ne veut pas (et ne doit pas) dire de nier l'existence d'une réalité externe au sujet. Au contraire, dans le rôle que l'on souhaite ici attribuer au cinéma, on voudrait revendiquer l'idée que le travail sur la représentation doit contenir à son intérieur une constante dialectique entre l'idéal et le matériel. Travailler sur la représentation doit engendrer une nouvelle lucidité capable de fonder la connaissance sur la dialectique entre cette dernière et la réalité, bien que celle-ci soit souvent complexe et difficile à saisir.

En raison de ces objections, mais aussi en raison d'un flou constitutif, il est impossible d'inscrire ce travail au sein de ce que l'on pourrait définir comme le « chaudron postmoderne ».

À ce point, une autre hypothèse prend le pied. Le cinéma semblerait être, à un premier regard, un objet de recherche concernant la géographie culturelle. En revanche, d'autres objections interviennent. La géographie culturelle propose une nouvelle forme d'étude sur l'espace axée sur les rapports culturels entre les hommes et leur territoire. L'intérêt pour les images, et en général pour les représentations, considérées comme une source fondamentale pour l'étude des dimensions culturelles, est en soi un fait qui devrait faire réjouir les envies de

connaissance. Le problème est que cette branche semble souffrir des certaines ambiguïtés qui remontent aux approches inspirés du *cultural turn*, qui peut être considéré comme un épiphénomène de certaines théories « postmodernes ».

Comme le rappelle Jacques Levy (2008), le *cultural turn* serait à la base de cette nouvelle approche. Le problème reste toujours dans un certain radicalisme. À la base du *cultural turn* on peut identifier l'idée de vouloir approfondir, compléter, et d'une certaine manière renverser un des postulats de référence de la théorie marxienne : les rapports entre structure et superstructure. À ce propos, le sociologue et essayiste Raymond Williams, considéré comme un des initiateurs des *cultural studies*, met l'accent sur le fait que la production symbolique du champ culturel (ce qui en termes marxien est indiqué comme superstructure) doit être considérée au même titre que la production matérielle (la structure). Jacques Scheibling résume bien la position de l'auteur anglais. « La culture est en elle-même un constituant majeur de la société. "Elle est un système signifiant à travers lequel une formation sociale se transmet, s'explore, s'expérimente". Elle n'a rien d'une superstructure superposée sur l'économique et le social » (2012, p. 153). Dans ces termes, les *cultural studies* ne seraient rien d'autre qu'un essai d'actualiser un des concepts clé de la théorie marxienne, qui, on le rappelle, sur ce point était moins radicale de ce que souvent on est porté à croire. Les rapports entre la structure et la superstructures, pour le philosophe allemand, sont extrêmement complexes, et seulement en dernière instance la structure influence de manière déterminante la superstructure³.

Somme toute, le terrain semblerait idéal. Le problème en revanche concerne le fait que la géographie culturelle, notamment dans le contexte francophone, s'est radicalisée à propos de certains aspects clé. En effet on assiste à un essai d'effacer toute la complexité qui réside dans la dialectique entre le matériel et l'idéal, et d'une certaine manière, avec un autre vocabulaire entre la structure la superstructure.

Depuis le début des années '80, la figure de référence de la géographie culturelle francophone est sans doute Paul Claval, fondateur, entre autres, de la revue *Géographies et cultures*. Les théories du géographe français visent à contrer la géographie sociale, considérée encore trop déterministe et trop liée à l'héritage marxien. Ce qui en résulte est une vision qui considère que la connaissance scientifique ne vise pas la réalité objective, mais les instances subjectives de cette dernière. D'une certaine manière, les influences de la rupture épistémologique généralement identifiée sous le nom de « postmoderne », sont évidentes. La position de Claval assume parfois une posture encore plus radicale. Sa critique à toute approche sociale le porte à soutenir la

³ Sur ce point, on fait référence à l'*Introduction générale à la critique de l'économie politique* (1857), in *Critique de l'économie politique* (1859).

disparition du concept même de société au profit de celui de groupe ou identité (1993). Les objections surgissent spontanément. Au-delà d'un relativisme trop poussé, cette position engendre l'inacceptable fait de priver la géographie de tout caractère social, notamment de toute instance critique vis-à-vis d'une réalité dans laquelle l'injustice concerne tant le social, que le culturel, sans oublier bien évidemment une économie axée sur une inégalité constitutive. Déjà à l'aube des années 1980 Roger Brunet n'avait pas tardé à dénoncer le projet totalitaire d'une exclusion de toutes les instances non-culturelles (1981), un projet non seulement erronée d'un point de vue conceptuel, mais surtout dangereux pour le sort même de la discipline géographique. Il s'agit d'une critique qui trouvera écho vingt ans après. Christine Chivallon, dans un numéro de la revue *Annales de Géographie* dédié à la géographie culturelle (2008), reprend les positions de Séchet et Veschambre (2006), qui affirment la nécessité de continuer à employer l'adjectif « social ». Il ne s'agit pas de nier l'influence culturelle, au contraire. La préoccupation réside dans une radicalité qui ne peut que se traduire dans l'impasse « culturaliste », « d'où la réaffirmation d'une géographie *sociale* "engagée" qui entend ne pas oublier que la recherche est d'abord celle d'une responsabilité sociale face à la question éthique de justice » (2008, p. 74). On considère cette objection irréprochable, tant sur le plan épistémologique que éthique. En revanche, une autre objection mérite d'être citée. Il s'agit de celle que le géographe Jacques Levy publie sur le même numéro des *Annales*. Le titre est éloquent : *La géographie culturelle a-t-elle un sens ?* (2008). Les critiques de Levy se concentrent en particulier sur la dérive culturaliste que la géographie culturelle est susceptible d'emprunter, mais elle vise aussi à une réflexion épistémologique qui se révèle être très utile pour les propos de ce chapitre. Premièrement, le géographe parisien souligne comment ses reproches aient comme cible non tant la qualité des travaux de géographie culturelle, mais plutôt les postulats épistémologiques sous-jacents. À la base de sa réflexion on retrouve le mot « culture » et son homologue en langue anglaise. Les différentes nuances de ce mot, leurs variations entre le français et l'anglais, ont généré une confusion sémantique qui a eu comme effet pervers la contestation de la pertinence du mot société. « Le mot "culture" est en effet terriblement polysémique. Ce qu'on peut dire, cependant, c'est que la géographie culturelle assume le plus souvent cette polysémie sans chercher à la réduire, ce qui est un mauvais signe » (2008, p. 34). Le problème n'est pas sans importance, car dans le sens anglais la nuance du mot en question tend à comprendre aussi, d'une certaine manière, les instances sociétales. « C'est plutôt sur le plan des *connotations* qu'il fait problème » affirme Levy en parlant de « culture ». « *Culture* connote la communauté contre la société des individus ; la permanence contre le mouvement historique ; la force des "structures" et l'inexistence d'acteurs ; l'absence du politique et de la globalité du social ; la division entre les

sciences du « nous » et les sciences du « eux ». On pourrait ajouter que, avec son contraire évident, “nature”, “culture”, risque de nous faire passer à côté d’un enjeu essentiel : la construction de la *nature*, un concept des sciences sociales défini comme le rapport social au monde biophysique » (2008, pp. 38-39). Si d’un côté donc le cinéma, en tant que produit culturel pourrait trouver sa place, en revanche la posture épistémologique de la géographie culturelle risquerait de nier les étroites liaisons entre la culture de masse – dont le film fait partie – et les instances sociétales.

Mais, au-delà de cet aspect, pourtant très important, la géographie culturelle pose des nombreux problèmes épistémologiques liés notamment aux risques d’une dérive culturaliste trop marquée. Cette considération nourrit l’autre grande objection de Jacques Levy, selon lequel le culturalisme serait une conception de la société « qui récuse l’historicité des identités communautaires » (p. 39). Cette critique, fondée sur le refus légitime de naturaliser tout caractère social, a aussi le mérite de faire sortir le discours d’un pur contexte épistémologique et de le plonger dans un terrain véritablement politique.

Les instances communautaristes sont en effet le résultat d’un dessin idéologique qui a comme conséquence indirecte la fragmentation du corps sociétal. En outre, une approche qui, de manière radicale, fait primer les instances culturelles sur le reste, offre inévitablement le flanc à une dérive souvent de tendance néoconservatrice. Dans un monde dominé *de facto* par le capital, où la problématique de la justice concerne encore et notamment (mais non seulement) les inégalités socio-économiques, le fait de réduire toute problématique spatiale à une instance culturelle, risquerait d’engendrer des effets forcément réactionnaires. L’impression est que la dérive culturaliste dénoncée par Levy ait eu comme effet d’emmener tout discours critique là où il ne peut plus gêner, un peu trop loin des grandes questions qui, de manière tant éthique que scientifique, doivent faire l’objet de la recherche.

C’est donc pour ces raisons que l’on souhaite exclure ici l’approche culturelle. En effet comme on a essayé de le démontrer la géographie culturelle ne se limite pas à proposer des études sur les rapports culturels de l’espace, et ce n’est pas non plus une géographie de la culture, c’est-à-dire une étude qui viserait à interroger les problématiques spatiales propres des produits culturels. Si c’était le cas, l’adhésion serait automatique, car, comme on le verra, le cinéma sera considéré ici comme un puissant instrument capable non seulement de raconter l’espace sous une forme peut être nouvelle, mais aussi de dire beaucoup de choses à propos des rapports qu’une société entretient avec la matière spatiale.

De ce point de vue, une des inspirations possibles à ce propos pourrait être constituée par la géographie de la culture, comme par exemple les travaux de Armand Frémont à propos du

traitement de l'espace dans le roman de Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1976 et 2005), ou encore l'ouvrage de Jean-François Staszak consacrée aux peintures de Paul Gauguin (2003).

À ce point, bien que le but de ce travail ne peut pas être celui de résoudre toutes les tensions qui animent les différentes « régions » du savoir géographique, il est quand même impératif d'essayer de proposer une vision de la discipline qui puisse constituer un minimum d'accord épistémologique pour l'insertion du cinéma. Tout en sachant qu'ici, plus que de proposer des points définitifs, des affirmations vigoureuses et exhaustives, on devra se limiter à des hypothèses, des possibles pistes visant à stabiliser la présence du cinéma dans la géographie.

En reprenant la métaphore qui faisait de la géographie un grand pays composé de nombreuses et hétérogènes régions, on voudrait ici refuser toute forme de communautarisme épistémologique, toute tentative d'imposer la domination d'une région sur une autre, ou tout simplement sa totale autonomie. On souhaite donc revendiquer une unité de base fondée sur quelques principes qui puissent faire l'unanimité, et donc fonder l'existence même du territoire géographique, sans pourtant nier l'importance et le respect des différentes « identités régionales. Le résultat doit être celui d'une société, au sens primordial et authentique du mot, dans laquelle la différence coexiste avec l'unité ; dans laquelle, par exemple une approche quantitative de matrice positiviste ne doit pas comporter le refus de toute approche qualitative et bien évidemment le contraire. La recherche d'un ou plusieurs principes partagés sert ainsi à prévenir tout risque d'explosion, ou d'implosion, c'est-à-dire d'un communautarisme épistémologique. D'ailleurs il est difficile de nier que le charme de cette discipline axée sur les études de l'espace, d'un des fondements même de toute la science occidentale, dérive en grande partie de l'hétérogénéité de ses composantes, des variations et des dialogues parfois difficiles entre les différentes branches.

Un des points les plus controversés concerne notamment le dialogue entre les dimensions culturelle et sociale de l'espace, mais aussi entre les instances matérielles et idéelles de ce dernier. C'est un questionnement qui a trouvé un large écho dans les travaux sur épistémologie de la discipline. Par exemple les articles de Christine Chivallon et de Jacques Levy à propos de la géographie culturelle ne se sont pas réduits à une simple critique des postulats de cette branche. Les réflexions sur le dualisme société/culture, matériel/idéal, sont aussi à la base de leurs argumentations. De ce point de vue, on considère que dans ce dualisme se trouve la clé qui permet de poser une première hypothèse sur la possibilité de faire du cinéma une affaire de géographes. D'abord, un certain radicalisme, dans un sens comme dans l'autre, doit être considéré comme contreproductif. Avant tout il vaut mieux donc refuser tant le

constructivisme de matrice poststructuraliste, ainsi que certaines visions exaspérées du matérialisme.

Une première réponse visant cette direction est offerte par les travaux de Jaques Levy et Michel Lussault (2003 et 2007), et de manière similaire par Guy di Meo (2001). L'idée de base qui anime les réflexions des trois géographes est celle de la consubstantialité des deux dimensions de l'espace : la dimension matérielle et immatérielle. Pour Lussault, par exemple, l'espace serait un hybride qui relève tant du matériel que de l'idéal. Sur un plan similaire, mais avec une nuance différente, on trouve Guy di Meo, qui, en reprenant la théorie de l'agir communicationnel de Habermas (1981), postule l'existence d'une réalité objective essentiellement matérielle, qui rend possible l'affirmation d'énoncés « vrais », d'un espace social axé sur les relations interpersonnelles et sur la réglementation de ces relations et, enfin, d'une réalité subjective. Selon l'auteur, les principes d'un agencement, ou mieux, de la consubstantialité de ces trois registres est essentiel, dans la mesure où il renforce la conviction quant à la fusion dialectique des mondes matériels et des représentations qu'ils induisent mais aussi des valeurs plus globales qui les gouvernent à la surface de la terre (2001). Or, bien évidemment l'apparat théorique de Levy, Lussault et Di Meo est sans doute plus complexe de ce que l'on a montré ici, et pour des raisons évidentes on n'a pas la possibilité de le retracer dans son intégralité. Il reste le fait que les grandes lignes des leurs réflexions soient une confirmation, sur le plan théorique, de la revendication d'unité de la discipline. Autrement, on a peut-être identifié, même de manière sommaire, un des principes qui puissent fonder le terrain commun dont on a évoqué la nécessité. En outre, le rôle de l'immatériel, de l'idéal et donc des représentations, offre la possibilité du cinéma comme affaire de géographes. Si les analyses géographiques concernent aussi les représentations de l'espace, et si le cinéma, comme on le verra, est aussi et en quelque sorte, une représentation de l'espace, la question pourrait aboutir à un résultat positif. On pourrait encore aller plus loin, et constater le fait que, dans le cadre de cette consubstantialité, le septième art peut s'enrichir ultérieurement et assumer un rôle géographique qui va au-delà de simple représentation. De manière plus précise, il serait possible attribuer à l'imagerie spatiale le statut de composante effective de la dimension immatérielle de l'espace, mais cela à condition de rester dans un cadre logique et raisonnable. Affirmer que les représentations font partie de la réalité spatiale ne signifie pas que d'un coup elles deviennent « vraies ». La considération pourrait paraître banale, mais vu l'importance de l'image, il vaut mieux courir le risque de la banalité plutôt que celui d'une confusion, qui, d'un point de vue scientifique mais aussi politique et culturel, serait néfaste. La question sera approfondie dans le chapitre suivant, qui sera consacré à la distinction fondamentale entre une approche représentationnelle et une approche

axée sur le cinéma comme fabriquant d'imaginaires spatiales. Pour l'instant il est suffisant de remarquer un aspect : la distinction entre réalité et représentation n'a pas une fonction hiérarchisant. Ce n'est pas non plus à considérer comme un pas en arrière. Il s'agit tout simplement d'un acte préliminaire fondamental qui a le but d'éviter que toute démarche scientifique soit réduite à un processus herméneutique.

1.2. ... et dans le temps... (un rendez-vous manqué ?).

Un rendez-vous manqué c'était le titre de l'article de présentation du numéro 86 de la revue de sociologie *Espaces et Sociétés* (1996). Le volume était consacré en effet aux croisements entre le cinéma et les recherches urbaines. « Faut-il parler d'un rendez-vous manqué entre cinéma et recherche urbaine ? », se demandaient les sociologues Jean-Pierre Garnier et Odile Saint-Raymond (p. 7). En 1996, et dans les termes posés, la réponse était affirmative. Or, afin de compléter les réflexions préliminaires, il reste à poser la même question, mais sous une forme différente. Entre cinéma et géographie, peut-on parler d'un rendez-vous manqué ? Dans ce cas la réponse est négative, car, la géographie s'est intéressée au cinéma, bien que de manière sporadique, au moins à partir des années 1970. Le problème est que, malgré différentes contributions, la place de ce dernier est encore argument de débat. D'une certaine manière on pourrait parler d'un rendez-vous en train de se faire, qui tarde à se concrétiser. Dans les pages qui suivent donc, on essaiera de situer ce travail, cette fois non plus au sein du métaphorique espace géographique, mais au contraire dans le temps, c'est-à-dire en continuité avec les précédentes réflexions à ce propos. Plutôt que de proposer un travail exhaustive, on a préféré cibler l'attention sur les contributions qui nous paraissent significatives et qui ont influencé la genèse de ce travail.

1.2.1. Hérodote... Lacoste et Foucher

Si l'on s'efforce de trouver à tout prix un moment fondamental, une limite au-delà duquel quelque chose change, on risquerait une déception. Ce n'est pas non plus un problème, au contraire, c'est un fait qui pousse la recherche, qui rappelle comment ce rendez-vous – on vient de l'affirmer –, ne soit pas du tout manqué, mais en train de se faire. « Depuis quand ? » on pourrait alors se demander. Sur ce point peu de doutes. En France c'est la revue de géopolitique

Hérodote, fondée par Yves Lacoste, qui marque ce début. En revanche, comme on verra, ce début ne pourra pas malheureusement être considéré comme un véritable moment décisif, car les propos, la grande qualité des analyses proposées, resteront sans suite, ou limitées.

En 1976, le numéro 2 d'*Hérodote*, contient un article qui porte ce titre : *Cinéma-géographie*. Le fait en soi est sans doute remarquable, surtout si on considère le fait que la revue vient d'être fondée la même année. Il s'agit d'un aspect qui témoigne bien l'attraction pour le cinéma. Le texte de Lacoste se concentre immédiatement sur le rôle des représentations spatiales, y compris le cinéma. « Cinéma et géographie, avec des dispositifs, des matières d'expression, des moyens très différenciés rendent compte, présentent ou représentent l'espace réel » (p. 153). Ce qui semble attirer l'attention du géographe ce sont surtout les aspects politiques et idéologiques du cinéma, capables, à son avis, de créer une nouvelle spatialité qui se trouve en dialectique ouverte avec la réalité, mais aussi sa capacité de créer un espace à part, un espace qui est défini comme spéculaire : « On relève ainsi la substitution à l'espace réel, structuré par des rapports politiques, économiques, militaires d'un espace imaginaire, naturalisé, dépolitisé. L'espace spéculaire, en premier lieu le paysage, est la médiation essentielle de cette conversion de l'espace réel en espace idéologique » (p. 154). Bien évidemment on se trouve dans un contexte d'études géopolitiques. Il ne faut pas donc s'étonner de l'attention portée vers le cinéma comme puissant instrument idéologique. Le cinéma est menteur, et l'espace qu'il crée n'est pas seulement une représentation du réel, mais une interprétation, une vision fortement idéologisée. L'auteur poursuit avec la description des différentes typologies d'espace qui sont représentées/crées à travers le cinéma : les espaces du pouvoir et les lieux mythiques, relations entre espace social et rapports de production, espace stratégique et liaisons avec les représentation de type militaire, rôle du cinéma dans la construction des idéologies nationales, pour finir avec un paragraphe significatif qui mérite d'être cité en entier

« Géographie et cinéma ont affaire à l'espace réel, mais opèrent à partir d'un même matériau : l'espace spéculaire, le paysage. Le cinéma reproduit l'espace spéculaire dans un projet signifiant : décor, personnage de la fiction ou état d'âme. La géographie déchiffre l'espace spéculaire. Elle l'interprète dans un projet heuristique. Mais l'un comme l'autre restent sous mis à ce spectacle de l'espace. Les recoupements qu'on relève entre la méthode géographique et la méthode filmique font apparaître une collusion, une distribution des tâches : la géographie fournit des arguments, et le cinéma, prenant le relais de la peinture et de l'imagerie, fournit une iconographie » (p. 156).

Le propos de Lacoste est donc clair. L'insertion du cinéma passe à travers le concept du paysage qui se voit connoté d'un caractère fortement idéologique. Mais le rôle de la géographie en revanche, selon lui, ne peut aller plus loin d'un « projet heuristique », c'est-à-dire d'un travail axé sur une prévision approximative, confiné au sein d'une démarche purement qualitative.

L'article se poursuit avec un exemple concret, le film *La Cecilia* de Jean-Louis Comolli, sorti la même année. L'hypothèse repose sur le fait de considérer ce film comme *aussi* un film géographique, d'où l'attention aux personnages, aux paysages. C'est à ce point que l'article s'achève, de manière nette et inattendue, au point de faire penser au chercheur qu'il manque des pages, et que la version du texte ne soit pas celle définitive. Pourtant c'est bien le cas. Pas de conclusion, pas d'ultérieures références aux hypothèses exprimées auparavant.

Lacoste donc semble, de manière non-explicite, exprimer une méfiance ontologique à propos de cette rencontre. Il met en place des réflexions et des hypothèses plus que pertinentes, pour les laisser sans suite peu après. En ce sens, un premier bilan ne peut que résulter négatif.

La question du rôle d'*Hérodote* pourrait bien évidemment s'arrêter là, mais l'année suivante, dans le numéro 7 de la revue, dont le titre éloquent est *À quoi sert le paysage?*, une autre contribution sur le même sujet apparaît. Il s'agit de l'article signé par Michel Foucher *Du désert, paysage du western*. Si on cherchait à tout prix donc un moment décisif, on pourrait l'identifier ici. Mais comme on verra, le cas restera sommé toute isolé et c'est sans doute dommage, car la qualité et la pertinence de l'analyse de Foucher sont remarquables.

Comme indiqué dans le titre, l'argument est le cinéma *western* et en particulier le rôle du paysage représenté. Une objection s'impose immédiatement, ou mieux, une remarque préliminaire aux contenus de l'article. Il est sans doute difficile de nier l'enjeu géographique au sein d'un genre dont déjà l'appellation se réfère de manière directe à une notion purement géographique. Dit de manière différente : il faut s'étonner que les géographes aient attendu l'année 1977 pour parler d'une catégorie des films dont la liaison à un certain type d'espace est fondamentale, voir centrale. Mais cet aspect ne peut pas être imputé à Foucher, au contraire, c'est une considération qui fait augmenter ses mérites.

Le but de Foucher peut être défini comme critique envers la représentation offerte par le cinéma. Celui des films *western* « c'est un paysage qui s'est imposé bien avant la réalisation des films en technicolor » (p. 131). Le genre *western* se connote sur le plan spatial par un certain type de paysage désertique typique des régions du sud-ouest des États-Unis. D'un point de vue temporelle, la plupart des actions se situent dans le XIX^{ème} siècle et en particulier pendant la guerre de Sécession et la conquête de l'ouest. « Or - dénonce Foucher- les lieux où se sont déroulés les événements qui sont les arguments du western et qui sont ceux qui ont marqué la

formation de la nation américaine *ne sont pas situés là* et ne correspondent pas à ceux qui ont été utilisés comme décor naturel » (p. 131). Et encore : « le paysage type, devenu modèle de référence sans cesse repris et imité, en somme la *convention*, correspond à des lieux et à des paysages qui *ne furent pas* le théâtre des événements de la conquête de l'Ouest » (p. 132). Le géographe, donc, sur un plan méthodologique met en exergue le décalage entre la réalité historique de référence et la représentation offerte par le cinéma. Il s'agit d'un approfondissement des postulats que Lacoste avait posé un an auparavant, sans pourtant les mener au bout. D'une manière indirecte il pose un des fondements de l'utilisation de la septième art par les sciences humaines et sociales, une banalité pour certains, mais qui souvent est oubliée ou tout simplement ignorée : le cinéma ment. Et il ment peut-être mieux que toute autre forme d'expression, car son degré de mimétisme est sans doute l'un des plus élevé. C'est donc toujours avec le mensonge que l'on doit coexister. Le décalage entre l'espace du cinéma *western* et l'espace historique censé en faire l'objet peut, donc, constituer l'espace spéculaire dont parlait Lacoste.

Une fois avoir mis en exergue ce décalage, Foucher se concentre sur les raisons qui le motivent. Pour argumenter sa thèse, il recourt aussi à une excellente carte géographique (Rieuepeyrouth, 1964), qui représente avec deux sémiologies différentes les lieux où se déroulent les principaux films (au-delà du tournage effectif) et les zones où se sont effectivement déroulés les événements qui en constituent le contexte historique. Pourquoi donc le canyon, le désert, l'aridité, l'étendue ? – se demande le géographe. « Dans le contexte de la mythologie nationale américaine, l'ouest incarnerait le lieu de réconciliation entre les nordistes et les sudistes » (p. 139). Mais si cet argument est plausible, en revanche, il ne suffit pas à expliquer le choix de codifier ce paysage selon ces caractères. La réponse se trouve dans le mouvement et dans la représentation d'un espace sans loi. Bien évidemment, il ne faut pas oublier que le cinéma est une production industrielle qui répond à des logiques des marchés qui souvent influencent le choix des décors. Il ne faut pas ignorer la morphologie du territoire et ses aptitudes à « héberger » certains typologies de scénarios (poursuites, guet-apens, etc.). « Nous pensons plutôt que la fonction, *dans le western*, de la traversée de cet espace sans loi, c'est très exactement de faire faire à l' "Homme" ou au groupe l'expérience de la nécessité de la Loi, en faisant éprouver ce qui se passe quand elle est absente. Ainsi le paysage aride du western contribuerait-il, selon nous, par son aspect inhumain, par son abstraction (il n'est pas un enjeu réel), à inculquer *la nécessité de la Loi* » (p. 146). En poussant encore plus loin son raisonnement, Foucher achève son article avec une intéressante relation avec le concept de Utopie : « Mais ce déploiement de talents et d'actes de maîtrise a, dans le western la particularité de se situer dans un cadre naturel tellement hors de l'espace social qu'il est à proprement parler, une utopie. *U-topie*, c'est étymologiquement *non-lieu*. (...) Utopie c'est-

à-dire, et ce n'est pas une surprise, *espace de rêve*, par le biais de cette identification au héros. Mais elle n'est possible que parce-qu'elle prend place en même temps dans un espace sans loi, sans société, sans État » (p. 147).

Or, les mérites de Foucher sont doubles. D'un côté ils sont liés à la pertinence de son analyse. La lecture politique et idéologique du paysage *western* apparaît raisonnable et logique. Mais au-delà de cet aspect, bien que d'une manière encore embryonnaire, Foucher jette les bases principales de la réflexion ciné-géographique, en accomplissant certains propos que son maître avait laissé inachevés : la caractère menteur du cinéma, la question de la représentation, ainsi que, indirectement, la grande question de l'imaginaire spatiale et du rôle dominant du septième art dans la construction de ce dernier, sans oublier le fait de considérer le cinéma comme un puissant vecteur idéologique et donc ses liaisons avec l'espace social et politique. Pour le dire d'une autre manière, les prémisses de base, certaines encore fondamentales (au sein de ce travail, mais pas seulement), étaient déjà bien en place en 1976.

Le rendez-vous entre cinéma et géographie naissait donc sous une lumière ambiguë. D'un côté le gris du projet inachevé de Lacoste, de l'autre la couleur des idées de Foucher qui indiquait un espoir en train de se réaliser. Il reste à se demander que s'est-il passé ensuite ? Pourquoi à la lumière de ces prémisses, quarante ans après, on est encore en train de stabiliser la place du cinéma dans la géographie. Pourquoi ce rendez-vous, aujourd'hui, est encore en train de se faire ? La réponse, sur un plan pratique, est d'une simplicité extrême. D'un côté Foucher se lance dans une brillante carrière au sein des études géopolitiques, en reléguant ses intérêts pour le cinéma au second plan. De l'autre, dans le contexte francophone, personne ne semble avoir pris la relève. Comme affirmé, donc, le rendez-vous entre cinéma et géographie naissait sous une lumière colorée d'espoir et d'idées. Que s'est-il passé ? Pourquoi quarante ans après nous sommes obligés d'utiliser encore une certaine prudence. Pourquoi ce rendez-vous est *encore* en train de se faire ?

1.2.2. David Harvey et Mike Davis

Un autre moment fort, une autre occasion qui aurait pu se constituer comme moment « décisif » voit le jour quatorze ans après les essais d'*Hérodote*. Dans ce cas en revanche, il faut sortir du contexte francophone. En 1990 le géographe anglais David Harvey publie *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of the present*. L'ouvrage vise à analyser, à travers différents points de vue, le phénomène du postmoderne. L'approche est sans doute de type marxien, mais

une certaine hétérodoxie contribue à la richesse d'un ouvrage qui, malgré son importance capitale, reste encore non traduit en français. En effet la postmodernité est analysée par Harvey sous différentes formes : l'approche économique (l'accélération de la vitesse de rotation du capital) est côtoyée par celle socio-culturelle, architecturale, mais surtout géographique. Au cœur de l'analyse de Harvey se trouvent les expériences du temps et de l'espace, leurs rapports, mais surtout leur évolution à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. Cette évolution se résume dans le concept de compression spatio-temporelle qui depuis l'émergence du modernisme (considéré comme une force culturelle) débouche sur ce que Harvey définit comme « la condition postmoderne ». Sur cet aspect on aura occasion de revenir à plusieurs reprises, notamment à propos des relations entre l'imaginaire cinématographique de la catastrophe et les expériences spatio-temporelles de la modernité. Ce qui intéresse ici est en revanche le rôle pionnier de Harvey concernant cinéma et géographie. Le dix-huitième chapitre de son ouvrage porte le titre éloquent de *Time and space in postmodern cinema*, et il contient une analyse de *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), et de *Der Himmer Uber Berlin* (*Les ailes du désir*, 1987), de Wim Wenders. Ce qui mérite attention est le choix de Harvey de se concentrer sur une lecture de l'espace qui dépasse la simple représentation des lieux. D'ailleurs, *Blade Runner* est un film de science-fiction dans lequel la ville de Los Angeles apparaît sous une forme qui empêche toute analyse axée sur le décalage entre réalité et représentation. Pour Harvey le cinéma est avant tout un produit culturel capable d'offrir une visibilité narrative à ses théories à propos de la condition postmoderne. Notamment le film est pour lui un moyen exprimant, entre autres, une expérience de l'espace et du temps caractérisant une époque. Ce n'est donc pas la question de traiter l'image filmique comme la représentation d'un lieu ou d'un espace, mais comme un produit capable d'engendrer une réflexion théorique. *Blade runner* et *Les ailes du désir* apparaissent deux produits qui, d'une certaine manière, vulgarisent l'expérience de la postmodernité sous différents aspects. L'attention porte bien évidemment sur les concepts de temps et espace. Suivant ce propos l'auteur se livre à une analyse qui touche différents aspects de l'œuvre cinématographique : la trame, la construction des personnages, la mise en scène des espaces, les architectures, les décors, etc. L'univers diégétique en entier sort de son rôle de construction cinématographique pour être considéré comme une sorte de théorie en image. À partir de là donc, Harvey souligne la morphologie de Los Angeles, sa construction cinématographique répondante à l'esthétique du postmodernisme : « le chaos des signes, des signifiés et des messages contradictoires évoque une condition de fragmentation et d'incertitude urbaine qui souligne beaucoup d'aspects de

l'esthétique postmoderne » (p. 378-379)⁴. Ensuite ce sera la condition des « répliquants » : « Plutôt que des robot, ils sont des simulacres. Ils ont été conçus comme forme extrême de force de travail à court terme, parfaitement qualifiée et flexible » (p. 376). Selon Harvey la temporalité des « répliquants » exprimerait la radicalisation de la caducité, de l'éphémère, du contingent, mais aussi le manque d'identité et la perte du sens de l'histoire. L'analyse se poursuit à travers la description de séquences et dialogues considérés significatifs. « *Blade Runner* est une parabole de science-fiction dont les thèmes postmodernistes, colloqués dans un contexte d'accumulation flexible et de compression spatio-temporelle sont explorés avec toute la puissance de l'imagination dont le cinéma est capable. Le conflit est entre personnes qui vivent sur des différentes échelles temporelles et donc qui voient le monde, et en font l'expérience, autrement. Les "répliquants" n'ont pas une vraie histoire mais ils peuvent peut-être en construire une; l'histoire s'est réduite pour tous à une preuve représentée sur une photo » (p. 381).

Dans *Les ailes du désir* la question des temporalités s'exprime encore une fois à travers les yeux de personnages qui ne sont pas humains : les anges, qui à différence des hommes vivent dans un temps durable et éternel. Le décalage entre ces expériences, et la manière dont le réalisateur exprime cet aspect est au centre de l'analyse.

La conclusion, au-delà des contenus spécifiques des deux œuvres, est d'une importance centrale : « Il est fascinant et intéressant le fait que deux films, très différents entre eux de plusieurs points de vue, décrivent deux conditions tellement similaires. Je ne crois pas que cette ressemblance soit contingente ou fruit du hasard. Cet aspect renforce l'idée que l'expérience de la compression spatio-temporelle, dans les dernières années (...) ait déterminé une crise de la représentation dans les formes culturelles. (...) S'il y a une crise dans la représentation de l'espace et du temps, il faut alors créer des nouveaux moyens de penser et de sentir. Ce processus doit être mis en place par tout parcours visant à sortir de la condition postmoderne » (p. 391).

Au-delà des constats militants, certaines observations s'imposent. Sans anticiper les questions liées aux contenus, l'analyse de Harvey, datant désormais d'un quart de siècle, est pionnière. Dans un contexte géographique, la différence avec Foucher et Lacoste est évidente. Le cinéma est non seulement une manière pour représenter l'espace, pour lui offrir une visibilité non-statique, ou un puissant vecteur idéologico-politique. Harvey fait du film avant tout un produit culturel qui dans ses différentes composantes, tant diégétiques qu'extradiégétiques, se montre capable de pouvoir parler de géographie sur un plan, certes simplifié, vulgarisé, mais pourtant théorique. Ce n'est pas le décalage entre les architectures losangelines verticales de

⁴ Les traductions des citations non francophones sont effectuées par nous-mêmes.

Blade Runner et la morphologie horizontale de la ville concrète qui intéresse Harvey. Ce n'est pas non plus le paysage berlinois mis en scène par Wenders à faire l'objet. Le texte de Harvey, de ce point de vue, revendique indirectement l'identité multiple de l'approche géographique, et plus précisément le fait qu'une analyse des produits culturels axée sur l'espace est capable de pousser en avant les frontières épistémologiques, vers des thèmes qui interrogent les rapports qu'une société entière, à un certain moment de son évolution, entretient avec les concepts d'espace (matériel et idéal) et de temps (historique et social). En plus, Harvey semble réussir là où souvent on tombe dans l'impasse. À travers son analyse il arrive à faire dialoguer des aspects que certains, aujourd'hui, de plus en plus nombreux, cherchent à séparer à tout prix. En raison du matérialisme historique qui connote son approche, Harvey ne cesse jamais de se référer aux mécanismes de production, aux rapports sociaux et économiques. En revanche ce type de posture est en dialogue constant avec les productions culturelles. Certainement le risque de déterminisme persiste, mais une lecture attentive révèle au contraire une approche fortement nuancée. Si pour Harvey les accélérations des temps de rotation du capital économique jouent un rôle de premier plan, cela n'engendre que rarement une véritable hiérarchie entre les différents niveaux. On est bien loin du radicalisme de Paul Claval et des dérives culturalistes, mais on est aussi loin d'une certaine vulgate marxiste qui reléguait tout discours sur la représentation à l'arrière-plan. Bien évidemment, on peut exprimer tout l'accord ou le désaccord possibles avec les positions exprimées, mais cela ne remet pas en cause la grande intuition vis-à-vis du cinéma, qui de simple objet de recherche devient, aussi, un puissant instrument pour exprimer de manière simplifiée, concepts et théories. Comme on le verra, cette approche sera à la base de la méthodologie que l'on souhaiterait suggérer dans le chapitre suivant.

Ce qu'il faut donc retenir de Harvey est le fait de proposer un usage du cinéma différent de celui de Lacoste et Foucher. Le film représente, mais il peut à l'occurrence devenir un instrument théorique précieux, d'où la possibilité d'en faire un instrument pédagogique.

Quelques années plus tard, en 1998, le géographe américain Mike Davis publie l'ouvrage *Ecology of fear. Los Angeles and the imagination of disaster*. Son septième chapitre, qui en France fera l'objet d'une publication à part en 2010, porte le titre éloquent de *Beyond Blade Runner*. Par rapport à Harvey, le film de Scott est employé par Davis en relation directe avec Los Angeles. « Toute ville américaine est fière de posséder un blason et un slogan officiels. [...] Mais seule Los Angeles a adopté un cauchemar officiel » (p. 7). En effet, dénonce Davis, entre la fin des années 1980 et les années 1990, *Blade Runner* a commencé à incarner au sein de l'imaginaire collectif le destin dystopique de la ville de Los Angeles : multiculturalisme poussé à l'extrême, polyglottisme, pluies acides, hyper-violence, architectures deshumanisantes. « Les spéculations

sur le Los Angeles du futur font désormais de la sombre imagerie de *Blade Runner* le stade terminal et probable, sinon inévitable de l'ancien Pays du Soleil » (p. 9). Bref, le film de Scott est assumé au rang d'icône représentant le destin néfaste de la ville californienne. Pourtant Davis fait noter que cette dystopie cinématographique, malgré son succès, propose une vision du futur qui dix ans après est devenue « curieusement anachronique ». Sommes toutes, l'imaginaire urbain de *Blade Runner*, avec sa verticalité extrême, s'inscrit dans une tradition qui remonte à *Metropolis* de Fritz Lang, qui avait comme objet de référence métaphorique un espace matériel, celui de New York, qui *de facto* est intimement lié à la verticalité des gratte-ciels. « *Blade Runner* reste une énième version du fantasme moderniste qui fait d'un Manhattan monstrueux la métropole du futur par excellence – qu'elle soit utopie ou dystopie, *ville radiense*⁵ ou Gotham City » (p. 11). À ce propos il est intéressant le fait que Davis, en note, précise un fait filmographique significatif, c'est-à-dire l'intention de Scott de tourner à New York, et ensuite son repli sur Los Angeles pour raisons de production.

Si donc ce film semble avoir créé un cauchemar, selon Davis, il s'agit du mauvais cauchemar, loin des réelles inquiétudes qui devraient intéresser l'espace losangelin. « La caricature de Ridley Scott a sans doute cristallisé les inquiétudes ethnocentriques face à un multiculturalisme sans frein, mais elle échoue à s'attaquer au vrai Los Angeles [...]. *Blade Runner* n'est pas tant le futur d'une ville que le fantôme des rêveries du passé » (p. 12). Davis met en exergue surtout le décalage entre un imaginaire axé sur la verticalité, l'exaspération multiculturelle et une réalité qui au contraire exprime toute sa problématique dans la vaste horizontalité sans et dans les inégalités socio-économiques. Donc, conclut l'auteur, « quel genre de paysage urbain, si ce n'est pas celui de *Blade Runner*, pourrait bien produire en fin de compte l'évolution sans entrave des inégalités, du crime et du désespoir sociale? » (p.13). Pour lui le seul imaginaire capable d'exprimer des inquiétudes fondées doit relever d'un effort de fiction visant à pousser à l'extrême les tendances actuelles. Le chapitre ensuite se poursuit à travers une réélaboration du fameux diagramme de Burgess représentant les différentes aires urbaines de la ville de Chicago des années 1920. La version que Davis en propose introduit un élément qu'il juge fondamental : la peur.

En mettant d'un côté les contenus de Davis, concernant l'usage du cinéma, quelques considérations sont à présent indispensables. Premièrement on peut noter que le cinéma dans ce cas est utilisé comme exemple négatif, c'est-à-dire comme un contre-modèle par rapport à l'argument que l'on veut démontrer. *Blade Runner* propose un imaginaire de science-fiction, mais

⁵ En français dans le texte original.

les divergences par rapport au modèle spatiale matériel (Los Angeles) dépassent largement les analogies. Le fait de se référer à ce film comme une possible dystopie spatiale est perçu de manière fortement négative, car, selon lui, ce processus analogique éloignerait l'attention des véritables questions concernant Los Angeles. Le film de Scott est donc utilisé en raison de son grand succès qui l'a rendu une sorte d'iconographie négative de la ville, tandis qu'en réalité le modèle de référence filmique serait à rechercher au sein des grandes dystopies modernistes, loin donc de toute adhérence au contexte d'appartenance. L'approche de Davis est donc axée sur le film comme représentation de l'espace, même à travers les techniques de glissement temporel de la science-fiction à laquelle *Blade Runner* appartient. Ce qui est donc mis en exergue est le décalage qui se met en place entre la fiction et la réalité, trop grand même pour une œuvre qui est censée représenter le futur.

Ensuite, cette approche marquée par l'idée de cinéma comme représentation, marque la distance par rapport à l'analyse proposée par Harvey. Davis parle de manière claire de *Blade Runner* comme d'« une énième version du fantasme moderniste », tandis que Harvey, comme on a vu, en fait un exemple pour décrire ce qu'il appelle « la condition postmoderne ». Les deux positions, à un premier regard, sembleraient inconciliables. D'un côté un fantasme moderniste, de l'autre une expérience de la postmodernité. Qui a raison ? De manière paradoxale, Davis et Harvey ont les deux raisons. Cet aspect n'est pas le résultat d'un relativisme interprétatif, mais tout simplement la conséquence de l'usage que les deux font d'un même film. En fait la grande différence réside dans les typologies d'approche vis-à-vis du cinéma. Pour Harvey *Blade Runner* est un produit culturel, signe de l'ambiance d'une période qui se caractérise par une mutation des expériences de l'espace et du temps. En effet les éléments du film qui met en exergue sont cohérents avec le cadre théorique qu'il s'efforce de présenter tout au long de son ouvrage. Les décalages temporels des personnages, un certain type d'architecture, ainsi que le pastiche polyglotte losangelin, sont des éléments qui énoncent bien ses théories sur la condition postmoderne. Dans ce cas le film est un exemple, un produit capable d'exprimer à travers le langage cinématographique des analyses théoriques. La relation avec un espace concret n'est pas du tout prise en compte, et d'ailleurs, cet aspect ne trouvera aucune pertinence par rapport à ses buts. Au contraire Davis traite le film en relation avec l'espace concret de Los Angeles. Il semblerait paradoxal, car, comme on sait bien, l'action se déroule dans le futur, et donc au sein d'une réalité spatiale qui n'existe pas. Mais ce paradoxe devient raisonnable en raison du statut que Davis attribue au film. Le géographe dénonce le fait que cette réalité future soit devenu une icône du destin de Los Angeles, un imaginaire du futur, qui en revanche ne résulte pas crédible, même dans le cas de la science-fiction. Son approche est donc double, et d'une certaine manière,

ambigu. Pour lui le film bascule entre la fonction de représentation et celle d'imaginaire, malgré le fait que, comme on le verra, la différence entre ces deux approches soit décisive. Ce qui compte est) le fait que dans l'idée de Davis la référence à un espace concret et à ses caractères reste décisive, et cela tant sur le plan de la représentation que de l'imaginaire. De ce point de vue, les éléments analysés par Davis, (la verticalité notamment), peuvent bien s'insérer dans la tradition des dystopies modernistes.

En conclusion donc les deux analyses ici proposées suggèrent au moins deux considérations. La première consiste dans la pluralité des approches qui se résume ainsi :

- film comme représentation de l'espace, et donc analyse qui vise premièrement à identifier et motiver les décalages entre la fiction et la réalité, (au-delà des ambiguïtés de Davis, on peut insérer ici le travail de Foucher sur le *western*).
- film comme imaginaire spatial (*Blade Runner* assumé – à tort selon Davis – à iconographie losangelina).
- film comme produit culturel capable de fournir un exemple pour des théories concernant le contexte social, économique et culturel qui le produit (analyse de Harvey).

L'autre considération rappelle encore une fois la complexité de l'objet auquel le chercheur est confronté. La polysémie d'un film est bien témoignée par la pertinence des analyses de Harvey et Davis, qui pourtant diffèrent sur un plan fondamental. La conséquence est peut-être une attention particulière dans le choix entre une méthode inductive et une déductive. Si pour Harvey la question ne se pose pas (la démarche est bien évidemment inductive), pour Davis on constate un certain flou constitutif, qui d'ailleurs s'exprimait déjà dans l'ambiguïté entre l'usage du film en tant que représentation et en tant qu'imaginaire.

1.2.3. La géographie du cinéaste... André Gardies.

Bien que l'approche de Harvey se révélera important au sein de cette recherche, il faut néanmoins souligner un aspect. Malheureusement son analyse reste phénoménologique. Il ne s'agit pas d'un défaut en soi, mais certes, on aurait pu s'attendre à une poursuite dans cette direction, et, pourquoi pas, à une véritable théorie sur le cinéma comme instrument géographique. L'impression est que encore une fois on ait jeté les prémisses pour un rendez-vous, sans toutefois le mener jusqu'au bout. Mais d'ailleurs comment reprocher à quelqu'un de ne pas avoir fait une chose ?

Il reste le fait que, au milieu des années 1990, malgré les contributions, importantes, mais somme toute sporadiques, la place du cinéma soit encore ambiguë et très peu objectivée. L'impression est qu'on en perçoive le potentiel, mais qu'on s'arrête toujours peu avant les questions cruciales. Bref, il manque encore une véritable théorie, qu'elle soit préliminaire ou décisive, peu importe.

Pourtant, en 1993, le cinéaste et romancier nîmois, André Gardies, publie l'ouvrage *L'espace au cinéma*. Il s'agit peut-être de la première et seule étude théorique sur le rôle de l'espace dans les films. Le texte ne sera jamais réédité, et si l'on excepte quelques citations (celle de Jacques Levy en 2013 par exemple), l'impression est celle que sa valeur n'ait pas trouvé l'attention qui méritait. Toutefois l'œuvre de Gardies est remarquable, notamment en raison d'une grande sensibilité envers des questions purement géographiques. Si on ajoute le fait que, comme on a dit, Gardies n'est pas du tout un géographe, la surprise augmente. Pour la première fois on assiste à une analyse véritablement théorique de la question. Quels sont les rapports entre un film et l'espace ? - se demande l'auteur -, quels sont les espaces qui concernent le cinéma ? Le cinéma représente l'espace ? Le crée ? Le fabrique ?

Le cinéma, selon Gardies, produit quatre typologies d'espaces : l'espace cinématographique, l'espace diégétique, l'espace narratif et enfin l'espace du spectateur. Le premier est tout simplement l'espace extradiégétique dans lequel se déroule la projection (salle de cinéma, théâtre, etc.). L'espace diégétique - un des plus importants pour toute approche géographique -, est un univers qui se construit de manière double, c'est-à-dire grâce à l'action mutuelle du film et du spectateur. Selon Étienne Souriau, la diégèse est « tout ce qui appartient dans l'intelligibilité à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film » (p. 61 dans Gardies). L'espace diégétique n'est donc rien d'autre qu'une spatialité fictionnelle dans laquelle prend place l'histoire racontée. Il s'agit donc d'un espace idéal qui se fabrique à travers l'interaction film-spectateur. Le film propose des signes, des indices, des informations, organisés afin de rendre intelligible l'univers spatial qui héberge l'action. Le spectateur, de son côté reçoit ces informations et les élabore en utilisant son savoir préalable, c'est-à-dire toutes les données dont il est en possession (son expérience quotidienne, ses références culturelles, ses savoirs, etc.). De manière simplifiée, le résultat de cette interaction ne serait rien d'autre que l'espace diégétique.

L'argument est crucial et il est à la base de tout raisonnement géographique axé sur le concept de représentation, mais surtout sur celui de film comme producteur d'imaginaire. Comme on le verra, cette analyse (conjuguée à d'autres contributions) se révélera fondatrice pour le rapport entre le film et la géographie, et donc on y reviendra de manière plus approfondie

dans le chapitre suivant. Il reste le fait que Gardies, en 1993, avait déjà offert une théorie plus que valable, satisfaisante et fascinante tant sur le plan de la géographie que des études cinématographiques.

Ensuite, l'espace narratif concerne le rôle de ce dernier dans l'économie de la narration, ou comme affirme Jacques Levy, « la spatialité spécifique des personnages, qui contribue à donner corps au récit qui les implique » (2013, p. 690). Toute fiction, pour Gardies présuppose une interaction entre un personnage et un espace. Au sein de ces interactions peut se fonder la narrativité même de l'œuvre. En guise d'exemple, l'auteur cite le film de Woody Allen *Manhattan* (1979).

Dans la séquence du début le spectateur se trouve face à deux ordres de réalités : une ville dont l'existence est attestée, et « un ensemble organisé d'images de cette ville » (p. 133) qui possèdent avec elle différents niveaux de ressemblance. Comme on le verra, là aussi intervient, - de manière indirecte puisque Gardies n'emploie jamais ce mot – le concept d'imaginaire, qui est à la base des rapports entre ces deux ordres de réalités. Dans ce cas, poursuit le cinéaste, les images que Woody Allen nous donne à voir, « en tant que signes affirment leur double statut ». Elles sont des icônes qui permettent de reconnaître la ville en question, mais aussi des indices, c'est-à-dire des traces chimio-optiques d'une réalité existante par ailleurs. Mais cette considération peut subsister uniquement dans le cas où l'indice se réfère à une prise directe sur la réalité matérielle que l'on souhaite reproduire à l'écran. Que se passe-t-il dans le cas des reconstitutions en studio ? Bien évidemment l'aspect indicielle est fortement compromis. Et si, dans la science-fiction, comme par exemple *Blade Runner*, cette ville est une réalité qui n'existe pas ? Dans ce cas, on serait obligé de revenir en arrière, c'est-à-dire aux mécanismes de construction de l'espace diégétique, qui est un processus qui doit forcément précéder toute relation entre un personnage et son espace. Dans ce cas, la construction peut se passer de l'aspect indicielle uniquement grâce à un savoir préalable qui permet la construction d'un monde intersubjectif. En conclusion Gardies considère l'espace comme un des agents de l'action narrative « il dialogue avec le Sujet sur la base de l'échange ».

Quelques considérations surgissent spontanément. Il est impossible d'imaginer un film sans espace, comme il serait impossible de l'imaginer sans temps, et pour cela ce n'est même pas nécessaire de se référer aux formes *a priori* de la connaissance sensible théorisées par Kant. D'autre part il est vrai, comme on le verra aussi, que l'importance de l'interaction personnage-espace peut sensiblement varier de cas en cas. Le rôle de l'espace narratif dans un film comme *The Rope* (*La Corde*, A. Hitchcock, 1948) ne peut pas être équivalent à celui qu'il incarne dans un film comme *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994). Bien évidemment, dans ce cas, d'autres aspects

interviennent (la différence entre espace et lieux notamment). Il reste le fait que, soit de manière très marquée, ou très peu, l'interaction entre personnage et espace est centrale, et que, comme le dit Gardies, cette interaction produit un espace fictionnel propre.

La dernière typologie proposée par Gardies est l'espace du spectateur. « Si l'espace diégétique – dit l'auteur – appartient en propre aux personnages, puisque c'est là qu'ils "vivent", je puis y avoir accès également » (p. 167). Il est donc observé par deux entités : le personnage et le spectateur. Cet espace « accédant à une sorte de troisième dimension, s'étend par le jeu des appels, des réminiscences, des analogies et des miroitements, jusqu'aux confins de mon propre espace culturel. Il se définit moins par ses limites que par le champs d'exploration ludique qu'il ouvre. Il devient lieu d'activités du sujet social et culturel. Il est ce par quoi chaque monde diégétique se branche sur le réel. Ce par quoi je suis tout aisément dedans et dehors, à la fois dans la fable que me propose l'autre et dans ma vérité de sujet social » (p. 174). De manière plus simple on peut parler de l'espace du spectateur comme d'une donnée relationnelle, qui se forme dans la convergence entre le rapport du sujet à la réalité matérielle et sa participation à la construction diégétique du film.

En conclusion, l'ouvrage de Gardies mérite à notre avis une attention particulière, tant en raison des contenus qu'elle exprime, que pour le fait d'être une des rares contributions (du moins avec ce degré d'exhaustivité) venant du côté des cinéastes. Ici on a limité notre regard à une synthèse, dans le but aussi de ne pas trop anticiper certains arguments qui seront la base théorique pour les approches que l'on présentera dans le chapitre suivant. En particulier, on verra comment le concept d'espace diégétique, mais surtout le mécanisme qui en permet la construction, seront à la base de l'idée du cinéma comme fabriquant d'imaginaire. L'idée d'espace narratif, en revanche, sera une composante essentielle dans la démarche qui vise à établir les liaisons, et leur importance, entre la narration d'un film et l'espace de l'action.

Il reste à remarquer, avec un peu de regret, le fait que Gardies, ait rarement trouvé un écho digne de la qualité de ses constats théoriques. Les raisons sont sans doute multiples. Il est par exemple possible que dans le contexte géographique le moment de la parution n'était pas propice. En effet, seulement un an après, dans le domaine anglophone, l'ouvrage *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of film* des géographes Aitken et Zonn (1994) voit le jour. Dans ce cas aussi, on pourrait parler d'un moment important, mais en réalité le cœur de la géographie francophone n'a pas subi un charme décisif à ce propos.

1.2.4. L'Italie... un clin d'œil aux anglo-saxons.

En France comme en Italie le rôle du courant anglophone peut se définir paradoxale. D'un côté les principaux ouvrages n'ont toujours pas fait l'objet d'une traduction. De l'autre, notamment dans le contexte italien, le clin d'œil aux théories de matrice anglo-saxonne est évident. Dans le contexte de ce travail, le problème concerne le cadre théorique qui constitue la base de ces travaux. La filiation avec certains radicalismes issus du *cultural turn* et de la géographie culturelle est évidente. Les objections à ce propos ont déjà été manifestées dans le paragraphe précédent, et ce n'est pas le cas, donc, d'y revenir à nouveau. En revanche, quelques réflexions s'imposent, notamment à propos de la réception de ces travaux.

En Italie, la géographe Elena dell'Agnese publie en 2009 l'ouvrage *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione e geopolitica*, dans laquelle elle se livre à une analyse du rôle du cinéma au sein des études de géopolitique critique. Le livre, à l'exception du premier chapitre, se sert d'une approche uniquement phénoménologique. « (...) à la réflexion sur le cinéma comme narration, il faut ajouter celle sur le cinéma comme forme de discours géopolitique, c'est-à-dire comme système textuel qui produit, communique et renforce des interprétations de la réalité qui deviennent escomptées » (pp. X-XI). Et encore : « Le but principal est celui d'identifier comment, et selon quel type de choix et traditions intertextuelles, sont représentés les paysages symboliques de la nation, c'est-à-dire les images de lieu douées de significations, et comment ces significations sont élaborées au sein de la narrative ethno-nationale » (p. XI).

Le propos est clair, et on peut remarquer aussi comment le champ sémantique employé renvoie à un courant précis. En effet, il est intéressant de noter comment Dell'Agnese commence son introduction. Sa première phrase est une citation tirée de Aitken et Zonn : « Le vrai noyau de la géographie (...) consiste dans la pratique du regard, et elle est en effet une étude d'images » (1994, p.7). On a déjà retrouvée cette phrase, et on répète alors le commentaire qu'on avait fait à ce moment là : la géographie est aussi une étude d'images. Sans besoin de revenir trop en arrière, on constate comment les références de la géographe italienne, soient orientées vers un point de vue assez précis.

Les choses sont beaucoup plus claires dans le premier chapitre, qui comme on a dit, est le seul à aborder la question géographie et cinéma d'un point de vue théorique (et c'est sur celui que l'on se concentrera). Ce chapitre, au-delà des contenus, a néanmoins le mérite de retracer certaines positions récurrentes dans la théorie anglo-saxonne.

Pourquoi les géographes aiment le cinéma se demande Dell'Agnese. Les raisons sont multiples. Le cinéma est avant tout une forme de représentation mimétique de la réalité. Dans

ce cas « un film peut être utilisé en tant qu'exemple en relation à un contexte donné ou à une situation particulière » (p. 3). Ensuite un film ne serait rien d'autre qu'un texte « capable de véhiculer des significations partagées, et de permettre donc de réfléchir sur la production d'idéologies hégémoniques ou sur la production d'espaces de résistance capables de mettre en doute la stabilité des significations donnés » (p. 3). La rhétorique de matrice culturelle est plus qu'évidente, ainsi que la référence directe aux liaisons entre les *cultural studies* et l'héritage d'Antonio Gramsci (hégémonie et résistance), du moins sur un plan purement sémantique. En effet, peu après avoir souligné, en reprenant Cresswell et Dixon (2002), la capacité du cinéma de reproduire le paysage de manière non statique, Dell'Agnese parle du cinéma en tant que produit culturel. Sur ce dernier point, elle précise : « Dans ce cas la réflexion passe des contenus du cinéma, à la manière de faire du cinéma. L'objet d'analyse n'est plus le produit cinématographique lui seul, mais le genre auquel il appartient, sa connotation régionale... » (p.3). Si le film est avant tout un produit culturel, en revanche, on se demande pourquoi ce fait devrait engendrer une analyse *uniquement* intertextuelle. « Le cinéma devient un instrument pour étudier la géographie de la culture, visant à comprendre comment la culture (...) soit le résultat d'un constant processus d'hybridation et transformation ». La position peut sans doute être partagée, à condition de tenir bien en compte les objections de Levy à propos du mot « culture » (2008).

En reprenant Kennedy et Lukinbeal (1997), Dell'Agnese identifie deux grands courants au sein de la théorie anglo-saxonne. Le premier est axé sur la représentation du paysage et « des différents signifiés que l'on peut attribuer aux lieux » (p. 4). Dans ce cas on se concentre sur le données spatiales représentées, considérées comme une forme de narration en soi, ou même, selon Horton (2003), comme un personnage à plein titre, et donc capable d'influencer la narration (d'une autre manière, l'espace narratif de Gardies). Le deuxième courant est issue des *cultural studies*, et la référence, comme anticipée, est constituée par les travaux de Aitken et Zonn. Cette approche possède des avantages et des défauts. Le cinéma dans ce cas est considéré comme un moyen disposant d'un grand pouvoir. On met en exergue le rôle du film dans la construction de fausses réalités sociales et politiques. Bref, on le considère comme un puissant moyen de propagande. « Le film non seulement ne reproduit pas la réalité de manière "objective", mais, en offrant une interprétation de cette dernière, il est capable en quelque sorte de l'influencer et de la modifier » (p. 5). Le cinéma est capable de susciter attraction ou répulsion pour un lieu donné, ou encore de faire apparaître comme donnée quelque chose qui ne l'est pas. La considération est précieuse. . Il faut néanmoins préciser un aspect, subtile certes, mais dense d'implications. Dans la sémantique que Dell'Agnese empreinte aux anglo-saxons, on emphasise les processus de construction des signifiés, de négociations de ces derniers, les relations de

domination et des subordinations. En plus la capacité présumée du film de pouvoir modifier et influencer la réalité mériterait sans doute quelques réflexions en plus. L'impression est que l'on veuille réduire toute la question à un simple jeu d'interprétations. Le cinéma est sans doute un des objets le plus idéologiques et idéologisés, c'est donc dans ce domaine qu'il faut s'orienter. En revanche, une chose est de constater que l'idéologie et les représentations aujourd'hui ont assumé un rôle tellement important au point de cacher toute réalité externe, une autre est nier l'existence de cette dernière. L'impression est que derrière cette rhétorique bien située, se cache un des points les plus controversés du *cultural turn*. Le seul concept qui pourrait peut-être rendre la question un peu moins problématique est, comme on le verra celui d'imaginaire, mais malheureusement ce n'est pas le cas.

En revanche l'approche qui traite le film d'un point de vue véritablement politique est plus que valable. D'ailleurs à ce propos la tradition, bien qu'elle ne soit pas strictement géographique, peut se vanter des travaux de Comolli et Narboni (1969).

Les réflexions de la géographe se poursuivent avec un approfondissement sur le rôle du cinéma au sein du courant spécifique de la géopolitique critique, et en particulier sur les questions liées aux productions discursives qui ont comme objet les concepts d'état-nation, de communauté nationale, de ethnicité, etc. « Pour la géopolitique critique, toute forme de représentation géographique est une production discursive, capable de contribuer au système de catégories conceptuelles, signifiés et *frame* interprétatifs sur lesquels "le discours géopolitique" est axé. Donc, non seulement les atlas, les manuels pour l'école et les études académiques font de la géographie, mais aussi les discours des élus, des administrateurs, des bureaucrates et des membres des gouvernements produisent des formes de représentations géographiques » (p. 8). Il va de soi que le cinéma, pour Dell'Agnese, possède cette même capacité. Là aussi le propos reste malheureusement un peu trop flou. On ne peut pas nier radicalement ce type d'intention, mais en même temps il est difficile de l'accepter tel qu'il est. La question concerne la facilité avec laquelle on attribue le caractère de « géographie ». Selon cette perspective et dans ces termes, tout pourrait être de la géographie. La conséquence ne peut que être l'impasse épistémologique d'un relativisme qui à la place d'élargir les frontières de la discipline, les brise. Dans ce cas, le seul doute concerne une éventuelle implosion ou explosion de la géographie telle qu'on la connaît.

S'il n'y a pas de doutes sur le fait que le cinéma peut (et doit) être considéré comme un objet qui mérite une analyse géographique (comme les atlas, les cartes, les manuels scolaires et les discours des élus), autre chose est de dire qu'il puisse faire de la géographie en soi. Encore une fois, il est possible qu'il s'agisse d'une subtilité, mais l'enjeu est pourtant grand. Pour l'instant

donc, on préfère garder une certaine prudence et ne pas offrir de solutions nettes à la question. Il faut quand même rappeler que le cinéma est avant tout un produit artistique, pour la plupart populaire. Son but est celui d'offrir un spectacle, mais surtout celui de rentabiliser les coûts souvent très élevés qui sont nécessaires à sa production. Toutes les autres considérations sont sans doutes, la plupart des fois, valables, mais néanmoins soumises à cette ontologie de base.

Le travail de Dell'Agnese passe donc à l'analyse de différentes thématiques : le problème de race dans un certain cinéma américain, la figure du cowboy (abordée sous le point de vue des questions de la masculinité et de l'homosexualité), la frontière entre États-Unis et Mexique, les modèles de masculinités dans le cinéma italien d'après-guerre, le cinéma indien, l'hydro-politique, et enfin les dystopies dans la science-fiction. Or, toutes les analyses proposées sont hors de doute intéressantes. Mais on ne peut que remarquer une conséquence directe de ce que l'on vient d'affirmer quelques lignes plus haut. Si certains chapitres possèdent une relevance géographique indéniable, d'autres (notamment ceux qui sont axés sur les problématiques de genre), bien que plus que pertinents, peinent à trouver un véritable intérêt géographique. On se trouve réellement aux marges de la discipline, pleinement dans l'ambiguïté épistémologique.

En conclusion, donc, l'ouvrage de Dell'Agnese, bien que précurseur dans le contexte italien, n'arrive pas à résoudre les questions cruciales. Au contraire, en reprenant entièrement les positions des théories anglo-saxonnes issues du *cultural turn*, il en repropose toutes les ambiguïtés épistémologiques. Si, sur le plan des contenus les analyses sont pertinentes, on se voit obligé de remarquer des lacunes concernant d'un côté les théories sous-jacents, et de l'autre l'absence d'une véritable méthodologie.

L'espoir est que, même dans le contexte italien, on puisse retrouver une identité précise qui soit capable de s'émanciper d'un courant, sans doute riche, mais dont les limites apparaissent de plus en plus évidents. C'est peut-être le moment de poursuivre un chemin original qui ne se limite pas juste à un... clin d'œil.

1.2.5. Actualités francophones

Dans les dernières années la perception du rendez-vous manqué, au sein du contexte francophone, a sans doute augmenté. La preuve est constituée par les nombreuses contributions qui apparaissent de plus en plus à ce sujet. En revanche, il manque encore un ouvrage entièrement dédié aux rapports entre cinéma et géographie. Une exception pourrait être constituée par l'encyclopédie *La ville au cinéma* dirigée par Thierry Jousse et Thierry Paquot, sortie

en 2005. L'ouvrage est remarquable, de tous les points de vue, et elle est devenue assez tôt un point de référence incontournable. En revanche, comme le dit le titre, l'approche générale concerne les études urbaines, et donc de manière transversale, la sociologie urbaine, l'architecture, la philosophie urbaine, mais aussi la géographie de la ville.

La conséquence, est que, malgré cette encyclopédie constitue un moment fort (notamment pour les thèmes de cette recherche, comme on le verra), elle ne peut pas être insérée à plein titre au sein des contributions strictement géographiques qui font l'objet de ce chapitre.

Les rapports entre le septième art et la géographie est donc encore *in fieri*. Quelque chose pourtant bouge, et apparemment dans la bonne direction. En 2007, un des géographes les plus importants du panorama francophone, Michel Lussault, publie *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Il s'agit d'un ouvrage « important », notamment en raison des contributions théoriques visant à une revendication de l'unité de la discipline géographique, remise en discussion par l'improbable multiplication des différents courants et sous-disciplines.

Le premier aspect à souligner est l'importante réflexion théorique sur la nature hybride de la matière spatiale. Pour Lussault l'espace humain est une entité hybride constituée par le couple idéal/matériel. La notion, qui sera approfondie dans le chapitre suivant, lors de nos réflexions sur l'imaginaire spatial, résulte d'une relecture de l'ouvrage de Maurice Godelier, *L'idéal et le matériel* (1992).

Ensuite, dans le sixième chapitre, le géographe se livre à une analyse des transformations qui le poussent à abandonner la notion de « ville » en faveur de celle d'« urbain ». Une des questions abordées concerne la crise de l'imagerie urbaine à partir de la modernité. Pour faire cela, Lussault propose l'analyse d'une série de représentations urbaines : une gravure d'Abraham Bosse représentant la ville de Mantoue (1631), un plan de la ville de Cologne de Joseph Stubben (1881), un plan de Barcelone réalisé par Ildefonso Cerdà (1859), une image intitulée *Plug in city*, réalisée par le groupe Archigram (1964); enfin il dédie un paragraphe au film *Lost in translation* de Sofia Coppola (2003). L'œuvre cinématographique est donc ici utilisée en guise d'exemple, dans le contexte d'un discours plus articulé à propos des représentations urbaines. L'approche est, d'un certain point de vue, similaire à celui proposé par David Harvey. Ce qu'il faut sans doute remarquer est le fait qu'un film est inséré à côté d'une série de documents géographiques, mais surtout le fait qu'il est considéré au même titre. Certes, on peut sans doute affirmer qu'il s'agit d'un simple paragraphe, et donc un peu trop peu pour se laisser emporter par l'euphorie. En revanche si l'on considère l'importance de l'ouvrage, ainsi que de son auteur, on se rend compte comment ce fait est à considérer significatif. D'ailleurs, le même Lussault, quelques années plus tard, en 2013, au sein de l'ouvrage *L'avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine*

de la Terre, redouble. Il emploie le film *Contagion* de Steven Soderbergh (2011) pour décrire les nouvelles dynamiques spatio-temporelles contemporaines, identifiées sous le nom d'hyperspatialité. « Il s'agit sans doute de l'un des premiers films qui prend la mondialisation et la mobilisation comme des sujets centraux » (2013, p. 185).

L'attention qu'un géographe comme Lussault accorde donc au cinéma, bien qu'encore limitée sur un plan quantitatif, acquiert son importance en relation avec d'autres signes encourageants. En 2013 le numéro 694 de la revue *Annales de Géographie* s'achève avec un article de Jacques Levy dont le titre est éloquent : *De l'espace au cinéma*. Le texte de Levy est à considérer comme une sorte d'anticipation, car, en 2014, les *Annales* publient un double numéro spécial (dirigé par Jean-François Staszak) dédié entièrement à géographie et cinéma. C'est un signe clair, qui marque la naissance d'une sensibilité nouvelle vis-à-vis de ce thème. Le premier article du numéro, celui de Staszak, se veut à la fois comme un état de lieux et comme un principe de méthodologie. Les références portent sur les nombreuses parutions en langue anglaise (parmi ceux qu'on a cités précédemment, Harvey, Aitken et Zonn et Cresswell et Dixon), mais aussi sur le travail de Gardies.

Le géographe français se demande en quoi le film de fiction peut constituer l'objet d'un questionnement géographique. Il offre deux types de réponses. Dans la première il affirme que « la géographie, en tant que science sociale, ne s'occupe pas (seulement) du monde tel qu'il est, mais aussi du monde tel qu'il est appréhendé, vécu, et pratiqué. Pour le comprendre, il faut se livrer à une analyse géographique des systèmes de représentations, dont témoignent les discours produits par une société donnée » (2014, p. 597). Le choix de préciser le « seulement » entre parenthèse est une subtilité lucide et encore une fois dense de conséquences (qui trouve cette fois notre plein accord). « Les films – poursuit-il – constituent un type de source parmi d'autres, qui informe sur les représentations géographiques de ceux et celles qui les produisent et éventuellement de ceux et celles qui les voient – tant est que les spectateurs/trices d'un film soient influencés d'une manière ou d'une autre par celui-ci » (p. 597).

L'autre réponse vise à identifier la validité du cinéma comme objet de recherche pour les sciences sociales en général. Dans ce cas il met en exergue son caractère populaire, de masse, mais aussi son rôle d'industrie de spectacle. Le fait qu'un film, par rapport à d'autres productions artistiques, soit coûteux et complexe, engendre des considérations à propos de son rôle socio-culturel. Le cinéma, en ce sens, est un instrument pour essayer d'interroger le contexte culturel qui le produit. Dans ce cas aussi, comme il sera évident, notre accord est total. Ensuite Staszak, en reprenant certaines analyses de Gardies, passe à identifier quatre typologies d'espace identifiables au cinéma. L'espace diégétique; l'espace scénographique, c'est-à-dire « le lieu réel

du tournage (...), qui figure avec plus ou moins de bonheur l'espace diégétique et qui inclut le champ (...) et le hors champ » (p. 600); ensuite l'espace pictural de l'image en mouvement, c'est-à-dire « celui qui concerne le plus l'histoire de l'art dans son acception la plus classique » (p. 600); en dernier, ce qu'il appelle le dispositif spectatorial, qui correspondrait plus ou moins à l'espace extradiégétique de Gardies.

La synthèse de Staszak est sans doute convaincante, et surtout incarne parfaitement l'esprit de ce numéro spécial qui se caractérise par une hétérogénéité témoignant parfaitement l'intérêt que la question suscite chez les géographes. Parmi les articles proposés on trouve des analyses axées sur des réalisateurs ou des acteurs précis (Di Méo sur Antonioni, Trouillard sur Miyazaki, Staszak sur Joséphine Baker), ou encore sur des genres (Bourgeat et Bras sur les films de James Bond, Pinto et Borzakian sur le cinéma des Zombies). D'autres se concentrent sur des objets géographiques comme les espaces urbains (Bianchi, Bui, Pléven), les espaces de frontière (Mekdijan), ou des lieux précis (Paci et Bonnard sur New York, Corsi sur La Havane, Leung sur Shanghai).

Le résultat est sans doute positif, et, vue l'importance de la revue et la variété des approches, ce numéro spécial peut être considéré comme un des premiers moments pouvant finalement concrétiser ce rendez-vous.

En revanche les prémisses n'étaient pas tout à fait encourageantes. L'article du géographe parisien Jacques Levy, paru dans le numéro précédent ce dossier spécial, (dont le titre, on l'a vu, est *De l'espace au cinéma*), portait sur des conclusions que l'on pourrait définir assez pessimistes. Le début est éloquent : « L'espace semble être partout au cinéma. En fait, il est plutôt nulle part, ou presque » (2013, p. 689). En effectuant une brève synthèse, pour Levy, sauf des exceptions très précises, les films possèderaient un degré géographique très limité. En reprenant le « quatuor » spatial décrit par Gardies, il argumente que l'évolution du cinéma tendant vers la prédominance des exigences narratives aurait effacé tout espace diégétique. Pour lui l'espace n'existerait qu'en fonction de la narration, avec toutes les incohérences géographiques du cas. Son but est pourtant celui de « convaincre le lecteur qu'il est possible d'ouvrir de nouvelles voies à l'association entre sciences sociales de l'espace et cinéma » (p. 690). Mais cela uniquement en desserrant la grande emprise du cinéma populaire de fiction. L'argumentation est longue et parfois complexe (incohérence géographique en raison de la primauté de la narration, absence de corrélation entre les couples narratif/diégétique et espace/spatialité, rôle de la musique dans le dispositif spectatorial, et enfin un certain révisionnisme vis-à-vis de l'évolution cinématographique). D'un certain point de vue, les arguments de Levy possèdent un sens. Le problème, est, justement, le point de vue. Le géographe semble ici contourner une question

centrale : quel est (ou quels sont) le rôle du cinéma dans la géographie ? La réponse n'est pas évidente. L'impression est que pour lui le cinéma devrait être traité au même titre qu'une production géographique *stricto sensu*. Sous cet angle, le fait de mettre en exergue les limites du film de fiction serait raisonnable. Le problème est que le cinéma ne peut pas être assimilé à l'expression scientifique, du moins pas de manière directe. Il n'est pas conçu pour ce but, et peut-être heureusement. En outre, certaines des limites que l'on attribue au film, caractérisent d'autres formes d'expression géographique (l'histoire de la cartographie est dense des représentations dont l'incohérence résulte d'un décalage des fonctions, pourtant cela n'a pas empêché la géographie de s'y intéresser).

Une autre question concerne le rôle de l'aspect narratif. Il est sans doute vrai que l'exigence narrative, dans l'évolution cinématographique, est devenue primaire, en revanche il n'est pas clair en quoi cela devrait effacer le caractère géographique. Au-delà des incohérences géographiques que cette dictature narrative engendrerait, il ne semble pas y avoir d'autres argumentations. D'ailleurs, pourquoi la narration devrait forcément effacer l'espace ? Même avec toutes les incohérences possibles, il est difficile d'accepter que ce rapport soit forcément et uniquement conflictuel. Sans doute, il est évident que certains films montrent un intérêt pour l'espace sans doute majeur par rapport à d'autres, mais cela est à juger cas par cas. Et de plus, il n'est pas rare de voir comment la narration même, soit dense de contenus spatialement pertinents, au-delà du traitement que l'on fait de l'espace.

L'argumentation de Levy se poursuit avec des références au rôle de la musique, et au documentaire, pour enfin proposer une « solution » sans doute fascinante, mais néanmoins élitiste. Il faudrait selon lui revenir en arrière et remettre tout à une question esthétique. Bref, pour que l'espace puisse trouver bien sa place dans le cinéma, il faudrait se retourner vers un nouveau cinéma d'auteur, d'élite, intellectuellement (et donc consciemment) sensible. Une première objection est offerte par Staszak, dans son introduction au numéro 695-696 des *Annales de Géographie*. Le géographe français, en mettant en exergue le caractère populaire et industriel du cinéma, son être expression de masse, offre une réponse immédiate et efficace à Levy. N'est-ce pas à cause de cet aspect que le cinéma est un objet si relevant pour les sciences sociales (de l'espace ou non) ? Le fait qu'un film doive répondre à des attentes, à des contraintes économiques et qu'il soit vu potentiellement par millions de spectateurs, n'est-il pas un de ses points forts, ce qui le rend avant tout, un objet capable de nous dire beaucoup de choses à propos du monde que nous essayons toujours de mieux comprendre et saisir ? Ce point fort du cinéma, son statut populaire, avait déjà été mis en exergue par Edgar Morin en 1975, dans la troisième édition de son ouvrage *L'esprit du temps* (paru en 1962). « La culture de masse – dit

Morin - nous introduit dans un rapport déraciné, mobile, errant à l'égard du temps et de l'espace » (p. 212). Et encore « 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 » (p. 214). Déjà dans les années soixante, le sociologue avait saisi un des véritables atouts des productions massifiées : leur capacité d'exprimer un précis rapport à l'espace et au temps, qui, comme on le verra plus tard, sera un des objets clés de cette recherche. Sur le fait que le cinéma appartient cette culture, il ne semble pas y avoir des doutes, non plus sur le fait que la géographie peut (et doit) s'occuper aussi de notre rapport à l'espace. Pourtant Jacques Levy semblerait vouloir dénaturer le cinéma en le privant de son statut de produit culturel, et donc capable de nous parler sur la société qui le produit. Staszak, en faisant référence aux *blockbusters*, offre une réponse plus que pertinente : « les mauvais films peuvent présenter pour les sciences sociales autant d'intérêt que les bons – encore qu'on puisse défendre l'argument que les films à succès sont nécessairement bons » (2014, p. 598). L'objection nous voit pleinement d'accord, et d'ailleurs, la preuve est que le corpus des films catastrophe qui fera l'objet de notre analyse se compose par des productions esthétiquement très hétérogènes. Il faudrait peut-être laisser le questionnement esthétique aux spécialistes, et dans le cadre des sciences sociales de l'espace, se tenir à ce qu'un film peut nous dire à propos de ce dernier, au-delà de toute valeur artistique.

Enfin, peut-être la seule véritable objection que, de notre part, on peut faire aux réflexions de Levy est l'existence de ce même travail, qui, dans ses intentions, vise à trouver un véritable enjeu géographique au sein d'une catégorie cinématographique parmi les plus populaires et massifiées. L'espoir est que cette démarche puisse aboutir de manière positive.

En conclusion, donc, ce qu'il faut peut-être retenir ne concerne pas véritablement les contenus de ce débat, (pourtant pertinents dans le cadre de ce travail), mais plutôt son existence même, en tant que signe d'une nouvelle vitalité de la question. Arrivés à ce point, il nous reste qu'espérer que ce débat persiste, et qui puisse constituer, finalement, la mise en place définitive de ce rendez-vous, dont la finalisation est attendue désormais depuis quarante ans.

*« L'histoire n'est que la géographie dans le temps comme
la géographie n'est que l'histoire dans l'espace ».*

(Élisée Reclus)

*« Remember my friend, that knowledge is stronger than memory,
and we should not trust the weaker ».*

(*Dracula*, Bram Stoker)

Dans le premier chapitre on a essayé de retracer, de manière synthétique, les différents essais de stabiliser la présence du cinéma au sein de la géographie. Si certains parlaient de rendez-vous manqué, ici on a préféré évoquer la longueur et la lenteur d'un processus qui, depuis presque un demi-siècle, vise à compléter ce rapport. Il est temps maintenant de passer à l'acte et de proposer une première hypothèse véritablement méthodologique. Comment se servir d'un film au sein de la géographie ? Dans ce chapitre on décrira, de manière plus phénoménologique que strictement théorique, trois manières possibles d'aborder un produit cinématographique. Le but n'est pas celui de fournir une réponse définitive à la question, mais plutôt celui de poser des fondements opérationnels cohérents, des prémisses indispensables pour nourrir la plupart des réflexions à ce propos. Pour faire cela, on voudrait partir d'un des objets les plus importants au sein de la géographie : la carte.

2.1. De la carte au cinéma...

Et si le cinéma serait une carte ? Cette question, posée de telle manière et au premier degré de lecture, difficilement pourrait cacher son caractère provocateur. Et en effet elle est en grande partie issue d'un acte délibéré de provocation. Postuler une homologie ontologique entre deux

choses si différentes est en effet une démarche qui risque de mener le discours là où on ne veut pas qu'il se dirige. En revanche, on peut essayer de formuler ce propos d'une manière différente : et si le géographe s'occupait du cinéma comme d'une carte ? Dans ce cas la variation de nuance pourrait peut-être réduire l'effet de provocation. Cependant, les objections seraient encore trop nombreuses (et probablement fondées).

Qu'est-ce que veut dire, dans un contexte géographique, le fait de traiter le film comme une carte ? Pour que la réponse soit acceptable, il faut d'abord faire quelques considérations générales sur ce qu'on considère à raison l'instrument par excellence du géographe. Aitken et Zonn, comme on a vu, affirmaient que « le vrai cœur de la géographie (...) consiste dans la pratique du regard, et en effet, elle est une étude d'images » (1994, p. 7). La géographie, selon les deux géographes n'aurait autre objet que l'image, avec toutes les conséquences qui en découlent et qu'on a essayé de décrire dans le chapitre précédent. Pour que cette affirmation soit plus acceptable avec notre vision de la géographie il faudrait rajouter « aussi ». Le résultat serait que la géographie est aussi une étude d'image. Ce que l'on conteste aux deux géographes est donc un certain radicalisme qui limite plutôt qu'inclure. D'ailleurs il est très difficile d'affirmer que l'image ne joue, et n'a pas joué, un rôle central au sein de la géographie, surtout si on part du simple constat que la carte géographique est avant tout une image, produite à un moment donné, avec des fonctions et des langages précis. En tant que représentation de l'espace, depuis sa naissance, la carte a constitué un des enjeux majeurs de la discipline.

Comme le rappelle Jacques Scheibling, « dès l'Antiquité, le terme de géographie recouvre trois domaines différents : une géophysique, connaissance mathématique et astronomique du globe terrestre, une géographie descriptive des "contrées" avec leurs particularités physiques, leurs peuples étranges, celle-ci à destination politique et une cartographie qui se perfectionne en recherchant la précision des localisations » (2012, p. 10). Depuis longtemps donc, et jusqu'à l'avènement de la modernité, deux des trois domaines principaux de la réflexion géographique consistaient en une démarche axée sur la représentation de l'espace. Qu'elle soit sous la forme d'une image codifiée (la carte), ou sous la forme d'une description textuelle, la géographie semble se maintenir fidèle à son étymologie grecque (γη plus γραφη, à la lettre « écriture de la terre »). La démarche cartographique a donc constitué depuis toujours un enjeu majeur de la discipline, et cela de manière plus marquée à partir des progrès techniques et scientifiques qui ont permis l'invention de cartes toujours plus précises répondant de mieux en mieux aux exigences de localisation, orientation et description de certains traits de la surface de la terre considérés comme pertinents.

En revanche, si les origines de la démarche cartographique sont anciennes, il faut attendre le siècle des Lumières pour qu'on commence à assister à une réflexion véritablement théorique à propos de cette pratique. Par exemple en 1737, B.N. Defoe définissait la carte comme une représentation de la terre (ou d'une partie) sur une surface bidimensionnelle. C'est le début de ce que le géographe italien Farinelli définit « raison cartographique », qui touchera son comble avec le positivisme radical du début du XX^{ème} siècle. Selon Emmanuel De Martonne, élève (ainsi que beau-fils) de Paul Vidal de la Blache, la carte incarnerait le substitut le plus exact de la réalité (1909). Quarante ans plus tard S.W. Wooldridge et W.G. East renforçaient encore le propos. Pour eux, en géographie, ce qui ne peut pas être cartographié, ne peut pas être décrit. La « raison cartographique » serait donc une idéologie selon laquelle, en géographie, seulement la carte peut assumer le rôle de représentation spatiale scientifique et objective.

Bien évidemment aujourd'hui on dispose d'un recul suffisant pour contrer ces affirmations, d'où l'exemple du géographe italien Franco Farinelli et de ses paradoxes qui visent à démasquer cette dictature de matrice positiviste. Selon lui, la modernité c'est l'âge dans lequel ce n'est plus la carte à copier le monde, mais le contraire. Le développement de l'état-nation, la bureaucratisation et notamment les changements des moyens de transport ont, de manière idéale, imposé un caractère linéaire et géométrique au territoire physique. Le paradoxe, donc, consisterait dans le fait de vouloir conformer un objet à sa propre représentation.

Le résultat de la complexe et fascinante argumentation du géographe italien et ce qu'il appelle « critique de la raison cartographique » (2009). Dans la cartographie, comme dans toute forme de représentation, les données réelles doivent être traduites en formes reproductibles. La sélection des données comporte un conséquent et « naturel » appauvrissement du support représentationnel par rapport à l'objet représenté. En plus la carte n'est pas seulement un objet scientifique, elle est aussi (et peut-être surtout), un produit culturel, dont les critères de réalisation dérivent donc d'une idéologie, d'une volonté politique ou économique, ou tout simplement d'une vision du monde.

Bien évidemment Farinelli n'est pas le premier à réfléchir sur les fondements idéologiques de la « raison cartographique ». C'est dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle que la carte cesse d'être uniquement un instrument, pour devenir un véritable objet de recherche. À ce propos, les travaux se multiplient : de la grande histoire de la cartographie dirigée par J.B. Harley et D. Woodward (1987), à *L'empire des cartes* de Christian Jacob (1992), pour arriver par exemple en contexte italien au manuel d'histoire et technique de la cartographie, dirigé par A. Lodovisi et S. Torresani (2005), ou encore au fameux *Comment faire mentir les cartes ou du mauvais usage de la géographie* de Mark Monmonier (1991).

Au-delà des contenus de ces analyses, (juste en guise d'exemple, car la liste pourrait être bien plus consistante), si, comme le rappelait Scheibling, la géographie était essentiellement une production de carte, à ce point on pourrait parler de l'invention d'une sorte de « métagéographie », c'est-à-dire d'une géographie qui fait d'elle-même un objet d'étude. Il s'agit bien sûr d'une interprétation étymologique de la discipline, considérée dans son sens primordial d'« écriture de l'espace ». Mais en fin de compte, tout grand questionnement épistémologique relève d'un regard introspectif, tant dans les méthodes que dans les objets d'étude.

Or, l'invention de cette « métagéographie » voit le jour dans la remise en question des certains postulats du positivisme. La logique positiviste avait, d'une certaine manière, naturalisé l'expression cartographique en faisant oublier le caractère construit, idéologique, partiel et surtout artificiel de ce support. La carte avait cessé d'être une image et était devenue un double de la réalité tout-court, douée en plus d'une neutralité qui bien évidemment ne peut pas lui appartenir. C'est le contexte culturel du postmoderne, au sens large, à lancer un questionnement que l'on pourrait définir, selon un terme actuellement très à la mode, « déconstructiviste ». La carte, comme le suggère le géographe italien Marco Picone (2002), doit être déconstruite comme s'il s'agissait d'un texte. Que l'on fasse référence à la pensée de Jacques Derrida, ou que l'on se limite à parler d'« analyse de l'expression cartographique », le fond du discours ne change guère.

Remettre en question la démarche cartographique de matrice positiviste ne veut pas dire le refus de cet extraordinaire moyen. Dénoncer les limites de la « raison cartographique » est un acte de conscience qui doit se considérer comme productif. Il ne doit pas comporter une remise en question totale de la pratique géographique la plus ancienne. La carte, le SIG, la télédétection, etc., sont, et doivent continuer à être, des instrument clés pour la discipline. Il faut juste avoir conscience des logiques qui se cachent derrière leur fonctionnement et donc côtoyer la pratique de la cartographie avec une lecture critique et idéologique de ce support. Pour le dire de manière encore plus simple, il faut encore une fois revendiquer la dualité du rôle de la pratique cartographique en géographie : elle doit être instrument, mais aussi objet de recherche en soi.

Compte-tenu de ce préambule, en quoi le cinéma pourrait être comparé à la carte géographique ? La carte est avant tout une image qui a la fonction de représenter sur un plan bidimensionnel une portion d'espace qui possède trois dimensions. Le cinéma, de son côté, est image en mouvement. La carte est le produit d'une évolution millénaire, elle s'insère dans un contexte scientifique de longue date. Le cinéma, à la base, est une expression artistique et n'a aucun but géographique. Il est évident que les différences sont énormes. Comment théoriser donc une quelconque analogie dans les approches ? Sur ce point, il y a un aspect de la pratique cartographique qui pourrait se révéler utile ; il concerne les fonctions et les buts que cette

dernière a incarné pendant sa longue évolution. Comme on a vu, nous sommes aujourd'hui habitués à considérer la carte comme un produit scientifique, capable d'offrir un certaine quantité d'informations de manière efficace, capable de localiser, mesurer, représenter certains traits quantifiables. La modernité ne s'est pas limitée à stabiliser et à rendre énormément efficaces ces pratiques. La modernité a fait de la carte une science exacte, en laissant en dehors tout ce qui ne pouvait pas trouver place dans la démarche scientifique. L'historien de la cartographie italien Giorgio Mangani est l'auteur d'une étude remarquable à ce propos. Dans *Cartografia morale* (2006) il essaye de démontrer comment la pratique de la cartographie prémoderne possédait une liaison étroite avec les techniques de mémorisation. En d'autres termes il existerait, selon lui, une profonde parenté entre la topique et la cartographie, c'est-à-dire entre la compréhension et la mémorisation des concepts (à travers symboles, dessins, images, mots) et leur représentation spatiale.

La thèse est sans doute fascinante, mais surtout révèle des aspects qui pourraient être très utiles pour notre propos. La carte, selon Mangani, en utilisant des composantes à l'apparence naturelles, possède par rapport au texte la capacité de faire apparaître les informations représentées comme des données réelles et non comme quelque chose de construit. Elle naturalise la réalité en cachant l'artificialité de la pratique. Avec les différences du cas, il s'agit d'une logique qui est proche de l'image photographique et par conséquent, audiovisuelle. Cette dernière affirmation est à prendre avec un certain degré de prudence. Si les codes et les techniques sont différentes, une référence à la « fenêtre sur le monde » de André Bazin¹ s'impose. Ici intervient aussi une question de point de vue. Nous sommes profondément marqués par la dictature cartographique que nous avons oublié que le point de vue verticale de la carte géographique est une invention récente, ou mieux, c'est son usage qui s'est imposé récemment. Il suffit de repérer quelques images cartographiques prémodernes, notamment par exemple des villes, pour constater comme le concept de carte, de vue, de panorama, se confondaient. L'image 1 montre par exemple la carte nautique réalisée par le catalan Gabriel de Vallseca à la première moitié du XVème siècle.

Le point de vue est déjà vertical, et d'ailleurs ce ne pouvait pas être autrement pour un document dont la fonction était avant tout celle de fournir une aide à la navigation. Même l'orientation est déjà nord-sud. Pourtant, le degré d'iconicité est surprenant. Dessins, blasons, figures et miniatures complètent la représentation cartographique de l'Europe.

¹ Cfr. André Bazin (1976).

Très différent est le cas pour l'imagerie géographique qui se réfère aux espaces urbains. Là, les fonctions purement « géographiques » (orientation, repérage, etc.), semblent disparaître au profit d'autres éléments.



Fig. 1. Gabriel de Vallseca, Portolan, 1493.

La gravure contenue dans l'ouvrage de l'humaniste allemand Hartmann Schedel (1493), qui représente la ville de Rome, en est un exemple très clair (fig. 2). La fonction de cette image, pourtant considérée comme géographique, est difficilement comparable à celle de la moderne image cartographique. Si l'on tient à se repérer ou à en tirer des données quantifiables, la déception est inévitable. Il s'agit d'un document qui vise plus à raconter un territoire, en liaisons avec une expérience sensible liée à la vue ; d'où la totale absence de sémiologie. Chaque élément est représenté selon une logique de ressemblance avec son modèle réel. Même le point de vue est difficile à identifier. Les indications sur l'emplacement du Panthéon et le cours de la rivière suggèrent une orientation à vol d'oiseau qui place l'observateur hypothétique à l'est par rapport à l'habitat urbain. Le point de vue oblique, « à vol d'oiseau » est en effet récurrent dans les images cartographiques prémodernes. Encore une fois, il s'agit d'un effet de notre habitude à la cartographie contemporaine qui a rendu naturel une posture qui ne l'est pas. La stabilisation du point de vue cartographique moderne est en effet une résultante de l'invention des moyens de transport aériens, et donc de la photographie aérienne. Cela ne veut pas dire que, avant, ce type de représentation n'existait pas. Même la vue oblique, ou à vol d'oiseau, présuppose un

observateur placé en haut par rapport à l'espace. Ce qui est important est le fait que ce type d'image comporte encore une forte adhérence à l'observation directe. On pourrait parler d'un *cityscape ante-litteram*, un essai de reproduire le régime de visibilité d'un lieu à travers un point de vue oblique/horizontal.



Fig. 2. Rome dans *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, 1494.



Fig. 3. La région de la Thrace, Michel Wolgemut et Wilhelm Pleydenwurff, dans *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, 1494

La figure 3 montre une autre gravure issue du *Liber Chronicarum*. Le cas est encore plus intéressant car il ne s'agit pas d'une ville, d'un lieu dont l'extension est limitée dans l'espace, mais d'une région entière qui se voit réduite à une image censée en reproduire les traits constitutifs, d'en retracer une identité visuelle. C'est le cas de la Thrace. La gravure montre un paysage alternant collines et âpre reliefs, mais aussi des espaces anthropiques, avec une

architecture bien définie (cité fortifiée, château, etc.). Dans ce cas une opération de synthèse intervient. Les auteurs, plus que de se lancer dans la description d'un espace, essayent de le condenser dans une image symbolique, capable de contenir à son intérieur des traits parfois hétérogènes. L'opération est comparable à celle effectuée dans certaines cartes postales, qui à la place de proposer une seule image (un paysage, un monument, etc.), montrent, à travers la technique du collage, différentes images d'une ville, d'une région ou d'un territoire. La gravure en question donc, n'a pas la fonction de représenter une portion de territoire, de saisir un paysage ou de reproduire une visibilité précise, mais plutôt celui de condenser une imagerie.

À ce point, une précision terminologique s'avère nécessaire. Le concept d'imagerie dénote ici un fait purement quantitatif. On parle de « imagerie » pour indiquer un ensemble d'images se référant à une même entité spatiale. Au contraire, le concept de « imaginaire » comporte une nuance qualitative, ou mieux, fonctionnelle. Le mot « imaginaire » sera ici utilisé afin de mettre en exergue le rôle culturel de l'imagerie, son statut de savoir collectif ancré de manière intersubjective. Pour le dire de manière plus simple, si le concept d'imagerie peut se considérer comme une simple addition ou juxtaposition d'images, au contraire celui d'imaginaire, indique un résultat qui dépasse la simple addition, en se référant à la fonction culturelle que toutes ses images assument à travers leur mutuelle interaction.

De ce point de vue, le but de la gravure montrée en figure 3, est double. D'un côté elle condense une imagerie potentiellement très vaste en une seule image. De l'autre, elle se constitue elle-même comme une sorte d'icône, ou, selon les termes posés, comme un imaginaire *ante litteram*. En effet le souci des auteurs paraît bien être celui de vouloir à tout prix réduire l'hétérogénéité, afin que l'éventuel observateur de cette image puisse être capable d'en avoir un aperçu visuel immédiat. Le résultat est bien plus qu'une simple représentation. L'image met en exergue des aspects qui vont devenir des traits distinctifs, qui se cristallisent donc dans le savoir collectif. Or, comme on le verra, ce sera la modernité et notamment la diffusion de la communication de masse à mettre en place un véritable imaginaire de l'espace. Pour l'instant, on est encore dans des pratiques qui anticipent, qui se trouvent encore au milieu entre l'imagerie et l'imaginaire.

Environ un siècle plus tard on peut assister à une ultérieure évolution. C'est le cas de la figure 4 qui montre la fameuse carte de Paris réalisée en 1615. Il s'agit d'un document extraordinaire qui commence à répondre à des exigences réellement géographiques, sans pour autant abandonner l'iconicité. Bien que le point de vue ne soit pas encore parfaitement vertical, il se trouve visiblement plus élevé par rapport aux gravures de Schedel. Le tracé routier et la morphologie globale de la ville sont parfaitement visibles, mais ce qui étonne est surtout le soin

apporté aux détails architecturaux, notamment des bâtiments publics et des églises. En outre, en bas à droite, dessiné sur le cours de la seine on peut retrouver un ornement qui rappelle la forme d'une rose des vents. La carte présente encore certains traits typiques des représentations de l'époque. Au-delà du respect de la morphologie urbaine et de la précision des dessins du bâti, on peut noter la présence de plusieurs figures humaines éparpillées un peu partout, ainsi que des nombreux bateaux sur la rivière. Il s'agit d'un parfait mélange entre une exigence de localisation, repère et description morphologique et un souci narratif/visuel.

Ces trois images géographiques renforcent les thèses de Mangani. Selon lui, en effet, la géographie et la cartographie prémodernes, en se fondant sur des mécanismes linguistiques capables de produire des images mentales, « utilisaient les données, les détails descriptifs, les signes indicielles, les descriptions et tout l'apparat de signes permettant la liaison avec le monde réel, comme des instruments rhétoriques, c'est-à-dire comme des images émotivement efficaces pour saisir l'attention et s'ancrer dans la mémoire » (2006, p. 15). Et plus loin il ajoute : « Les cartes, avec leurs symboles, n'identifiaient pas des lieux, mais des *loci*, c'est-à-dire des narrations (informations, histoires, curiosités, personnages connus, mythes), en liaisons avec les lieux représentés, utilisées comme des rappels mnémoniques, comme les tiroirs d'une bibliothèque » (p. 17). Et encore : « le rapport de la carte n'est pas historiquement avec le territoire, mais avec les narrations (ou les tractations) connectées au territoire » (p. 17).



Fig. 4 : Le plan de la ville, cité, université et fauxbourgs de Paris avec la description de son antiquité et singularité.

Matthaeus Merian 1615.

Or, le seul défaut de cette réflexion est peut-être celui d'être trop tranchée. La vérité, s'il est permis d'utiliser ce terme, se trouve peut-être au milieu, c'est-à-dire dans l'usage de l'adverbe « aussi ». Il apparaît peut-être plus raisonnable d'affirmer que la carte se référait *aussi* aux narrations et donc que ses fonctions dériveraient d'un rapport au territoire axé tant sur des aspects morphologiques que narratifs.

Malgré cette objection, le raisonnement de Mangani ne perd pas du tout son charme. En d'autres termes, on peut affirmer que la technique de représentation de l'espace prémoderne possédait des fonctions multiples. Il s'agissait de décrire les traits physiques d'un territoire, avec une tendance visant à une précision de plus en plus élevée, de proposer une narration et donc de retracer l'identité d'un lieu, mais aussi, et peut-être surtout, de proposer une expérience visuelle, de reproduire un régime de visibilité, ou encore mieux de créer une imagerie. Comme on a suggéré avant, l'hypothèse que l'on voudrait suggérer est que cette imagerie, ce patrimoine d'image de lieux, se consolidera au fur et à mesure pour devenir ensuite un véritable imaginaire spatial. L'argument est central, car, comme on le verra, le cinéma sera ici considéré comme un puissant créateur d'imaginaire.

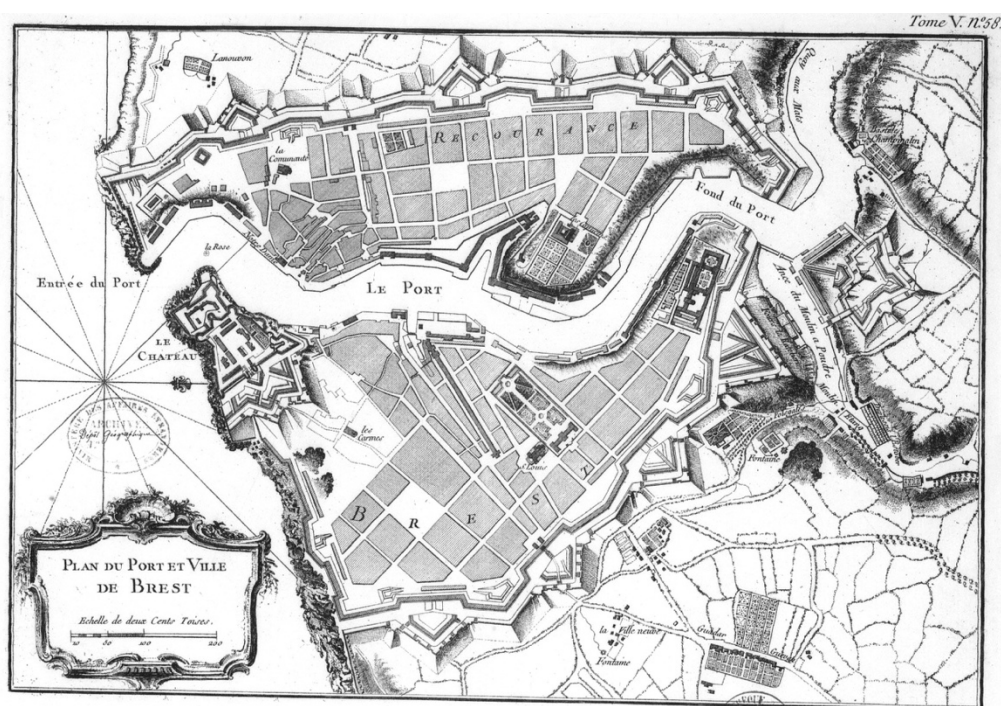


Fig. 5 : Plan du port et de la ville de Brest. Jacques-Nicolas Bellin 1764

Le siècle de Lumière, la nouvelle perspective scientifique et le conséquent triomphe du positivisme, comme on sait bien, feront de la carte géographique un véritable objet scientifique. L'invention de la photographie, de l'avion et plus tard du satellite, permettront une évolution de

la technique cartographique jamais vue auparavant. C'est le souci de précision, d'échelle métrique, de fonction quantitative qui l'emportera sur le reste. Un exemple précurseur est l'image représentée en figure 5 qui montre la ville de Brest. Un peu plus d'un siècle sépare cette carte de celle de Merian, mais l'impression est que le changement soit énorme. Le point de vue est vertical avec une orientation ouest-est. On peut noter aussi la présence d'une rose de vents qui indique clairement le nord (à droite), ainsi qu'une indication précise de l'échelle utilisée. Le premier regard suggère une fonction militaire et en effet beaucoup de soin est apporté à la représentation des remparts, de forts de défense ainsi que, bien évidemment, à la mise en exergue du rôle du port. Pour ce qui concerne la morphologie et le tracé, seul les îlots sont représentés, tandis que les axes de circulation, bien que présentes, ne possèdent pas de toponymie. En revanche aucune information concernant l'architecture, les monuments, les styles de vie et les activités. L'identité d'un lieu, encore bien présent il y a un siècle, cède la place à une sorte de dictature fonctionnelle. Que s'est-il passé ? Premièrement on est rentré dans l'époque d'une géographie qui « sert d'abord à faire la guerre », pour reprendre la célèbre expression d'Yves Lacoste. La cartographie devient l'instrument principal de la logique militaire qui commence à axer ses stratégies sur une connaissance de plus en plus précise des territoires. En outre, les contraintes logistiques (non seulement militaires) commencent à exiger des mensurations encore plus précises.

Plus généralement on assiste à une véritable révolution au sein de la pratique cartographique. Les fonctions de mesure et description scientifique prennent le dessus sur le reste. L'espace cartographié devient totalement artificiel, il est traduit en symboles et en représentations codifiées. Tout régime de visibilité relevant d'une expérience sensible disparaît, ainsi que toute tentative de narration. Plus de dessins, plus d'icônes, plus de références à une identité territoriale ou paysagère. Pour utiliser les termes posés par Giorgio Mangani, les lieux l'emportent totalement sur les *loci*, et de plus, seulement les traits mesurables des lieux. Qu'en est-il de la narration ? Qu'en est-il de l'imagerie ou des prémisses d'imaginaire que les représentations prémodernes avaient créés ? Ces aspects semblent sortir du domaine de la géographie. Même le concept de paysage, un des thèmes qui ont le plus attiré l'attention des géographes humains et non, ne semble pas pouvoir recouvrir en entier ces fonctions perdues.

Le fait que la carte subisse cette paupérisation fonctionnelle n'a sans doute pas marqué la fin de l'imagerie spatiale. Au contraire. Le développement des nouvelles techniques de représentation comme la photographie et le cinéma, et donc la facilité relative dans la production d'images douées d'un fort degré de mimétisme, a sans doute comporté la création d'une véritable patrimoine d'image cristallisé dans le savoir collectif.

Pour conclure, donc, il faut revenir à notre propos initial. Quand on a envisagé la possibilité pour le géographe de traiter le cinéma comme une carte, ce n'est pas du tout au premier degré. La référence n'est pas à la cartographie moderne telle que s'est stabilisée depuis les Lumières. Pour que cette affirmation puisse avoir un sens il faut se tourner vers l'imagerie géographique prémoderne, quand, comme affirmé, on ne se limitait pas à offrir la représentation d'un lieu, mais on s'efforçait de reproduire sa narration ainsi que son identité visuelle. L'hypothèse que l'on voudrait alors soutenir est que le cinéma peut recouvrir au moins une des fonctions que la cartographie prémoderne a perdues pendant son évolution. L'enjeu n'est pas sans importance. La grande diffusion de l'image photographique et cinématographique au cours du XX^{ème} siècle peut constituer non seulement une imagerie spatiale riche, mais aussi un véritable imaginaire, au sens d'un savoir collectif largement diffusé capable d'exprimer l'identité visuelle d'un lieu, ainsi que sa narration, dans le sens posé par Mangani.

Cela dit, il reste le problème concernant l'enjeu scientifique. Comment rendre ces aspects scientifiquement pertinents ? D'une autre manière il faut faire en sorte que la géographie puisse ré-accueillir des aspects de l'espace que l'évolution disciplinaire avait chassé. On peut se demander si cette démarche soit progressiste ou au contraire conservatrice. La réponse a été déjà exprimée, mais de manière indirecte. Le but est celui d'élargir et faire coexister des éléments différents, et non celui de poser des hiérarchies ou des priorités.

Sans doute, une bonne partie des réflexions exprimées dans ce paragraphe font partie d'un savoir géographique et cartographique bien ancré. On a cependant ressenti la nécessité de les poser à nouveau afin que la base théorique de notre argumentation soit la plus claire et efficace possible. Cette prémisse est en effet indispensable pour pouvoir essayer d'établir un cadre théorique, sans doute non définitif, mais au moins cohérent et raisonnable. La conséquence directe de ce raisonnement est la proposition d'un triple usage du cinéma dans la géographie : représentation, fabriquant d'imaginaire, instrument théorique.

2.2. De la représentation à l'imaginaire.

2.2.1. L'ontologie réaliste. Le cinéma comme représentation de l'espace.

Le verbe « représenter » est d'usage assez commun. Pourtant son champ de signification mérite un approfondissement. Le dictionnaire Larousse à ce propos propose nombreuses

définitions. « Rendre quelque chose perceptible, sensible par une figure, un symbole, un signe »², « Figurer quelque chose, quelqu'un par un moyen artistique ou un autre procédé », « décrire, évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage, l'écriture », « être le symbole, l'incarnation, le type de quelque chose » et enfin « correspondre à quelque chose, apparaître comme son équivalent ». En se concentrant sur les verbes que les auteurs utilisent dans la définition on trouve donc : figurer, décrire, évoquer, être le symbole ou l'incarnation, correspondre et apparaître. La première chose qu'on remarque est la distinction nette entre des formes verbales d'action (figurer, décrire, évoquer), et d'autres d'état (être, correspondre, apparaître).

Une autre différence concerne la formation de l'acte représentationnel. En d'autres termes, au sein de ces définitions on peut identifier deux typologies de rapport entre le signifiant et le signifié. Un rapport direct de similitude (visuelle ou évoquée à travers le langage) et un autre symbolique ou allégorique.

Une photo d'une personne permet de reconstituer certains traits de cette dernière, même si elle est absente. La description romanesque d'un paysage a comme but de produire des images mentales de ce dernier auprès d'un lecteur qui ne le voit pas directement. Au contraire l'image d'une croix gammée, hors de tout contexte, ne peut pas conduire à un processus de figuration. C'est uniquement le contexte culturel qui lui permet d'assumer sa pleine signification. Sans des références culturelles, historiques et politiques, cette image ne peut pas constituer un acte de communication. Prenons cette fois comme exemple l'image d'une colombe. Ici deux cas sont possibles. D'un côté la ressemblance figurale indique immédiatement l'oiseau. Mais dans un contexte différent, au-delà de la mise en image des traits visibles de l'oiseau, un fait culturel intervient : l'association entre l'image d'un animal et le concept de « paix ». L'acte représentationnel se joue sur un plan double : la similitude visuelle et la valeur culturelle et symbolique.

D'un côté donc, le concept de représentation relèverait d'une analogie visuelle (ou d'une évocation linguistique), de l'autre, il serait à inscrire dans le domaine des conventions culturelles, qui rendent possible le processus de signification au sein d'un contexte déterminé. Le problème persiste au sein des intentions. Si une représentation axée sur le visible relève le plus souvent d'un acte intentionnel (peindre un tableau, prendre en photo un paysage, ou décrire un objet), dans le cas d'un rapport conventionnel de type symbolique ou allégorique les choses sont plus complexes. Si je dessine l'image d'une croix gammée dans le contexte occidental, bien que mes intentions puissent être celles d'indiquer le Dieu Ganesh, je me trouverai sans doute gêné par le

² Dictionnaire Larousse en ligne. www.larousse.fr, consulté le 12/10/2015.

décalage de significations qui se produit, car la référence de cette image au nazisme a primé sur tout le reste. De ce point de vue, donc, l'acte représentationnel nécessite une attention supplémentaire, qui ne serait rien d'autre que le respect des normes conventionnelles qui rendent possible ce type de communication.

Ces considérations, sans doutes basiques pour un linguiste ou dans le contexte des études de rhétorique, sont quand même fondamentales pour l'objet en question. Le langage cinématographique en effet possède plusieurs contraintes. Une des premières concerne sa relative jeunesse. L'expression écrite, comme on sait très bien, marque conventionnellement le début de l'histoire. Les cultures humaines sont habituées, avec toutes les différences du cas, à se rapporter au texte depuis désormais des milliers d'années. Rien que pour les études d'herméneutique, la tradition est longue. Aujourd'hui nous vivons dans une sorte de paradoxe qui consisterait dans le fait que le moyen d'expression dominant – l'image, et en particulier l'audiovisuel (image sonore et en mouvement) – est somme toute une invention assez récente. Un peu plus d'un siècle est en effet un temps relativement court. De plus, les actuels moyens de communication produisent une quantité de message jamais vue auparavant et à une vitesse de plus en plus croissante.

Pour le dire de manière plus simple, notre culturel, bien que saturée d'images reste encore axée, en grande partie sur la parole. D'une certaine manière, malgré les nombreux efforts, on ne dispose pas encore d'instruments expérimentés pour se rapporter à la nouvelle prédominance de l'image. En plus, le film possède des complexités encore plus élevées car il résulte de l'union de différents moyens d'expression (la parole pour les dialogues, le son, la musique, et bien évidemment l'image en mouvement). Mais le résultat de cette convergence est sans doute plus important que la simple addiction de ces composantes. Dans le paragraphe précédent, on avait évoqué l'idée de traiter le cinéma comme une sorte de carte géographique, avec toute la prudence dérivant des différences majeures qui séparent ces deux objets.

La cartographie moderne est un moyen de représentation spatiale qui se concentre sur la reproduction de certains traits du territoire sur une surface bidimensionnelle. L'évolution scientifique de ce type de représentation a opéré en revanche une sélection précise de ces traits. Aujourd'hui l'appellation courante est « données cartographiques ». Il s'agit d'une série de caractères qui se prête bien à ce type de langage, c'est-à-dire qui sont, pour la plupart, mesurables et quantifiables. Toute carte, même si issue d'une démarche scientifique, est donc le résultat d'un processus de sélection entre ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas, ce qui peut faire l'objet d'une représentation scientifique et ce qui au contraire est relégué ailleurs. On a vu comment cet aspect soit le résultat d'un processus long et complexe, mais surtout, comment,

en fin de compte, cette pratique cristallisée, soit somme toute récente. La scientificité du moyen cartographique a « fait oublier » le caractère construit et surtout partiel de cette pratique, qui, comme on vient de voir, autrefois était axée sur d'autres critères. Comme toute représentation, donc, la carte, bien qu'instrument scientifique, possède toutes les limites de la partialité et de l'approximation, puisque, l'espace est une donnée dont la complexité ne peut sans doute être réduite.

À ce point, il peut être utile de recourir au paradoxe littéraire de Jorge Luis Borges, que tout cartographe sans doute connaît. Dans le recueil de nouvelles *Histoire universelle de l'infamie* (1935), l'écrivain argentin fait référence à un auteur fictif du XVII^e siècle, auquel il attribue ce paragraphe :

« DE LA RIGUEUR DE LA SCIENCE

*En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Livre IV, Chapitre XIV, Lérída, 1658.) ».*

Le paradoxe est clair et possède le mérite de mettre en exergue d'une manière simple, efficace et caricaturale, ce que Farinelli appelle la « raison cartographique » (2009).

De ce point de vue, on veut considérer le cinéma comme une représentation capable d'illustrer certains traits de l'espace que la cartographie, ontologiquement, n'est pas en mesure de reproduire, ou qui, tout simplement, ont cessé d'en faire l'objet. Un film dans ce cas peut se révéler utile pour reproduire l'identité visuelle d'un lieu, pour témoigner d'une expérience sensible liée à l'espace, pour en proposer une narration. D'une autre manière, face à l'insaisissable complexité du territoire, pourquoi ne pas assumer le fait, que la narration audiovisuelle puisse être capable de rendre visible certaines particularités d'un espace ? Il ne s'agit pas d'un refus antipositiviste de la « raison cartographique », mais tout simplement de postuler une coprésence, de reconnaître à chaque moyen ses spécificités, ses domaines, ses terrains de pertinence.

Une objection à ce propos peut se repérer en revanche au sein de l'intentionnalité de l'acte représentationnel. Si la carte est un objet « intentionnellement » géographique, au contraire le cinéma vise à toute autre chose. À ce propos, il est difficile de ne pas concorder avec les considérations de Levy qu'on a résumé dans le chapitre précédent (2013). Le but d'un film n'est pas celui de représenter un espace ou un lieu. La narration d'une histoire, notamment dans le cinéma actuel, est primaire. Le cinéma est axé sur la narration. Cependant, au-delà d'un pur constat fonctionnel, tout produit cinématographique, qu'il le veuille ou pas, représente un espace, au moins dans le sens kantien du terme. Toute action se déroule dans un espace et dans un temps donné et il est difficile pouvoir seulement imaginer le contraire. Est-ce que cela est suffisant pour justifier l'intérêt de la géographie ? Peut-être. Mais à cela il faut ajouter d'autres considérations. Le cinéma en étant une représentation, donne à voir quelque chose qui ne se trouve pas là au moment de l'énonciation. Il figure une action, il évoque des personnages, mais aussi des espaces, voir des lieux très précis. Comme disait Dell'Agnese, même le simple décor pour l'action est le résultat d'un choix qui rarement est neutre. En d'autres termes, l'espace, pour le fait même de « héberger » une action, devient automatiquement un « lieu », dans le sens que Massey et Jess lui attribuaient, c'est-à-dire d'une partie d'espace douée de sens (1995). Le film en ce sens, relève de toute la complexité et de la polysémie de l'acte représentationnel. Il donne à voir, intentionnellement. Il figure une action à travers son propre langage, mais en même temps, ce qui est représenté est capable d'aller bien au-delà des intentions de l'auteur. En plus, de manière cohérente avec une certaine tradition géographique, le film – rappelle encore une fois Dell'Agnese – est un puissant moyen pour représenter le paysage de manière non statique (2009).

Certainement, bien qu'âgée d'un siècle, la production cinématographique possède une hétérogénéité non négligeable. Une des conséquences est que l'enjeu spatial soit très variable. Chaque film possède sa propre relation à l'espace, mais il y a des œuvres dont l'enjeu géographique est sans doute plus marqué. Si dans certains, la représentation de l'espace est un fait majeur, dans d'autres, en revanche, on peut parler que de simple décor. Ce qui résulte est un intérêt géographique variable cas par cas.

Prenons trois exemples suffisamment clairs. Au-delà du chef d'œuvre de Michael Mann, *Collateral* (2008) cité d'ailleurs par Levy (2013), on peut évoquer par exemple *Germania anno zero* de Rossellini (1949), ou *Lisbon Story* de Wim Wenders (1994). Il est évident que l'espace dans ces trois films est bien plus qu'un simple décor hébergeant une action existante par ailleurs. Dans les trois cas, les films font de la représentation des certains lieux précis (Berlin en 1945, Los Angeles et Lisbonne), un véritable enjeu, une *conditio sine qua non* qui en rend possible

l'existence. En revanche dans un film comme *Usual suspects*, (Bryan Singer 1995) ou comme *L'homme qui aimait les femmes* (François Truffaut, 1977), l'espace ne possède pas le même statut. Il existe, bien évidemment, mais la portée géographique de ce film est sans doute moins importante. On peut assister à des cas encore plus extrêmes. Dans des films comme *La corde* de Hitchcock (1948) ou *Palombella Rossa* de Nanni Moretti (1989), l'action se déroule dans des espaces très limités (un appartement et une piscine). Dans ces deux cas, on est aux limites, et il est plus difficile d'envisager un véritable enjeu géographique.

Le rapport que chaque film peut entretenir avec l'espace sera l'objet du prochain chapitre. À présent on se contente de souligner comment, au-delà de tout essai de proposer un discours qui soit le plus général possible, il faut toujours prendre en compte les différentes spécificités du cas.

Compte-tenu de ces considérations, revenons à la question de base : comment le cinéma représente l'espace ? Et, de quelle manière cette représentation peut intéresser le géographe ? Une première réponse est offerte par l'ontologie réaliste théorisée par André Bazin dans son recueil d'essai *Qu'est-ce que le cinéma* (1976). Bazin considère le cinéma comme une fenêtre ouverte sur le monde. La métaphore est fascinante et surtout efficace dans sa fonction primaire, c'est-à-dire celle de synthétiser une conception théorique précise. L'idée de fenêtre, comme vision partielle, exprime parfaitement le cadrage cinématographique. En outre, cette même idée de portion cadrée contient automatiquement la coprésence du champ et du hors-champ. Si le cinéma ne donne à voir qu'une portion limitée de ce « monde », en revanche, elle ne remet pas en cause l'existence de tout ce qui se trouve au delà. Cela est une évidence au sein du langage axé sur les images. Il s'agit d'un processus rhétorique assez simple, mais pourtant, d'une certaine manière paradoxale. Le cadre n'est pas à considérer comme une limite. Pour mieux dire, ce segment qui, de manière directe, marque la distinction entre le visible et le non-visible, permet l'existence même de ce dernier.

Ce processus relève d'une des composantes même de la représentation. On souhaite nommer ce processus comme « synecdotique », c'est-à-dire relevant de la figure de style connue sous le nom de « synecdoque ». Cette dernière dénote le processus qui permet d'indiquer le « tout », à travers ses parties (par exemple utiliser le mot « voile » pour indiquer un bateau). Pour faire un exemple banal, si à l'écran on se trouve face à une image qui montre la Tour Eiffel, notre première impression relève de la visualisation de cet élément architectural (une tour en fer, avec une forme particulière). Ensuite, la représentation de cette tour passe du statut de simple figuration à celui d'évocation, de correspondance, etc. Notre perception visuelle se voit donc complétée par d'autres éléments qui concernent les domaines idéels et matériels. La Tour

Eiffel est le symbole de la ville de Paris, mais elle est aussi un des symboles de la modernité, et donc d'une période historique et culturelle bien identifiable. Cette simple image donc assume immédiatement le multiple rôle d'icône et de symbole. Cela, bien évidemment sur un plan idéal. Le processus synecdotique *stricto sensu* en revanche relève d'un véritable enjeu géographique. La Tour Eiffel se trouve à Paris, et donc, même si le cadre ne montre que le monument, il devient impossible de la décoller de son contexte géographique. La Tour Eiffel est donc une partie qui, au-delà de toute intention, exprime forcément une réalité qui, à ce moment précis est reléguée hors du cadre, au sein du non-visible. L'exemple peut très bien fonctionner avec des éléments moins importants que le monument parisien. Le simple fait de montrer une route urbaine, un immeuble d'une certaine typologie, présuppose toujours l'existence d'un contexte géographique, qu'il soit visible ou pas. Et cela existe malgré les incohérences et les imprécisions dénoncés par Levy (2013). Mais le cinéma, en tant que langage complexe, ne révèle pas uniquement des éléments qui appartiennent aux régimes de visibilité (qu'ils soient dans le champ, ou tout simplement évoqués). Pour revenir à notre exemple, la Tour Eiffel est bien plus qu'un monument, elle fait plus que situer l'action dans un lieu précis. Comme on a vu elle est en mesure d'évoquer la modernité. Ce dernier aspect a été bien mis en exergue par un des premiers théoriciens du cinéma : Sigfried Kracauer. « 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 » (1973, p. 9). Ce qui résulte est un sens nouveau au concept de « représentation », qui, de ce point de vue, ne se limite pas à rendre visible « ce qui n'est pas là » au moment de l'énonciation, mais aussi ce qui, tout court, ne dispose pas d'une visibilité matérielle. La question est centrale et elle fera l'objet d'une réflexion à part dans le cadre de l'approche axée sur le film comme fabriquant d'imaginaires. Pour l'instant il suffit de remarquer comment le cadrage soit un processus plus complexe qu'une simple restitution du visible, et cela d'une manière « cohérente » avec la polysémie qui connote le concept de représentation.

Dans le cadre de cette « ontologie réaliste » une autre difficulté majeure intervient. Le cinéma n'est pas une simple représentation du réel. Il incarne le statut de double représentation. En effet le film résulte d'un processus de captation d'image à travers un instrument technique (la caméra). Mais ce que la caméra cadre à chaque fois n'est pas la réalité. Il s'agit d'un fragment aménagé pour ce but. Les personnages sont des acteurs qui jouent des dialogues préétablis. Le décor peut bien être naturel ou reconstitué en studio, mais dans les deux cas il résulte d'un aménagement artificiel préalable à toute opération de tournage³. Il faudrait donc transformer la

³ Cfr. Aumont, Bergala, Marie, Vernet (1983).

phrase de Bazin. Le cinéma est une fenêtre, mais ce qu'elle donne à voir, ce n'est pas le monde tel qu'on le connaît, mais une réalité matérielle reconstituée *ad hoc*, sous formes et à des niveaux très variables.

Compte-tenu de ces considérations, une démarche simple, mais pertinente, se met en place à travers une question basique. En partant d'un discours similaire à celui qui peut être fait à propos du paysage, on peut commencer par se demander de quelle manière (et peut-être aussi pourquoi) un film représente un espace. Sur ce point la tradition est sans doute riche, mais pour que la démarche représentationnelle puisse assumer son plein sens, il faut recourir à une convergence de données. En d'autres termes, le véritable intérêt de cette posture relève d'une confrontation constante entre le domaine spatial diégétique et extra-diégétique. Il s'agit tout simplement de mettre en exergue les analogies et les différences entre la représentation offerte et l'espace représenté. Le cinéma, on l'a affirmé à plusieurs reprises, est un produit de masse, et surtout doué de la grande capacité de tromper le spectateur en offrant des images à forte adhérence mimétique. La lecture géographique dans ce cas vise à retracer le rapport que l'espace du film entretient avec son référent matériel externe. Si par exemple un film se déroule à New York, dans ce cas l'analyse pourra être axée sur le processus de figuration de l'espace urbain de la ville américaine. Ce type de démarche, à l'apparence simple et escomptée, est en revanche beaucoup plus complexe de ce que l'on puisse croire. Si un film est censé se passer à New York, on ne peut pas savoir en revanche où il a été effectivement tourné. Et si un film, au contraire, n'offre pas d'indications précises sur les lieux où l'action se déroule (comme par exemple *Blindness* de Fernando Meirelles, 2008) ?

Pour offrir une réponse, il est nécessaire de rappeler quel est le rôle du film au sein de la géographie. Le film, pour le géographe qui assume une posture représentationnelle, est avant tout un moyen et non un objet de recherche en soi. Pour qu'une analyse valable soit mise en place, il est nécessaire donc de connaître le contexte de production extra-diégétique de l'œuvre en question. Ce qui l'emporte est donc la mise en exergue des éventuels décalages. Pour faire cela, le géographe doit disposer d'un certain nombre d'informations concernant la réalisation matérielle du film, notamment celles liées aux décors. Lieux du tournage, décor réel ou reconstitué, sont bien évidemment au centre de ce type de questionnement. Disposer de ces informations permet au géographe de pouvoir mieux cibler son analyse. Pourquoi une séquence a été tournée dans un lieu plutôt qu'un autre ? Quelles sont les conséquences de ce choix ? La représentation offerte montre un degré acceptable de cohérence, ou au contraire, il s'agit d'une vision qui éloigne de la réalité matérielle ?

Par exemple dans un film comme *Les amants du Pont neuf* (Leos Carax, 1991), la question pourrait se révéler très intéressante. La plupart des séquences en extérieur ont été effectivement tournées à Paris sur le Pont Neuf, mais à cause d'un accident qui a touché un des acteurs, la production a dû suspendre le tournage. Le résultat est que le retard a engendré l'impossibilité de continuer à utiliser le décor naturel du Pont Neuf. La production a dû reconstituer le décor ailleurs, dans le département de l'Hérault. Quels sont donc les conséquences de ces contraintes sur le résultat final ? Comment et de quelle manière apparaît l'espace parisien dans ce film ? L'intérêt de ces questions est bien évidemment géographique, car même une reconstitution en studio nécessite d'un certain degré de crédibilité aux yeux du spectateur. Si en plus un film alterne un décor naturel avec un autre artificiel, cette crédibilité doit être encore plus mise en exergue. La question qui pourrait animer cette posture pourrait donc être la suivante : comment un décor reconstitué en studio devient spatialement crédible ? Où résident les éléments qui engendrent cette cohérence ? Et dans le cas contraire, comment et pourquoi un film se veut spatialement incohérent ?

Qu'il le veuille ou pas, donc la plupart des films offre des images capables de fournir des informations précieuses sur l'architecture, la morphologie, le paysage etc., et cela sans prendre en compte toutes les questions liées aux aspects narratifs, qui contribuent tout de même à offrir une caractérisation, fictionnelle certes, d'un lieu déterminé, ou d'une catégorie spatiale plus générale.

Un exemple pertinent pourrait être l'étude sur le cinéma *western* effectué par Michel Foucher en 1977. Comme on a vu dans le chapitre précédent, l'analyse du géographe prend forme à partir du décalage géo-historique entre le film et le contexte de référence réel. Un autre cas est le chef d'œuvre de Stanley Kubrick *Full metal jacket* (1987). La deuxième partie du film est censée se dérouler pendant le conflit au Vietnam. Si on essaye de prendre des informations sur le tournage, on découvre que tous les décors ont été reconstitués en Angleterre. La plupart des séquences au Vietnam se déroule dans un contexte urbain, en particulier pendant la bataille pour le contrôle de la ville de Hue qui a eu lieu en 1968 entre janvier et mars⁴.

Or, la question ne concerne du tout le réalisme du film, son degré d'adhérence à un fait historique majeur comme le conflit vietnamien. Quelque considération est pourtant nécessaire. D'un point de vue historique la guerre du Vietnam a rarement concerné les espaces urbains. La plupart des combats les plus sanglants se sont effectivement déroulés dans un paysage qui est

⁴ À ce propos, parmi les nombreuses références on peut citer Fériet, G., *Les trois guerres d'Indochine*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994

devenu presque une icône de cette guerre : la jungle. À ce propos la riche tradition cinématographique s'est montrée somme toute cohérente. Des films comme *Apocalypse Now* (F.F. Coppola, 1979), *Voyage au bout de l'enfer* (M. Cimino, 1979), *Platoon* (O. Stone, 1987), ont fait de la représentation de la jungle un des clichés incontournables. Dans ce cas donc, intervient aussi un ordre de discours qui non seulement vise à mettre en relation le film avec le contexte qui est censé reproduire, mais aussi avec la tradition cinématographique correspondante. Un autre aspect, à l'apparence un détail, mérite quelques mots. Dans le film de Kubrick toutes les scènes en hélicoptère utilisent le modèle Westland Wessex. Il s'agit d'un appareil de production britannique qui historiquement n'a jamais participé au conflit. Exigences de production bien évidemment, mais dans ce cas aussi, le décalage se produit non seulement vis-à-vis du contexte réel, mais aussi par rapport à la tradition cinématographique et à une certaine imagerie liée à ce conflit. En effet une autre icône du conflit est celle du fameux hélicoptère américain UH-1 Iroquois, connu sous le nom de « Huey ». Il apparaît dans la plupart des films sur le conflit vietnamien, ainsi qu'au sein des nombreuses photographies et documentaires. La raison est simple : la typologie des opérations militaires dans la jungle a engendré un usage de cet appareil tellement massif au point d'en faire une icône même de cette guerre.

Ces considérations, bien évidemment, ne remettent du tout en jeu le fonctionnement du film. Le décalage ne concerne pas l'adhérence aux événements du conflit, mais plutôt la tradition cinématographique qui a beaucoup utilisé des codes souvent très réalistes. Mais si ce discours est pertinent pour un certain type de films, en revanche ne l'est pas pour tous ceux qui montrent des espaces qui n'existent pas, ou qui ne trouvent pas de correspondances au sein de la réalité matérielle. C'est souvent le cas pour la science-fiction, mais aussi pour le fantastique. Quel pourrait être le sens d'une démarche axée sur les décalages entre l'espace diégétique et un référent extra-diégétique qui n'existe pas ? Pour revenir à l'analyse offerte par Harvey (1990), *Blade Runner* est censé se passer à Los Angeles, mais vu que le décalage temporel place l'action dans le futur, la représentation de la ville ne peut pas être confrontée directement à la ville telle qu'on la connaît. De plus, on sait à travers Mike Davis (1998), que le réalisateur souhaitait utiliser comme lieu de tournage la ville de New York. Le but du réalisateur, dans ce cas, n'est pas celui de produire un univers spatial similaire à la réalité, mais plutôt de proposer un effort d'imagination, une vision subjective, mais pourtant crédible. Là encore, on peut se référer aux objections de Mike Davis que l'on a essayé de synthétiser dans le paragraphe 1.2.2.

Encore plus radical est le cas de la saga du *Seigneur des Anneaux*. La seule confrontation possible est celle entre film et roman. Si dans le cas de Los Angeles dans *Blade Runner* le problème

est seulement le décalage temporel entre les univers diégétiques et extra-diégétiques, là, l'espace de l'action rentre dans le domaine de la pure fantaisie.

Pour *Blade runner*, malgré les évidentes contraintes, une analyse représentationnelle reste toutefois possible, bien qu'avec certaines limitations. On pourrait par exemple analyser comment l'imagination des auteurs a transformé la morphologie urbaine et dans ce cas, comme remarquait Mike Davis, on notera immédiatement que, par rapport à la configuration matérielle de la ville, Los Angeles dans le film est un espace qui privilégie la verticalité (et on sait bien qu'un des caractères de la morphologie losangelinaise est justement le contraire). On pourrait encore se demander comment certains traits liés aux multiculturalismes, à l'hétérogénéité linguistique et spatiale, soient transformés dans la fiction. *Et cetera... et cetera*. Pour des films qui au contraire ne possèdent aucune référence dans la réalité matérielle, le discours, en revanche, montre tous ses limites.

Il est peut-être le temps, alors, de passer à un autre possible approche pour le rapport entre cinéma et géographie, celui axée sur le concept d'imaginaire.

2.2.2. Le cinéma comme fabriquant d'imaginaires.

Qu'est-ce qu'un imaginaire de l'espace ? D'abord il faudrait peut-être réprimer toute prétention universaliste. Ce concept, d'un point de vue général, relève en effet d'une complexité qui va au-delà des spécificités de ce travail, mais aussi de nos compétences. On peut en revanche proposer un usage ponctuel de ce terme, limité au contexte de cette recherche, et peut-être avec un peu d'optimisme, élargi au contexte des études géo-cinématographiques.

Si le cinéma comme représentation se limite au rôle d'instrument géographique, au contraire, dans ce cas, il peut devenir aussi un objet en soi. Le film dans ce cas devient une composante de l'espace à plein titre, dans le sens qu'il participe de manière active à la construction de ce qu'on appelle « imaginaire de l'espace ». En s'appuyant sur les réflexions théoriques de Michel Lussault (pour la géographie) et de André Gardies (pour le cinéma), on va considérer l'imaginaire comme une des composantes de toute réalité spatiale. Le film, en ce sens, assume une fonction comparable à celle d'un acteur primaire dans le processus de construction de cette dimension immatérielle de l'espace.

Le point de départ pour définir l'imaginaire concerne l'épistémologie de la géographie, en particulier les réflexions de Lussault que l'on avait évoqué dans le chapitre précédent à propos de la nature de l'espace en tant qu'objet géographique. Pour le géographe français, un des

caractères primaires de tout espace humain est son « hybridité idéal/matériel, qui découle d'un postulat simple : le réel est plus grand que la matière » (2007, p. 69). La référence directe proposée pour argumenter ce postulat est le travail de Maurice Godelier, *L'idéal et le matériel* (1984).

Le point de départ de Lussault est sans doute l'image et son caractère de représentation. « Au sens étymologique originel – affirme le géographe – l'image est une reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit. L'image est donc une copie, un double analogique d'un objet » (2007, p. 71). Ensuite, poursuit-il, « par extension du sens littéral premier, est image toute représentation visuelle, qu'elle soit matérielle ou mentale et qu'elle porte sur une réalité objectale "concrète" ou sur une idéalité abstraite » (p. 72). Ces considérations sont à la base, bien évidemment, de la démarche représentationnelle, qui, selon Lussault, doit être enrichie notamment par rapport à l'usage que la géographie a fait du concept de représentation. La posture représentationnelle est en effet à la base des réflexions cartographiques qui voulaient la carte comme une simple représentation « d'un espace réel "objectif", existant en soi. Mais cette idée ne tient que si l'on croit que le réel géographique est un "donné" et de surcroît réduit à sa matière, alors que les réalités spatiales construites sont toujours des hybrides de matières, de pratiques et d'idées » (p. 73).

Le géographe argumente que toute compréhension sociale doit forcément passer par « la relation permanente de la matérialité et de l'idéalité » (p. 69). Pour lui « l'idéalité n'est pas l'instance des idées abstraites, mais la pensée, sous toutes ses formes (y compris celles qui la fixent dans des énoncés matériels comme les cartes, les peintures, les objets ou dans des dispositifs formels comme des bâtiments, des paysages, etc.), en acte(s) dans la construction et la stabilisation des agencements sociétaux et des pratiques des êtres humains » (pp. 69-70). Le résultat de ce postulat théorique est sans doute multiple. La perspective, d'un côté, permet de résoudre la problématique épistémologique que l'on a essayé de retracer auparavant (cfr. par. 1.1.). De l'autre, il enrichit le domaine du géographe tout en créant un degré de complexité non négligeable. La référence à l'univers des représentations est conséquence inévitable. L'idée de Lussault est celle de sortir d'une posture uniquement représentationnelle et de théoriser que toute représentation de l'espace rentre au sein de cette hybridité et devient donc *espace-en-propre*. La conclusion naturelle est d'une importance capitale pour ce travail et elle en constitue peut-être une des raisons d'être. « Cet espace "figuré" par l'iconographie n'est donc pas "seulement" une image spatiale, un double mimétique, une réplique en réduction ; c'est aussi et surtout de l'*espace-en-propre*, configuré par l'image » (p.73).

La seule remarque à cette théorie concerne peut-être le concept d'hybride qui normalement se réfère à la coprésence de différents éléments, sans qu'on puisse en revanche distinguer les uns des autres. Le problème est celui de pouvoir bien identifier chaque élément qui concourt à la réalisation du résultat final. Au sein de ce contexte donc, le risque serait celui de confondre une réalité matérielle avec une représentation, considérée comme donnée immatérielle. Le fait que l'espace humain soit composé d'éléments faisant partie d'une réalité matérielle et immatérielle ne doit pas non plus engendrer une confusion qui pourrait amener à des équivalences dangereuses. Une carte géographique représentant une ville concourt à la dimension spatiale de cette dernière, mais elle ne peut pas être confondue avec sa matérialité. L'impasse peut se résoudre d'une manière assez facile. Ce que l'on voudrait suggérer est la substitution du concept de « hybride » par celui de « composite ». Le résultat ne change guère, mais en revanche ce dernier concept présuppose la reconnaissance et la distinction claire des tous les éléments. Dans ce cas on peut affirmer que l'espace humain se compose d'éléments matériaux et idéels, et les deux sont parfaitement distinguables.

Sur le plan des rapports entre le cinéma et la géographie les conséquences sembleraient évidentes : le cinéma ne limiterait pas son rôle à une simple représentation, mais il entrerait à faire partie de la dimension immatérielle de l'espace humain, d'où son insertion à plein titre dans la géographie. Si cela est généralement l'idée que l'on veut soutenir, en revanche d'autres précisions s'avèrent nécessaires. En particulier, il reste à préciser encore le concept d'imaginaire. Comme on avait anticipé plus haut, le film, lui-seul, difficilement pourrait être considéré comme de *l'espace-en-propre*. C'est l'imaginaire que tout film contribue à créer qui peut se considérer comme véritable objet géographique. La question donc doit s'orienter sur les procédés qui rendent possible ce passage.

Pour comprendre mieux comment un film construit un imaginaire et comment ce dernier peut se considérer de l'espace en soi, il faut revenir à Gardies et en particulier au concept d'espace diégétique. Pour le cinéaste nîmois (1993) la diégèse n'est pas une donnée fournie directement par le réalisateur. Elle résulte d'un processus qui implique la participation active (mais toutefois inconsciente) du spectateur. Dans le noir de la salle, ce dernier, se trouve face à une complexe série de signes figurées et organisés. Toutes ces informations pourront assumer leur pleine signification uniquement « à partir du moment où je serai en mesure de l'interpréter » (p. 62). En revanche le résultat de ce processus interprétatif dépend d'une démarche dialogique, résultant de la somme entre les informations reçues par le film et le savoir préalable de tout spectateur. Cela renforce bien évidemment une certaine subjectivité, soit dans la réception filmique ainsi que dans les processus de construction. Cette subjectivité est en revanche partielle,

car, si le savoir préalable du spectateur peut varier infiniment, en revanche ces variations basculent au sein d'un patrimoine culturel commun. Pour Gardies, ce savoir préalable se compose essentiellement de deux éléments, l'un renforçant une certaine subjectivité, l'autre, au contraire, le limitant. Le premier est constitué par l'expérience quotidienne de chacun. Cette expérience spatiale dialogue avec les données filmiques proposées et renforce une construction axée sur la subjectivité du vécu. Par exemple, quelqu'un qui a beaucoup voyagé, en regardant un film qui se déroule dans un contexte loin de son quotidien, sera en mesure d'interpréter avec plus de nuances les données spatiales proposées par le réalisateur. La deuxième composante du savoir préalable est celle que Gardies appelle « monde culturel des savoirs encyclopédiques » (cfr. pp. 66-70). Ce dernier résulte de l'intervention de toutes les représentations spatiales qui sont susceptibles de constituer les savoirs du spectateur. Là aussi, un certain degré de subjectivité intervient. Il est toutefois assez plus limité car il s'agit, dans la plupart des cas, d'un savoir partagé et généralement accessible. On peut donc attribuer à l'ensemble des savoirs préalables le caractère d'intersubjectivité, c'est-à-dire celui d'une coprésence entre des éléments pleinement subjectifs, et d'autres, au contraire, généralement partagés.

C'est donc à partir de ce processus d'interprétation que le spectateur fait son « entrée en fiction » (p. 63). « Le film – dit Gardies – dès le début fournit un ensemble de données immédiates qui vont définir des postulats narratifs » (p. 63), qui peuvent être explicites (intra-textuels), ou implicites (extra-textuels), comme par exemples les codes qui permettent au spectateur d'identifier depuis le début le genre narratif de l'œuvre.

La diégèse, donc, est un élément qui résulte d'une élaboration complexe, dans laquelle plusieurs éléments interviennent. Ce qu'intéresse la géographie sont les bases sur lesquelles ce monde est construit et quel est le rapport de ce dernier avec les savoirs préalables du spectateur, en particulier avec la catégorie, moins subjective, des données encyclopédiques. Ces savoirs, à cause de leur hétérogénéité, peuvent être considérés comme une sorte d'intertexte, c'est-à-dire un ensemble de représentations de nature variable.

À ce point, ce qui intéresse est le statut de ce patrimoine intertextuel, qui, selon les réflexions de Lussault, ne devrait pas se limiter à être considéré comme une simple représentation. Le savoir préalable est à considérer comme de l'espace-*en-propre*, dans le sens qu'il participe activement à la dimension immatérielle de l'espace humain. On va définir ce savoir intertextuel comme « imaginaire de l'espace ». La réussite de la construction diégétique dépend beaucoup donc de cet élément, mais en ce sens le film joue un rôle double. D'un côté il se sert de l'imaginaire, mais en même temps il en fait partie, il en est une composante parmi d'autres.

Gardies pousse ses réflexions encore plus loin, sur un plan qui conjugue linguistique et géographie. Dans la description de l'espace diégétique il se livre à une différenciation entre les concepts de « espace » et de « lieu ». En reprenant le concept de lieu « en tant qu'objet concret du monde physique il est nécessairement situé "localisé", et donc porteur de ses propres propriétés spatiales, mais surtout il est structurellement déterminé par un ordre spatial dont il actualise les composantes » (p. 71). Pour mieux expliquer son concept, Gardies se sert à ce point d'un concept saussurien : la distinction entre langue et parole. De manière métaphorique, le lieu est à la parole ce que l'espace serait à la langue. À partir de cette analogie, la question revient au cœur de la construction spatiale diégétique. Ici on retrouve deux éléments que l'on avait abordé lors du paragraphe précédent : le rapport entre le visible et l'invisible et la portée aussi symbolique de toute forme de représentation. L'univers diégétique, pour Gardies, se compose de lieux. Soit que l'on attribue au lieu le sens de « parole » soit qu'on reprenne la définition de Massey et Jess (portion d'espace douée de sens, 2001), tout lieu pour Gardies se fait porteur de valeurs sociales et culturelles. Cela, avec le rapport entre le visible et le non-visible, porte à cette affirmation : « d'une certaine manière les lieux (et donc l'espace) disent toujours autre chose qui le déborde » (p. 75) ; cela, comme on a vu, sur deux plans différents : celui des valeurs socio-culturelles et celui matériel qui se synthétise dans le processus synecdotique (la partie utilisée pour exprimer le tout).

Ce qui résulte est un fait dont l'importance est cruciale. Pour Gardies un film, selon les procédés décrits, produit des lieux de manière visible et perceptible, mais le résultat concerne aussi l'espace, dans le sens ici attribué, donc comme quelque chose qui relève d'une construction cognitive. Il s'agit tout simplement de mettre en exergue le double rôle de l'image filmique, représenter mais en même temps construire. « Le propre de l'image filmo-photographique c'est d'entretenir un double rapport avec l'espace : d'une part elle représente, elle figure, elle élabore un espace qu'elle donne ainsi à voir, d'autre part et en même temps, elle construit à partir de ses propriétés spatiales, l'espace de sa réception » (pp. 91-92).

Il s'agit donc d'une relation qui se met en place entre le champ et le hors-champ. Dans le processus d'interprétation, tout champ suggère immédiatement l'existence d'un hors-champ, qui existe non comme élément représenté, mais comme résultat d'un acte cognitif de construction. Si ce processus fonctionne, la raison, en dernière instance, est à attribuer à l'existence de ce que l'on a appelé « imaginaire spatiale ». Si le spectateur ne disposait pas de cet intertexte de savoirs, les seuls éléments filmiques ne seraient pas suffisant à la réussite de cette construction. On se trouve, d'une certaine manière, face à un enrichissement des réflexions de Bazin sur le cinéma comme « fenêtre sur le monde » (1976).

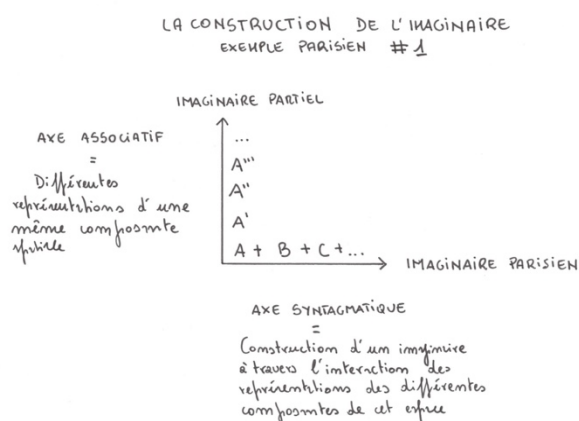
Il devrait donc être évident l'impossibilité pour un film, lui seul, de pouvoir construire un système spatial, du moins selon les termes posés. En outre, le film, comme on a vu, joue un rôle multiple. Son espace diégétique ne peut se construire que grâce à l'existence d'un imaginaire spatial préalable, mais en même temps, une fois la réception acquise, il rentre immédiatement à l'intérieur de cet imaginaire, en devenant partie active des savoirs préalables du spectateur, et donc susceptible de constituer une référence future.

Pour mieux comprendre le fonctionnement de ce processus une référence à la linguistique peut se révéler très utile. En effet la construction de l'imaginaire de l'espace, considéré comme une sorte d'intertexte, montre des analogies évidentes avec les rapports syntagmatiques et associatifs décrits par De Saussure dans son *Cours de linguistique générale* (1916). Dans le chapitre V de la deuxième partie, le linguiste s'efforce d'expliquer le fonctionnement des rapports entre les différents mots d'un discours. « Dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois. [...] Ces combinaisons qui ont pour support l'étendue peuvent être appelées *syntagmes* » (1972, p. 170). Avec toutes les différences du cas, ici le « discours » ne serait rien d'autre que l'imaginaire d'une réalité spatiale complexe, qui résulte de la coprésence, sur un plan linéaire, des représentations de ses différentes composantes. Ces représentations correspondent aux syntagmes décrits par De Saussure. Prenons par exemple un sujet X qui se trouve confronté à la construction de l'imaginaire de la ville de Paris. Sa connaissance de cette réalité complexe se fonde sur les éléments suivants :

- A : une carte postale qui montre la Tour Eiffel depuis le Trocadéro.
- B : une photographie de l'église de Notre Dame.
- C : La description du quartier de Belleville qui a lu plusieurs fois dans un roman de Daniel Pennac.

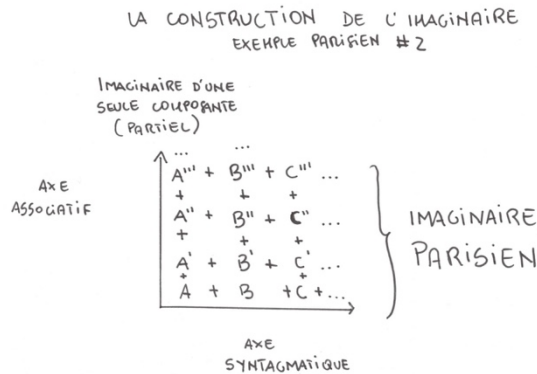
Le cas est paradoxalement facile, mais peu importe. La construction de l'imaginaire spatiale se fera pour lui à travers l'addition de ces trois éléments. Le résultat sera son propre imaginaire, fondé sur des références partielles, c'est-à-dire sur des représentations qui concernent uniquement une partie de tout ce qui compose la ville de Paris. Dans ce cas, les lettres A, B et C sont donc des syntagmes, qui, dans leur enchaînement, composent l'imaginaire d'un lieu. Supposons maintenant que ce même sujet X, voit enrichir son imaginaire. À partir de ce moment, aux éléments A, B, et C, d'autres s'ajoutent : une séquence tirée d'un film qui montre l'image de la Tour Eiffel cadrée depuis le pont de l'Alma (que l'on va nommer A'), une autre photographie de la Tour (A''), et, enfin, un souvenir direct du monument (A'''). Dans ce cas,

ces éléments enrichissent son imaginaire, mais à travers une seule composante. Comment ces éléments interagissent avec les autres ? Encore une fois, la ressemblance se fait avec ce que De Saussure nomme « rapports associatifs » qui n'ont pas comme support une relation linéaire visant à former le discours, mais au contraire « font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu » (1972, p. 171). Or, le fonctionnement des représentations dénommés A', A'' et A''' est différent par rapport aux éléments du discours décrits par le linguiste. Ce qui fait l'analogie est en revanche le rapport avec les éléments A, B, C. Dans ce cas, en fait, on se rend compte de la possibilité de substituer la représentation A avec A', A'' ou A''', sans que la construction de l'imaginaire soit compromise du point de vue quantitatif. Si en plus on suppose l'existence d'autres représentations se référant à l'église de Notre Dame (B', B'', etc.) ou au quartier de Belleville (C', C'', etc.), on se rend compte comment l'affaire peut devenir complexe. Le schéma suivant peut rendre les choses plus claires.



Mais si les rapports verticaux présupposent une interchangeabilité qui ne remet pas en cause la construction imaginaire sur un plan quantitatif, on ne peut pas dire autrement du côté du qualitatif. En effet, les représentations d'une même composante spatiale, ou pour le dire avec les mots de De Saussure, les syntagmes de la même catégorie (A, A', A'', etc., ou B, B', B'', etc.), peuvent bien fonctionner en addition, et non seulement en substitution. Le résultat est que la construction de l'imaginaire se fonde sur une interaction stricte entre l'axe syntagmatique horizontal et l'axe associatif vertical. Le résultat, dans ce cas, peut être schématisé de telle manière (voir schéma 2). La somme de tous les syntagmes de catégorie A correspond dans ce cas à un imaginaire qui se réfère à une partie précise du « discours » parisien (dans ce cas la Tour Eiffel). Cet imaginaire partiel, va ensuite à s'ajouter aux autres éléments, qui soient pris

singulièrement (B ou C', etc.), ou encore dans leur addition (B+B'+B'', etc.). Il est évident que toutes les combinaisons s'avèrent possible.



Comme on voit bien dans le schéma 2, donc, l'imaginaire d'une réalité spatiale complexe, comme la ville de Paris, résulte d'une addition multiple entre des éléments qui sont susceptibles d'engendrer des rapports tant horizontaux (axe syntagmatique), que verticaux (axe associatif). Le résultat final, ne se situe pas dans l'un des deux axes, mais dans la convergence des deux, avec une multiplicité de combinaisons potentiellement infinie.

Pour résumer donc, un film ne constitue pas dans sa singularité de l'*espace-en-propre*, du moins non de manière directe. Ce qui constitue - pour reprendre la terminologie de Lussault - un composante immatérielle de l'espace humain, c'est l'imaginaire de l'espace, c'est-à-dire un intertexte composé de représentations spatiales, dont le film fait partie au même titre qu'une photographie, un tableau, un roman, une carte postale et beaucoup d'autres éléments. Si donc le cinéma, vu son ampleur, sa diffusion, son succès, est un puissant créateur d'imaginaire, cela ne comporte pas la négation de son statut ontologique de représentation. Si l'on se réfère au vocabulaire emprunté aux études linguistiques, le film ne serait qu'un syntagme parmi d'autres.

Mais si un film, lui seul, ne peut pas être suffisant à la construction d'un imaginaire, comment axer l'analyse ? Est-il possible parler d'imaginaire à propos d'un seul produit, ou il sera impératif mettre en place une démarche proposant des objets multiples ? Les deux cas sont bien évidemment possibles. Même un film, dans sa singularité, peut faire objet d'un discours géographique sur l'imaginaire, mais à condition de bien considérer les postulats théoriques

préalables et donc de ne pas trop surcharger l'objet en oubliant ses relations syntagmatiques et associatives.

Revenons à l'exemple parisien. Le spectateur voit au début d'un film une image montrant la Tour Eiffel. On a vu comment cet objet soit capable, grâce à son degré d'iconicité élevé, de rappeler immédiatement des éléments qui ne trouvent pas une place matérielle au sein du cadre : localisation géographique (Paris, France, Europe), une architecture précise, une période historique, etc. La première réflexion concerne le rôle d'une certaine imagerie spatiale, ou pour inverser les termes, l'identité visuelle d'un lieu, c'est-à-dire une série d'images qui, considérées dans leurs singularités, sont capables, de manière synecdotique, grâce à différents processus d'interaction, d'évoquer la totalité d'une réalité spatiale. On pourra donc se demander quel est le rôle du cinéma dans la construction de l'identité visuelle d'un lieu, de quelle manière il contribue à sa stabilisation.

Donc, une fois avoir effectué une première opération de localisation, le spectateur, sans attendre les autres informations fournies par le film, est déjà en mesure de pouvoir construire un espace diégétique cohérent et riche, en faisant dialoguer d'un point de vue cognitif, tous les syntagmes dont il est en possession. La grande ampleur de l'imagerie lui permet de recréer visuellement un espace qui correspond, dans sa perception, à celui de la ville lumière. D'ailleurs, face à l'évocation directe de cette ville, comment ne pas prendre en considération tout ce qu'il a vu, lu, écouté à propos de cet espace ? Il est bien évidemment impossible, et cela même si le spectateur n'a jamais eu une connaissance directe de cette réalité.

Si l'on transfère cette réflexion sur un plan moins subjectif, l'enjeu géographique qui résulte est considérable. Au sein d'un raisonnement qui vise à interroger la réalité parisienne, à côté d'un rapport avec la matérialité urbaine, peut-on réellement se passer de tout ce qui a été photographié, filmé, écrit, peint, à propos de cette ville ? Si l'on tient à l'analogie qui considère l'imaginaire comme un discours intertextuel, la réponse ne peut qu'être négative. Il semblerait donc évident le propos que Lussault reprend à Godelier (2007), c'est-à-dire que le réel est plus grande que la matière. Toute représentation, en ce sens, fait partie à plein titre de l'objet auquel elle se réfère.

Bien évidemment, la ville de Paris constitue sans doute un exemple assez facile, puisqu'elle dispose d'un imaginaire et d'une culture spatiale parmi les plus riches de la planète. Le même discours aurait pu concerner des villes comme New York, Rome ou Londres. En revanche, le cas serait assez différent pour un village de la Bretagne ou de la Corse. Tout lieu, en tant qu'espace humain, possède un imaginaire, rien que dans l'expérience de ceux qui l'habitent et l'ont habité, mais les proportions de ce dernier sont en revanche très variables, en fonction bien

évidemment du nombre de représentations existantes. Cela est une conséquence directe du concept même. L'imaginaire de l'espace est un pur objet culturel, dans le sens qu'il doit son existence à une série de représentations qu'une déterminée culture produit à un certain moment de son histoire. La conséquence est une forte instabilité temporelle et spatiale. Sur ce dernier plan, l'exemple proposé est suffisamment clair : chaque lieu possède une imagerie variable en fonction de son importance culturelle (qui peut en revanche dériver d'une importance politique et économique), et le résultat est souvent un déséquilibre entre des réalités surreprésentées et d'autres, au contraire disposant d'un imaginaire assez pauvre.

Sur le plan temporel, l'instabilité dérive d'un constat concernant la diffusion de l'image, et plus généralement de la culture de masse. Aujourd'hui, au début du XXI^{ème} siècle la production d'image a atteint des proportions incroyablement vastes. Au cinéma et à la photographie se sont ajoutés la télévision, l'imagerie numérique et enfin internet, sans oublier l'expression écrite, qui malgré la puissance de l'image, continue d'exister. La conséquence est une croissance vertigineuse des « syntagmes » qui vont constituer l'imaginaire. N'importe quelle personne, disposant d'un support de visualisation et d'une connexion internet, sans bouger d'un mètre, peut avoir accès à un patrimoine de représentations spatiales potentiellement illimité. Il suffit de penser au logiciel Google Earth et à ses nombreuses possibilités de visualisation, qui depuis quelques temps ont même dépassé la dictature du point de vue vertical sur l'espace. D'une certaine manière on peut affirmer que l'imaginaire de l'espace est un produit de la modernité. Ce qui ne veut pas dire qu'avant il n'existait pas, mais qu'il était sans doute limité par au moins deux facteurs. Le premier est la quantité réduite de représentations spatiales qui se limitaient à la littérature, aux arts plastiques, à la cartographie, et, de manière plus ponctuelle aux échanges de type orale. Ensuite, l'accès à ces représentations était limité. Le livre a été pendant des siècles un objet d'élite, limité aux catégories les plus riches de la population. Les cartes géographiques, quant à elles, n'étaient pas accessibles au grand public car considérées comme secret d'état. Comme on a vu aussi dans le paragraphe précédent, ce n'est pas tant l'imaginaire qui n'existait pas, mais plutôt une des conditions qui lui permettait une réelle intersubjectivité : la culture de masse, qu'on sait bien être un phénomène relativement récent.

Pour conclure donc, l'approche axée sur l'imaginaire relève de plusieurs considérations. La première réside au sein de l'épistémologie géographique (la nature hybride ou composite de l'espace), la deuxième se trouve en revanche dans un des caractères ontologiques du langage cinématographique, c'est-à-dire les processus qui rendent possible la construction de l'espace diégétique du film. Ces deux réflexions convergent dans une considération socio-culturelle, c'est-à-dire l'existence d'un imaginaire spatial qui peut se considérer comme une sorte

d'intertexte se composant de toutes les représentations d'une réalité spatiale déterminée. Cet intertexte forme un patrimoine commun, un savoir préalable, qui peut se définir intersubjectif. En tant que produit culturel, l'imaginaire n'est pas en revanche un objet stable, il se modifie constamment, et surtout il dépend de différents facteurs géographiques, historiques et culturels. En ce sens, l'imaginaire est un phénomène qui dépend en grande partie de l'avènement de la culture de masse, une des conséquences de la modernité.

2.2.3. Le film comme exemple.

Les deux usages que l'on vient de proposer peuvent à la fois fonctionner de manière singulière ou complémentaire. C'est au géographe de trouver la solution la plus adaptée à ses exigences analytiques. En revanche, suggérer l'usage du cinéma comme un exemple ne peut pas être considéré comme une véritable approche. Il s'agit plutôt d'une démarche qui peut se servir du film à la fois comme représentation ou comme fabriquant d'imaginaire. Ce qui compte est la fonction que l'on attribue au discours filmique, qui, dans ce cas doit, être soumis à l'argument dont on souhaite trouver un exemple. Ce type de processus a déjà été décrit lors du paragraphe qui concernait les travaux de David Harvey (1990) et Mike Davis (1998). Comme on a vu, le film *Blade Runner* a été utilisé par Harvey dans le cadre d'une vaste réflexion concernant la condition postmoderne. Sa démarche s'est donc passé de tout aspect lié à la représentation ou à l'imaginaire de l'espace, pour se concentrer uniquement sur le film comme produit socio-culturel. La représentation et/ou l'imaginaire en question ne concernait pas un espace matériel, mais une ambiance culturelle, des transformations socio-économiques, des nouvelles idéologies, qui, selon l'auteur, acquéraient leur propre visibilité grâce au langage filmique. Cette posture prend son sens grâce à une sorte de processus d'abstraction consistant à interpréter différents éléments filmiques comme capables d'énoncer un discours théorique plus ou moins complexe.

D'un côté il s'agit sans doute d'une vulgarisation, d'un appauvrissement, (c'est bien le cas de répéter encore une fois que le rôle primaire du film est celui de raconter une histoire susceptible d'intéresser un public le plus large possible), de l'autre, le langage cinématographique peut donner une visibilité nouvelle à des éléments qui au contraire peinent à sortir d'un cadre purement théorique. L'importance de cette posture implique donc une fonction du film potentiellement pédagogique. Par exemple un film comme *La Zona* (Rodrigo Pla, 2007) peut se révéler très utile pour décrire le fonctionnement des *gated communities* en Amérique Latine, ou encore on peut envisager une étude sur *Apocalypse Now* dans ses liaisons avec l'archétype littéraire

de Conrad. D'où l'insistance sur des éléments qui relèvent d'un questionnement historique, culturel et philosophique. D'une certaine manière il s'agit d'un aspect que, comme on a vu, Kracauer avait déjà mentionné : « 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 » (1973, p. 7). En se référant plus généralement à la culture de masse dans son ensemble, Edgar Morin, de son côté, avait déjà remarqué en 1962 la capacité de cette dernière de se faire témoin d'une expérience spatio-temporelle collective. Selon les sociologue ce type de culture dont le film fait partie à plein titre participe activement à la définition du *Zeitgeist*, concept d'où il tire le titre de son ouvrage qui est justement *L'Esprit du Temps*.

Les domaines sont multiples et concernent les disciplines plus variées. Pour le géographe, en particulier, ce qui pourrait être relevant est le processus de spatialisation, c'est-à-dire le mécanisme qui fait de l'espace une sorte de métaphore exprimant des éléments qui, à la base ne relèvent pas de ce domaine. Dans ce cas, il serait tout à fait inutile de se concentrer sur un dualisme entre réalité et représentation ou entre espace matériel et immatériel. Ce qui l'emporte est la connotation spatiale, c'est-à-dire le signifié qu'un espace fictionnel est susceptible d'exprimer. Il s'agit d'un travail qui peut bien trouver la place au sein d'un film comme *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), dans lequel ni l'adhérence réaliste, ni l'imaginaire fonctionnent. En effet, comme on sait bien, le petit village de Dogville qui héberge l'action du film, se limite aux tracés des bâtiments et des routes sur le sol. Pas de décor architectural, pas d'éléments susceptibles offrir une quelconque ressemblance. Pourtant le film fonctionne de manière magistrale. Il reste à se demander comment et pourquoi.

À ce point, le lecteur qui s'attendait un véritable discours théorique à propos du film comme exemple, risquerait une déception. S'il est déjà difficile de pouvoir généraliser l'usage du film comme représentation ou comme imaginaire, dans ce cas le particulier domine. Il est en effet très hasardeux de prévoir au sein de cette posture, une méthodologie d'analyse qui ne soit pas inductive. Plus que jamais, le cinéma est ici purement fonctionnel à la théorie dont il est censé être un exemple. Ce qui résulte est un usage véritablement ponctuel, toujours soumis au référent de l'exemple. Prenons le risque de faire une comparaison difficile. En littérature, le roman d'Albert Camus *L'étranger* (1942) est en rapport directe avec l'essai philosophique *Le mythe de Sisyphe* (1942). Le même rapport est attribué entre *La Peste* (1947) et l'essai *L'homme révolté* (1951). En effet les deux romans se veulent comme des expressions littéraires d'une théorie philosophique. Or, les comparaisons entre la littérature et le cinéma sont toujours dangereuses. Il reste pourtant le fait que, même dans le domaine littéraire, il serait très difficile de proposer une théorie expliquant le processus précis qui fait en sorte que *L'étranger* soit une transposition

littéraire d'un essai. Cet aspect relève d'une analyse ponctuelle, spécifique, qui n'existe que dans ce cas. Pour un produit radicalement différent comme le cinéma, cela ne peut qu'être encore plus vrai.

La conséquence de ce raisonnement est donc une certaine phénoménologie, qui consiste à expliquer ce rôle précis du cinéma uniquement à travers des exemples concrets. Et en effet, à ce propos, il existe un film qui incarne parfaitement ces aspects : *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1993), dans lequel, comme on le verra de manière détaillée dans la partie suivante, le traitement de l'espace dépasse tant l'idée de représentation que celle d'imaginaire, pour devenir en revanche la métaphore, ou si l'on veut, la spatialisation de toute une série d'instances culturelles, sociales et politiques de l'Angleterre victorienne.

En conclusion, donc, à présent on ne peut que demander au lecteur un peu de patience. Pour que ce discours soit le plus clair possible on se voit obligé, soit de le renvoyer à l'exemple constitué par le travail de Harvey (1990), soit d'attendre l'analyse que l'on proposera du film de Coppola.

2.3. Rôle narratif et localisation.

À ce point, le géographe s'intéressant au cinéma se trouve confronté à un cadre théorique général reposant sur deux grandes possibles analyses : une première axée sur le rôle du cinéma en tant que moyen de représentation de l'espace ; une autre qui se fonde sur la construction des imaginaires spatiaux et donc sur le rôle qu'un film peut y jouer. Comment choisir ? Est-ce qu'une analyse exclut forcément l'autre, ou bien, peuvent-elles coexister ? Sur un plan plus pratique, que se passe-t-il quand un géographe se trouve face à une œuvre cinématographique qui suscite sa curiosité scientifique ?

Comme on a vu précédemment, l'importance de l'espace au sein d'un film est très variable. Une opération préalable et inévitable serait donc celle d'essayer d'établir le rôle de l'espace au sein de l'œuvre en question. Pour faire cela, il suffit de poser d'abord une question, dont la banalité ne remet pas en cause l'importance : que se passerait-il si ce film se déroulait ailleurs ? Derrière la simplicité, en réalité, se cache toute la complexité des rapports qui intéressent l'espace et la narration. Le but est bien évidemment celui de comprendre dans quelle mesure un film est influencé par son contexte spatial.

Les réponses possibles sont sans doute nombreuses et, pour la plupart, nuancées. Un degré minimal pourrait être constitué, comme on l'a vu, par un film comme *The rope* de

Hitchcock (1948), dans lequel toute l'action se déroule dans un appartement. Ensuite on peut se trouver face à des œuvres dans lesquelles l'espace, bien que présent, ne va plus loin qu'un simple décor et dont la localisation influe d'une manière minimale la narration. Un exemple pourrait être le film de François Truffaut *La femme d'à côté* (1981). On sait bien que l'histoire se déroule dans les environs de la ville de Grenoble. Pourtant, si l'on prête attention au scénario, on se rend vite compte que cette localisation a une influence minimale sur le fonctionnement du film. Pour le dire de manière différente, si ce film avait été tourné à Toulouse ou à Montauban, le résultat n'aurait changé guère.

De l'autre côté de la barricade, on peut se trouver face à des films qui, au contraire, font de l'espace un élément actif de l'action, jusqu'au point d'affirmer que, parfois, la localisation se constitue en tant que *conditio sine qua non* pour la réussite de l'œuvre. Prenons quelques cas de facile interprétation : *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1946), *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994), ou *Manhattan* (Woody Allen, 1979). Rien qu'au sein du titre, le rôle de l'espace est suffisamment clair. De même on pourrait affirmer pour un film comme *Collateral* (Michael Mann, 2004). Bien que l'histoire en soi pourrait théoriquement se dérouler ailleurs, en fait on se rend compte comment le cadre losangelien constitue un enjeu majeur, au point de considérer la ville presque comme un personnage actif. Ensuite il y a des films plus complexe à déchiffrer, dans lesquels l'ambiguïté se joue à plusieurs niveaux. C'est bien les cas pour des œuvres dans lequel le traitement de l'espace n'est pas particulièrement mis en exergue, mais dont la localisation, pourtant, est indispensable. C'est le cas paradoxal de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974). Le film se déroule à Los Angeles, pourtant la ville n'apparaît que rarement à l'écran. En revanche, les problématiques développées dans la narration exigent une localisation précise (les problèmes et les spéculations dans la gestion des eaux publiques).

À ce point une chose paraît évidente : la question ne se résout pas en prenant en compte la localisation précise de la narration (qui peut être mentionnée ou pas), mais plutôt dans le fait qu'elle soit essentielle ou pas. Et il peut y avoir bien d'autre. Le film américain *Boys don't cry* de Kimberly Peirce (1999), raconte la vraie histoire du meurtre de la jeune Teena Brandon dans la petite ville de Falls City en Nebraska. Bien évidemment, en s'agissant d'un film qui retrace des événements qui se sont réellement déroulés, la localisation diégétique ne peut que respecter les faits. Pourtant, on sait que le film a été tourné pour la plupart dans les environs de Dallas, dans le Texas. Comment se comporter dans ce cas ? En plus, pour compliquer encore les choses, en regardant le film, on se rend compte comment l'espace ne puisse pas se limiter à un simple décor. Et comment se comporter alors face au film de Coppola *Apocalypse Now* (1979) ? L'action se déroule pendant la guerre du Vietnam, mais on sait bien qu'il a été tourné dans les Philippines.

Les ambiguïtés sur ce point sont sans doute quantitativement plus importantes. Dans ces derniers cas on a vu comment la problématique concerne le décalage qui se met en place entre le contexte diégétique (là où le spectateur localise l'action) et celui extra-diégétique (les conditions matérielles de la réalisation). Mais si on réfléchit bien, cet aspect ne constitue pas une contrainte pour l'analyse géographique, au contraire, il peut se révéler une source de réflexions très précieuse.

Les exemples pourront continuer, dans le deux sens (film dont le rôle est clair et d'autre, en revanche, qui sont plus complexe à ce propos). Si on voudrait compliquer ultérieurement les choses, on pourrait se référer aux genres de la science-fiction ou du *fantasy*, qui sur ce point mériteraient sans doute une série de réflexions à part. Le géographe, donc, se trouve face un dilemme. D'un côté, il pourrait accepter pleinement la spécificité de chaque film, éviter toute question générale à propos du rôle narratif de l'espace et donc se servir d'un discours uniquement phénoménologique. De l'autre, on peut s'efforcer de repérer un degré minimal de stabilité et proposer une classification, bien qu'avec la pleine conscience de toutes les limites d'un tel effort. Dans les deux cas, il s'agit d'une victoire de Pyrrhus, car les deux options sont, d'une certaine manière, consubstantielles. La seule et définitive réponse pourrait être uniquement une étude sur toute la production cinématographique, ou, du moins sur une quantité statistiquement acceptable. Cela est bien évidemment paradoxale, même pour les adeptes les plus fervents des démarches quantitatives.

On va proposer donc une grille de classification de base visant à retracer les différents rôles que l'espace peut jouer au sein d'un film. En revanche la *conditio sine qua non* pour son fonctionnement doit être celle de la considérer un instrument valable seulement en partie, incapable de tenir en compte des spécificités très marquées qui caractérisent un nombre élevé d'œuvres. D'une manière plus simple, les cas « exceptionnels » risquent de dépasser la stabilité. Il reste le fait que, même avec tous les limites du cas, cette grille peut se révéler un instrument utile pour le géographe, notamment dans le choix de la posture analytique.

Le classement que l'on propose ici est axé sur deux grandes familles, qui à leur tour se partagent en deux sous-familles. Les critères utilisés sont, d'un côté le degré de narrativité de l'espace, c'est-à-dire sa participation à l'action filmique (qui peut être faible ou élevé) ; de l'autre, la relation de localisation selon la dichotomie espace/lieu, dans les termes proposés par Gardies, qui, comme on le rappelle, avait comparé ce couple à celle de langue/parole de De Saussure. La notion de « lieu » va indiquer des réalités spatiales localisées et définies, à une échelle relativement grande, comme par exemple, une ville ou à la limite une région géographique bien identifiée (ex. la Camargue, la Bretagne, la Forêt Noire ou la Transylvanie). En revanche, la notion de « espace »

se réfère à des formes spatiales généralisée, comme par exemple le centre-ville, la banlieue, le périurbain, le désert, etc. Ce qui résulte sont donc quatre typologies de narrativité spatiale qui peuvent être schématisées de cette manière :

1. Lieu à narrativité élevée : par exemple un film comme *Lisbon Story* ou *Gomorra*.
2. Espace à narrativité élevée : *La Zona* de Rodrigo Plà (2007) ou *Land of the dead* (G. A. Romero, 2004).
3. Lieu à faible narrativité : *La femme d'à côté* ou *Pulp Fiction*.
4. Espace à faible narrativité : *American beauty* (Sam Mendes, 2000).

La première catégorie est suffisamment claire : un film qui présente une localisation précise et dont sa représentation constitue un des enjeux filmiques. La deuxième diffère uniquement sur le premier point. Il s'agit des films dans lesquels le traitement de l'espace est très important. Cette importance, en revanche, ne dépend pas d'une spécificité locale, mais plutôt de la mise en exergue de certains traits spatiaux récurrents. Un exemple pourrait être constitué par les films de G.A. Romero, *Dawn of the dead* ou encore *Land of the dead* (1978 et 2004). Malgré quelques rares indications géographiques, les films se déroulent dans des contextes assez génériques, en proposant des morphologies urbaines et périurbaines assez récurrents aux États-Unis.

La catégorie 3, ne pose pas non plus trop de problèmes d'interprétation, et d'ailleurs on a déjà dépensé quelques mots à propos des exemples proposés. Pour la quatrième, on dispose d'un exemple assez significatif. L'espace du film *American beauty* ne possède pas un degré suffisant de narrativité et n'offre pas non plus d'indications précises sur la localisation. Le contexte est le périurbain américain, volontairement présenté comme une réalité spatiale assez généralisée et anonyme.

Revenons en arrière pour un instant. On a affirmé que les films qui respectent pleinement ces catégories risquent d'être minoritaires par rapport aux exceptions. Pourtant, on a décidé de proposer quand-même un classement, tout en acceptant ses limites. S'il n'est valable que pour un nombre limité des cas, « à quoi bon ? » pourrait-on se demander. La réponse est d'une certaine manière paradoxale. La véritable fonction de cette grille n'est pas à considérer comme « positive » (dans le sens d'y insérer le plus grand nombre possible des cas), mais plutôt « négative », c'est-à-dire plus utile pour les cas qui échappent à ces critères. D'une certaine manière on peut considérer ces catégories comme des abstractions, des modèles de référence capables d'offrir des pistes structurées pour un raisonnement géographique. Or, comme on a

vu, ces catégories ne peuvent pas être considérées comme des modèles abstraits. Les films qu'y rentrent à plein titre démentent ce fait, même si leur quantité est réduite. La véritable utilité de cette classification se fait donc en relation aux films qui, pour une raison ou pour une autre, échappent à ces critères.

Revenons donc à quelques cas déjà cités. Le film *Boys don't cry* se déroule diégétiquement entre les villes américaines de Bismarck et Falls City. Pourtant les données extradiégétiques nous indiquent que le tournage s'est déroulé au Texas. Ce fait témoigne donc une anomalie de la grille, qui ne prend pas en compte les décalages entre le diégétique et l'extra-diégétique. Dans le film, les lieux sont indiqués clairement, pourtant les images montrées ne leur correspondent pas. Un regard plus approfondi, avec aussi une référence à l'opinion de la réalisatrice à ce sujet, indique que la représentation de l'espace est quand même à considérer parmi les enjeux du film⁵. Pourtant l'absence d'identité entre lieu diégétique et tournage, nous pousse vers une catégorie concernant la mise en scène d'un espace qui pourrait être identifié comme une certaine réalité périurbaine du *Midwest* des États-Unis. Certaines failles de ce classement sont donc évidentes, mais en même temps, la comparaison entre le modèle et le cas qui lui échappe peut être un point de départ pour une analyse, et de plus, elle est susceptible aussi de suggérer la posture. Dans ce cas le décalage qui subsiste entre la diégèse et le tournage pousse l'interprétation géographique vers une démarche qui concerne l'imaginaire du *Midwest*.

Un autre cas intéressant pourrait être constitué par le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz (1994). Le film raconte l'histoire des trois jeunes habitants d'une cité de banlieue en proie à des fortes tensions avec les forces de l'ordre à cause d'une bavure. Les indications fournies par la diégèse sont les suivantes : l'histoire se déroule dans la fantomatique cité des Muguets, située en banlieue parisienne ; la deuxième partie en revanche se déroule dans Paris intra-muros. Les indications sur le tournage du film nous indiquent que le film a été tourné dans la cité de la Noé, située dans la commune de Chanteloup-les-Vignes. Tout suggère donc une appartenance à la catégorie 1, c'est-à-dire celle qui regroupe des films qui offrent une localisation précise avec un degré de narrativité importante (aspect, ce dernier, confirmé par l'indéniable soin dans la représentation géographique). Pourtant, si on pose la fameuse question du début (« que se passerait-il si ce film se déroulait ailleurs ? »), quelques doutes surgissent. La cité, en effet, manque de références précises. D'une certaine manière, l'histoire aurait pu se dérouler dans n'importe quelle cité de l'Ile de France. Et il y a peut-être de plus. Si l'on excepte la deuxième

⁵ Kimberly Peirce à ce propos déclare dans les commentaires présents dans l'édition DVD du film : « The work was informing me about how I wanted to represent it. I wanted the audience to enter deeply into this place... », Peirce, Kimberly (2000), *Boys Don't Cry DVD commentary*, Fox Searchlight Pictures.

partie parisienne, l'histoire racontée, bien que fictionnelle, pourrait se placer dans n'importe quelle banlieue française répondante à certains critères. D'ailleurs, malheureusement, les chroniques liées aux bavures policières, aux émeutes et plus généralement à certains espaces des cités françaises, ne concernent uniquement la réalité parisienne. Le résultat serait-il le même si le film prenait place dans une banlieue marseillaise ou lyonnaise ? La question est dense d'implications et elle risque de ne pas trouver une réponse univoque. D'un certain point de vue, au-delà des certaines spécificités, l'histoire serait quand même crédible. Du moins dans le contexte de réception cinématographique français. En revanche, à l'étranger, la localisation parisienne risque de devenir incontournable, notamment à cause de la « dictature » que la capitale impose sur l'imaginaire français à l'étranger. Le résultat est la possibilité d'une analyse tant sur le plan de la représentation (celle d'une cité de banlieue parisienne), que sur celui de l'imaginaire (ce qui caractérise l'identité visuelle des certains espaces de banlieues d'une réalité complexe comme la France). En conclusion, la comparaison de *La Haine* avec les catégories proposées montre que, même pour un cas à l'apparence simple, les choses peuvent vite devenir plus complexes, mais en même temps plus riches.

On pourrait sans doute continuer avec les exemples, mais le résultat ne changera guère. La plupart des fois on se trouvera face à des spécificités dans le traitement de l'espace, notamment à propos de sa participation à la narration et à ses liaisons avec le couple espace/lieu. Ce qui résulte est donc l'usage, d'une certaine manière paradoxale, des catégories proposées. À ce point il devrait être clair comment leur fonction primaire ne soit pas celle regrouper le nombre le plus élevé possible de films, mais au contraire celle d'offrir une sorte de modèle de référence presque abstrait sur lequel axer une analyse comparative, susceptible de suggérer une approche plutôt qu'une autre. C'est donc dans les décalages et dans les exceptions que cette catégorisation peut se révéler utile pour toute analyse qui vise à cibler les rapports entre un film et ses espaces de référence.



3.

Le cinéma comme nouveau
régime de visibilité de l'urbain

Max : “*First time in L.A. ?*”

Vincent : “*No. To tell the truth,
whenever I’m here, I can’t wait to leave.
Too sprawled-out. Disconnected...*”

(*Collateral*, Michael Mann)

Dans les deux chapitres précédents on a essayé d’offrir un cadre épistémologique, théorique et méthodologique favorable à l’insertion du cinéma au sein de la géographie. Bien évidemment, ce rapport est encore *in fieri*. Les conclusions que l’on a offertes sont donc à considérer avec une certaine prudence. Il est temps maintenant de réduire la portée de cette recherche, de présenter un terrain plus ciblé sur lequel pouvoir travailler sur et avec le cinéma. Le domaine en question est celui de la ville, qui à partir du début du XXème siècle semble être intimement liée au cinéma. En effet l’explosion urbaine de la modernité, le métropolisation, les changements dans l’expérience urbaine, coïncident en grande partie avec l’invention du cinéma, qui, depuis ses premiers pas, a été considéré comme le plus urbains de tous les arts, comme le seul véritable langage capable de décrire cette nouvelle expérience multi-sensorielle.

3.1. De la ville à l’urbain... Régimes de visibilité

En 2004 dans les salles de cinéma fait sa parution le film *Collateral* du réalisateur Michael Mann, déjà connu pour avoir dirigé, dix ans auparavant, peut-être un des plus grands film d’action de tous les temps. Il s’agit de *Heat*, avec Robert De Niro dans le rôle d’un braqueur professionnel et Al Pacino interprétant le flic qui se lance à sa poursuite. Sur le fond, la ville de Los Angeles, représentée magistralement et d’une manière très fonctionnelle pour un scénario somme toute banal. Le résultat est remarquable. Acteurs de très haut niveau (et non seulement le duo De Niro/Pacino), caractérisation des personnages réussie, réalisme dans les conflits à feu, mais surtout un traitement de l’espace qui démontre la sensibilité de Mann pour l’espace de la diégèse. Los Angeles, grâce à sa morphologie et à sa structure ; est une ville qui se prête bien à ce genre de représentations : longues avenues, autoroutes qui brisent un tissu urbain fait des

quartiers à l'apparence sans fin, sans centre, sans de véritables points de repère, sans oublier une architecture très hétérogène, aux mouvances postmodernistes.

En revanche, c'est avec *Collateral* que Mann se consacre comme véritable cinéaste urbain, au même titre d'un Scorsese pour New York ou d'un Rossellini pour Rome. Si dans *Heat* Los Angeles était un décor plus que soigné, participant d'une certaine manière à l'action, ici, la ville devient une sorte de *deus ex machina*, ou tout simplement un des enjeux principaux de la mise en scène. Max, (interprété par Jamie Foxx) est un chauffeur de taxi. Il est très professionnel, il connaît les meilleurs chemins ainsi que les soubresauts de la circulation routière. Un soir, il embarque Vincent (Tom Cruise). Ce dernier se révèle être un tueur à gages, chargé d'éliminer une série de personnes dans différents endroits. Le résultat de cette rencontre se concrétise dans une sorte de balade urbaine *sui generis*, une *via crucis* meurtrière à laquelle Max essaye à plusieurs reprises de s'opposer. D'un autre point de vue le film s'insère au sein de la tradition cinématographique, toute américaine, de la flânerie urbaine en voiture (*Taxi Driver* et *Bringing out the dead* de Scorsese, ou le plus récent *Drive* de Nicolas Winding Refn). Cette « stridente promenade jazz » - pour employer les mots de Higuinen et Joyard (2004, p. 756) -, offre au spectateur une visibilité urbaine faite de lumières au néon, de circulation nocturne, de gratte-ciels trônant sur une ampleur urbaine qui déborde le cadre... et encore, une hétérogénéité d'architectures, de musiques, de rythmes, d'ambiances. Si *Heat* représente le début de la liaison entre Mann et Los Angeles, *Collateral*, non seulement marque la consécration, mais aussi et surtout, s'élève peut-être au rang d'icône cinématographique d'une ville qui, ontologiquement, a toujours été en quête d'une véritable visibilité.

En effet, la ville Los Angeles incarne un paradoxe. Elle est une ville cinématographique, au même titre que New York ou Paris, mais pourtant sa visibilité à l'écran est souvent problématique. Sa structure et sa morphologie horizontale, ainsi que l'hétérogénéité et l'anonymat des ses formes, ont véritablement empêché la stabilisation de son régime de visibilité. Pour le dire de manière plus simple, la vaste étendue urbaine losangelina déborde le cadre en rendant difficile, voire impossible, la création d'une véritable iconicité totalisante. New York possède son *skyline* et la statue de la liberté, Paris la Tour Eiffel (et bien d'autre), Londres le *Big Ben*, Rome le Colysée, etc... Si l'on se tourne vers la métropole californienne, on se rend compte de l'absence d'un régime visuelle suffisamment ancré.

Pour trouver des représentations valables, des véritables icônes, il faut se retourner vers un langage complexe comme le cinéma, le seul capable de faire coexister des éléments difficiles à juxtaposer. Autrement, de manière paradoxale, on pourrait affirmer que le régime de visibilité

de Los Angeles trouve sa raison d'être au sein de cette difficulté et devient donc, à travers une démarche crisologique, un véritable trait distinctif.

D'une autre manière cette difficulté de cadrage, cette crise de représentation ou cette « invisibilité » ontologique, transcendent les spécificités locales et fait de Los Angeles un symbole, une icône des difficultés de repérer une imagerie apte à représenter la nouvelle condition urbaine. Il s'agit peut-être d'une problématique qui ne concerne plus uniquement la configuration urbaine de la basse Californie. La Tour Eiffel pour Paris, le *skyline* de New York, etc., ont bien été des icônes capables de synthétiser une expérience urbaine. La question pourtant est de voir si le sont encore. Le problème est évident. L'évolution de la ville a en effet, selon plusieurs, engendré ce que le sociologue urbain italien Giandomenico Amendola appelle « crise de l'imagination de la ville ».

*« Images et métaphores [...] sont désormais des instruments tellement communs pour les spécialistes au point qu'il n'y a plus de travaux [...] qui ne fassent pas mention des Villes invisibles de Calvino. L'objet même de la réflexion ne paraît plus être la ville en tant que telle – sa soi-disant structure urbaine – mais plutôt l'expérience urbaine [...]. Le désir de considérer la ville d'un point de vue unitaire dépasse, ou du moins précède, celui de la vivre. Le désir ancien et partagé de s'approprier visuellement et cognitivement de la ville, reste la plupart des fois insatisfait. La crise de la ville semble être aussi une crise de l'imagination de la ville ».*¹

Plus ou moins dans la même période, en 2007, le géographe Michel Lussault dédiait à ce propos un chapitre de son ouvrage *L'homme spatial*. Selon lui, « il n'existe pas encore aujourd'hui, dans notre société, de véritable culture visuelle légitime qui indexe l'ensemble des visualisations urbaines possibles dans un ordre figuratif et normatif reconnu pas le plus grand nombre » (p. 289). Mais la défaillance de l'imagerie urbaine, en réalité, est la conséquence directe d'un problème de bien plus grande ampleur qui concerne l'évolution de l'urbanisation planétaire pendant tout le XX^{ème} siècle. Il est temps de rénover l'apparat conceptuel et de substituer le mot « ville » avec celui de « urbain ». Déjà en 1999 la question avait été envisagée dans la revue *Urbanisme*. Le numéro 309 s'ouvrait avec un entretien à Françoise Choay recueilli par l'ancien directeur du périodique Thierry Paquot. La théoricienne parlait de « mort de la ville », bien évidemment dans un sens non littéral, mais en indiquant plutôt la disparition « d'une certaine manière locale de vivre institutionnellement ensemble » (p. 8), et d'une certaine culture des limites. Selon Choay, donc, un aspect majeur de la question toucherait l'impact culturel d'un fait

¹ G. Amendola, 2008, p. 23.

géomorphologique. Le numéro s'achève avec une contribution de Paquot, dont le titre est éloquent : *le devenir urbain du monde*. Pour le philosophe de l'urbain, pendant le « long XXème siècle » il serait possible de distinguer deux temps : celui de la métropole et celui de l'urbain généralisé. L'adjectif « long » est une référence au « court » XXème siècle, expression employée par l'historien Eric J. Hobsbawm. Si d'un point de vue historico-politique on met en exergue la brièveté, en revanche, d'un point de vue de l'urbanisme, c'est la longueur qui prime. Même dans ce cas, théoriser une « mort de la ville » au profit de l'urbain, n'engendre pas une disparition physique de cette dernière. Il s'agit d'une prise de conscience d'un phénomène qui touche aussi un fait morphologique.

Presque dix ans plus tard, donc, Lussault reprend l'argument en identifiant trois phases dans l'évolution urbaine. La première, et plus longue, est celle de la *cit*é qui se caractérise « par la prégnance de la coprésence et constitue une entité discrète au sein d'un espace et d'une société agraire qui l'entourent » (2007, p. 270). Si cette condition a caractérisé l'espace urbain pour milliers d'années, c'est en revanche à partir de la deuxième moitié du XIXème siècle qu'une première remise en cause intervient. C'est au sein de la modernité triomphante, au cœur de la deuxième révolution industrielle, que la *cit*é cède la place à une nouvelle phase de l'urbain.

*« La ville se substitue à la cit*é, dont elle récupère cependant les grands principes organisateurs et les valeurs sociales et culturelles dominantes. Mais elle se caractérise déjà par une première remise en cause de la circonscription traditionnelle, par une évolution profonde des formes, des structures, des fonctions, qui débute dès la phase proto-industrielle. Les remparts, presque partout, disparaissent. En ville, les structures sociales changent, de nouvelles élites économiques et culturelles apparaissent, porteuses de nouveaux savoirs, les mentalités évoluent, car elle constitue le creuset où des nouvelles attitudes se forment et se diffusent [...] » (pp. 270-271).

C'est l'âge de la métropole qui une fois explosée, se répand dans le territoire. C'est l'âge de Londres, de Paris, de New York ou de Barcelone. En revanche, ce modèle urbain a commencé, dès les dernières décennies du « long » XXème siècle, à subir des changements suffisamment importants pour justifier l'hypothèse suivante : « nous avons changé d'époque en matière d'urbanisation, nous sommes entrés dans la troisième phase après celle de la cité et celle de la ville : nous vivons aujourd'hui à l'heure de l'urbain et le mot ville ne paraît même plus coller à la chose qu'il désigne » (Lussault, 2007, p. 273).

L'argumentation du géographe se poursuit d'une manière très intéressante pour le sujet en question. La mutation qui fait passer la ville à l'urbain serait liée à double tranchant avec un

changement au sein de l'iconographie urbaine. C'est une autre manière, plus précise, de se référer à ce que Amendola appelait « crise d'imagination de la ville ».

Lussault propose six exemples d'iconographies urbaines : une gravure d'Abraham Bosse représentant la ville de Mantoue du 1631 (1), le plan d'extension de la ville de Cologne, 1881 (2), le plan d'extension de Barcelone de Cerdà en 1859 (3), une image intitulée *Plug in city*, réalisée en 1964 par le groupe Archigram (4), ensuite une référence au film *Lost in Translation* de Sophia Coppola du 2003 (5), et une autre à l'imagerie de la catastrophe, malheureusement très présente au sein de l'actualité (6). Ce parcours iconographique sert à retracer les trois phases urbaines précédemment décrites. Ce qui résulte est la différence entre les icônes 1,2 et 3, qui se réfèrent à la cité et à la ville, et les autres, qui expriment partiellement des références à l'urbain, selon modalités et langages différents. En effet, dit Lussault, le passage entre les premières et les autres est évident. On passe d'une série d'images efficaces dans leur rôle iconique, à une autre qui, en revanche, démontrerait le passage d'une réalité conceptuellement unitaire, à une autre « généralisée et globalisée », dans laquelle les réseaux, la coprésence, la dilatation et la perte des formes et des limites, ont primé; d'où la différence iconographique : une gravure et deux cartes, contre un film, une image (celle du groupe Archigram) à l'interprétation complexe et une imagerie entière, celle de la catastrophe sur laquelle on aura occasion de revenir longuement dans la deuxième partie de ce travail.

Si, somme toute, on assiste à une certaine linéarité dans le passage de l'univers figuratif de la cité à celui de l'urbain, on ne peut pas dire autant pour le passage de la ville à l'urbain. « La ville se cristallisait depuis le XVIII^{ème} siècle dans un grand répertoire de figuration claire et distincte, héritier en ligne directe de celui de l'époque moderne, et se manifestait par un abondante et formidable culture visuelle et discursive, une imagerie, des discours, des paroles et des textes légitimes et autorisés » (p. 290). La Tour Eiffel pour Paris, (mais on aurait pu prendre une peinture impressionniste ou un roman de Balzac), le *skyline* newyorkais, les romans anglais de l'époque victorienne pour Londres, ont donc bien fonctionné comme véritables icônes de la ville moderne. Le problème est que leur référent n'est plus d'actualité. Ces éléments désignent bien encore des lieux précis, mais dans une époque qui commence de plus en plus à s'éloigner temporellement.

Mais la véritable question à laquelle il faut se confronter est celle qui concerne le régime de visibilité de l'urbain qui peine à trouver une stabilisation durable, mais surtout une efficacité iconographique. Pour le dire encore une fois avec les mots de Lussault, les différentes figurations de l'urbain ne sont plus inscrites « dans une économie sémiotique légitimée et

valorisée qui les intègre réellement et leur donne sens. On ne sait pas ordonner l'urbain sous des traits d'une image totalisante acceptable [...] » (p. 296).

Pour revenir donc à l'argument qui avait ouvert ce paragraphe, comment se comporter donc face à l'espace losangelin ? La défaillance figurative de Los Angeles doit être interprétée de deux manières. D'un côté, pour des raisons historiques et morphologiques, elle se configure, dès sa genèse, comme un espace qui tend vers l'urbain. Dans ce cas, on pourrait parler de « pionnierisme » urbain, en sens positif ou négatif, peu importe. Ce caractère en revanche a été assumé au rang d'exemple, de symbole. La condition losangelina exprimerait un problème majeur et surtout déconnecté des certains traits locaux. La crise de figuration, ou la difficulté de stabiliser un régime de visibilité – pour le dire autrement –, concerne les espaces urbains à l'échelle mondiale et s'inscrit au sein d'une mutation qui investit plusieurs domaines, une mutation qui suggère l'idée d'employer l'adjectif substantivé « urbain » à la place du mot « ville », trop lié à une condition urbaine qui désormais ne fait plus l'actualité.

Sur le plan des figurations, à ce point, une question surgit. Peut le cinéma combler, au moins partiellement, cette défaillance iconographique ? Peut un film être assumé à instrument capable d'exprimer, de manière suffisamment articulée, les nouvelles formes de l'urbain ? La réponse est de notre point de vue imposée. D'ailleurs, le même Lussault, non seulement se sert d'un film comme figuration de l'urbain, mais aussi l'affirme clairement : « C'est au cinéma, plus encore, dans les jeux-vidéos, les publicités, à la télévision que se façonnent les nouvelles figures » (p. 297). Cette hypothèse, en revanche, doit tenir en compte de certaines spécificités. Le cinéma, comme le dit Thierry Paquot, « est né en ville et je dirai même *dans et de* la ville » (2005, p. 14). Mais l'évolution des langages, la pluralité formelle et esthétique (le son, la musique, le montage, le numérique), peut se révéler utile à offrir une visibilité multi-sensorielle à l'urbain. Pourrait-on affirmer que le cinéma, d'une certaine manière, suit et accompagne l'évolution de la ville à l'urbain ? L'idée est fascinante, mais pour l'instant elle ne peut pas dépasser le statut de suspect. Certes, si on se trouve face à un film comme *Collateral*, ce qui naît comme question pourrait très vite devenir une affirmation péremptoire... et dans cas spécifique, ce serait même raisonnable. Pourtant, on veut garder une certaine prudence et affirmer que seulement certains films peuvent répondre aux problématiques de figuration de l'urbain et constituer un nouveau régime de visibilité. Cela, pourtant, à condition de ne pas faire de ce caractère une ontologie du cinéma et de rester donc au sein d'une phénoménologie, fascinante et variable, comme la Los Angeles peinte par Michael Mann.

3.2. Liaisons indissolubles

Dès sa naissance à la fin du XIX^{ème} siècle, le cinéma a immédiatement été perçu comme un art profondément lié à la ville. D'ailleurs ce n'est pas un hasard que le cinéma et la métropole ont constitué l'objet privilégié des recherches de Kracauer, Benjamin et Simmel². La nouvelle expérience multi-sensorielle de la ville exigeait la mise en place d'un nouveau langage capable de saisir ce que fut appelé le « choc des métropoles ». D'ailleurs, comme on a vu, le cinéma « est né en ville et même *dans et de la ville* » (Paquot, 2005, p. 14). Cette citation du philosophe de l'urbain Thierry Paquot provient d'un ouvrage qui marque sans doute un moment décisif dans la conceptualisation des relations entre l'espace urbain et le cinéma. Comme on a vu précédemment, si les sociologues urbains Garnier et Saint-Raymond en 1996 parlaient de ce rapport comme d'un rendez-vous manqué, l'encyclopédie *La ville au cinéma*, dirigée par Thierry Jousse et Thierry Paquot, signe bien la concrétisation de cette rencontre. En tant que manuel encyclopédique, l'ouvrage se compose de différentes sections concernant théories, genres cinématographiques, lieux et personnages, villes cinématographiques et enfin cinéastes urbains. Parmi les contributeurs on peut y trouver cinéastes, spécialistes académiques, urbanistes, géographes, historiens, anthropologues, etc. Le résultat est un instrument incontournable pour le géographe et non seulement, capable de constituer un appui théorique et pratique. Le seul point faible ne réside pas dans les contenus, mais dans la totale absence de rééditions qui a rendu l'ouvrage très difficile à repérer.

Le cinéma, donc, voit le jour dans une période bien précise, au moment où la ville était bouleversée par des mutations radicales. « Le XIX^{ème} siècle, avec l'industrialisation et la généralisation du transport mécanique (chemin de fer, tramway, métropolitain, ascenseur, automobile), et du télégraphe, puis du téléphone, voit l'Europe et les États-Unis s'urbaniser à un rythme incroyablement rapide » (Paquot, 2005, p. 13). Le cinéma, on le sait bien, date des derniers moments de ce siècle. L'histoire de la ville et du cinéma semble suivre un parcours parallèle. À partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle on commence à assister à une véritable explosion urbaine. C'est le passage de la cité à la ville que l'on a essayé de retracer dans le paragraphe précédent. La cité déborde au-delà des anciens remparts, poussée par une croissance démographique sans précédents et par l'industrialisation massive qui constitue un facteur d'attractivité important. Ainsi commence une série des mutations qui en très peu de

² Cfr. Fuzessery, S., Simay, P., (2008).

temps changera de manière irrévocable le visage du phénomène urbain. Ces changements ont continué sans cesse le long de tout le XX^{ème} siècle, au point de faire surgir l'idée d'une nouvelle forme, celle de l'urbain généralisé. Pour employer une métaphore – processus très répandu parmi les spécialistes de la ville – il semblerait que le murailles aient comprimé pour des siècles, voir des millénaires, une force qui, une fois libérée, est devenue impossible à maîtriser. Une fois dépassé les limites, l'impression est celle d'une perte de contrôle. La ville se répand apparemment sans cesse. Premièrement sont les grandes agglomérations urbaines de la modernité occidentale comme New York, Londres ou Paris, ensuite, la diffusion des métropoles, les conurbations, les mégaloïles, pour arriver à la conceptualisation de l'urbain, dans lequel toute limite disparaît au profit d'une multitude d'espaces hétérogènes, mais pourtant urbains. C'est l'âge de ce que l'on a appelé *urbain diffus*, pour décrire justement la nouvelle difficulté à repérer une lisibilité géographiquement claire entre ce qui relève de la ville et ce qui ne le fait pas³.

Mais le problème ne concerne les espaces urbains uniquement dans leur côté géomorphologique. L'urbain est un phénomène qui transcende la matérialité. C'est un fait économique, culturel, politique, administratif ; il est signifiant d'une société entière, mais en même temps véritable signifié à part. Le monde actuel est urbain puisque toutes les dynamiques qui en assurent le fonctionnement, relèvent, d'une manière ou d'une autre de la ville comme forme prioritaire d'organisation spatiale.

Peut le cinéma être insensible à ces aspects ? Pas de doutes sur une réponse, qui, en revanche, est susceptible de nous emmener encore plus loin. Le cinéma et la ville (dans les évolutions citées) sont deux produits clés de la modernité et c'est bien cette dernière qui se caractérise, entre autres, par un processus de reconfiguration urbaine, qui, comme on a dit, paraît sans fin, rapide, imprévisible et à la maîtrise fortement problématique. C'est d'ailleurs cette même modernité qui, en principe, invente la photographie et d'autres moyens capables de représenter ce monde en perpétuel changement. La photographie, quant à elle, marque une sorte de point de non-retour qui va bientôt se compléter du mouvement, du son, du couleur, jusqu'à l'âge du numérique et du 3D. Les frontières entre le réel et ses représentations deviennent de plus en plus subtiles et cachés derrière un mimétisme toujours plus évident.

Le parcours vers des nouvelles manières de reproduire la réalité ne peut pas donc se détacher pleinement de l'évolution d'un objet/sujet privilégié comme les espaces urbains. En un siècle et peu plus, on a vu la ville subir des modifications radicales. Il est donc évident de se

³ Au-delà des contributions que l'on a cité dans le chapitre précédent à ce propos, on peut souligner aussi Bruegman, R., *Sprawl. A compact history*, (2005).

demander comment le cinéma a vécu ces modifications et si l'évolution de ce dernier, dans les formes et dans les contenus, ne soit pas due à une adaptation contextuelle. Le cas du film *Collateral* semble renforcer l'hypothèse d'un parcours commun. Comme on a vu, Michael Mann a marqué la capacité du cinéma de suivre des mutations urbaines importantes, en remarquant encore une fois le caractère profondément urbain de ce langage.

Mais que se va-t-il passer après ? La phase de l'urbain ne doit pas être considérée comme la fin de la ville. Pourtant, les citations sur les rapports entre ville et cinéma que l'on a emprunté à Thierry Paquot proviennent d'un des essais d'ouverture de la fameuse encyclopédie *La ville au cinéma* (2005) dont le titre est *Cinéma et « après-ville »*. Le philosophe, avec cette expression, se réfère à « ce qui vient après l'ère de la ville, au temps de l'urbain diffus et qui se trouve donc chronologiquement “après”, et géographiquement également “après”. Il ne s'agit pas d'un quelconque “péri-urbain”, mais bien d'un et d'une “après-ville”, avec ses nouvelles centralités éparpillées sur un vaste territoire, celui du quotidien urbain, ses dérives inexplicables, capricieuses ou obsessionnelles, ses pérégrinations aux logiques paradoxales » (2005, pp. 16-17). Cet urbain diffus se complique davantage dans le domaine des représentations, au sein d'un régime de visibilité de plus en plus insaisissable. En effet les vastes mutations qui en peu plus de deux-cent ans nous ont porté de la cité à l'urbain, se sont déroulé dans un écart temporel trop restreint pour permettre la mise en place de véritables instruments conceptuels capables de gérer et interpréter le phénomène. Cela davantage pour ce qui concerne le passage de la ville à l'urbain qui se poursuit selon des temporalités qui souvent en empêchent l'objectivation... Le dépassement des remparts citadins, la naissance des dialectiques centre-périphérie, *gentrification*, clubbisation, ghettoisation, périurbanisation, perte des limites (culturellement et géographiquement), urbain diffus, et enfin peut-être un « après-ville » qui marque définitivement la crise d'un appareil conceptuel consolidé.

L'autre question concerne le fait que ce terrain ne se limite pas à un fait physique. « La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel », disait Charles Baudelaire en 1857. Cette définition, une des préférées parmi les spécialistes de la ville, a le mérite de marquer le décalage entre l'homme et une de ses créations qui semble être échappée à tout contrôle, et peut-être aussi à une véritable compréhension de ses dynamiques évolutives.

Comment offrir à ces mutations une véritable visibilité ? Comment se confronter face à des mutations qui investissent styles de vie, horizons culturels, expériences spatio-temporelles, formes et contenus ? Se trouverait-il ici peut-être la liaison intime qui lie le cinéma à la ville et à l'urbain ? La naissance de la ville a engendré une véritable nécessité quant aux nouvelles formes de représentations en mesure de répondre aux nouveaux horizons multi-sensoriels. « Le cinéma

donne accès simultanément au temps et à l'espace sous une forme condensée qui permet souvent à la ville de se déployer sous des aspects littéralement jamais vus » (Jousse, 2005, p. 9). La question est si cette nouvelle forme condensée relève uniquement d'un fait esthétique/artistique, ou au contraire peut atteindre le statut d'instrument conceptuel pour penser tant la ville que ses ultérieures modifications. D'ailleurs, face à une complexité de ce genre, comment séparer l'urbain de son immense imagerie ? Le cinéma, bien que de manière souvent trompeuse, permet, à travers son mimétisme, l'« imagination » (dans le sens primordial de « mise en image »), des lieux les plus disparates. Le montage de chaque fragment dense de significations fait de la ville la mosaïque cubiste dont parle Thierry Jousse (2005, p. 9). Le spectateur de cinéma compose et recompose à chaque fois une totalité qui nourrit et se nourrit d'une imagerie en perpétuelle mutation.

« La ville filmée est donc une construction qui intègre les vitesses, les différences de potentiel, les rythmes, les sons, c'est-à-dire une totalité en perpétuelle expansion, jamais refermée, toujours en mouvement » (Jousse, 2005, p. 9). D'ailleurs comment rendre une visibilité satisfaisante tant à la modernité de la métropole qu'à la diffusion de l'urbain dans un monde globalisé ? Quoi d'autre assure la capacité d'offrir images, de les juxtaposer, de leur donner du son, des couleurs, des variations ? Quoi d'autre assure la tâche d'offrir à un espace des véritables significations, politiques, culturelles, symboliques, narratives, conflictuelles, sociales, en le faisant « lieu » ? Si la ville et ses évolutions dépassent la matérialité, elles nécessitent d'instruments capables de transcender cette même matérialité pour offrir en même temps imaginaires et mythologies capables de coexister de manière intersubjective. En ce sens, on l'a vu à propos de l'imaginaire (par. 2.2.2.), le cinéma joue un double rôle. D'un côté il fonctionne sur un imaginaire, de l'autre il le crée, dans un jeu de rappels potentiellement sans fin. Mais à travers une dialectique qui met en relation l'imaginaire et la représentation, il joue avec le réel, et met en place un cercle vicieux qui souvent brouille notre perception de la réalité. Encore avec les mots de Thierry Jousse, « le cinéma permet un accès privilégié à l'espace urbain, en tant qu'il est un mixte d'espace réel et d'espace mythique. Il n'est pas rare de confondre la représentation d'une ville dans un film avec la perception réelle qu'on a pu en avoir à telle ou telle époque » (2005, p. 9).

Notre contemporain apparaît donc de plus en plus standardisé sur des clichés représentationnels qui sont pour nous tellement familières au point d'oublier la différence entre le réel et la fiction et qui nous rendent capables (à tort ou à raison) de décrire des lieux que l'on n'a jamais vus. C'est peut-être un des aspects le plus importants du rapport qui lie le monde de

l'urbain et celui du cinéma, un rapport qui est capable de transcender le réel matériel pour donner à tout spectateur une profonde illusion de connaissance.

3.3. Variations sur le thème.

Dans le chapitre précédent on a essayé d'élaborer quelques hypothèses théoriques à propos du rapport entre le cinéma et la géographie. Le point de départ était ce que l'on avait considéré « un rendez-vous en train de se faire », pour remarquer une présence, celle du cinéma dans la géographie, instable et souvent peu objectivée. Pour ce qui concerne les espaces urbains, en revanche, l'apparat théorique apparaît un peu plus riche, mais pourtant assez hétérogène. La raison réside notamment dans le fait que les études sur la ville ne se limitent pas au seul domaine de la géographie. Depuis les années '90 en effet, nombreux spécialistes, issus de disciplines variées, n'ont pas tardé à lier la ville au cinéma.

Comme on a vu pour le cas de la géographie, le domaine anglo-saxon résulte particulièrement riche à ce propos. En revanche, les francophones ne sont pas restés insensibles. Pour ces derniers, le point de départ aborde le thème d'une manière assez linéaire en se questionnant sur les manières que le cinéma emploie pour représenter la ville. À partir de la moitié des années '90 la théorie anglo-saxonne commence à produire des réflexions intéressantes, issues notamment du contexte poststructuraliste. La ville est considérée comme un « texte ou une zone d'intervention – lieu d'opération de transit et d'échange où se réorganise le pouvoir » (Bouquet, 2005, p. 112).

Cette conception dérivant des travaux de Lefebvre et De Certeau, place l'attention sur les manières à travers lesquelles le public se rapporte au film et aux conséquences de ces usages. Il s'agit d'une posture qui dépasse l'idée de cinéma comme simple représentation, pour cibler au contraire l'idée de spectateur-habitant. D'ailleurs, comme on a vu, les imaginaires de l'espace répondent à la consubstantialité des dimensions matérielles et immatérielles. La ville, de ce point de vue, s'élève au rôle de mythe, en confondant le réel matériel avec celui immatériel. Comme l'affirme Bouquet dans sa contribution au sein de la fameuse encyclopédie *La ville au cinéma* : « de ce terreau multiple a germé l'idée qu'il se pourrait bien que le cinéma, par exemple, soit lui aussi *un usage*, parmi d'autres, de la ville et qu'il vaudrait la peine d'étudier la manière dont les hommes l'ont utilisé justement pour habiter les métropoles modernes » (2005, p. 112). Le cinéma en tant qu'art urbaine par excellence, en tant qu'emblème de l'expérience urbaine

moderne est donc élevé au rang d'usage, c'est-à-dire à une des manières avec lesquelles on se rapporte à la ville, on s'en approprie, tant dans ses aspects matériels qu'immatériels.

À ce propos, Bouquet fait référence à l'ouvrage d'Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity* (2004). Le film noir serait une sorte de réponse face à l'angoisse dérivant de la rapidité des changements urbains qui vont aboutir à la troisième phase de la ville. Il s'agit bien des « excroissances d'une ville "post-moderne" où se dissolvent les formes traditionnelles de l'urbanité » (Bouquet, 2005, p. 112). La référence ne peut qu'être Los Angeles, assumée à symbole d'une mutation généralisée.

Les films *noirs*, avec ses personnages extrêmes, ses ambiances sombres et décadentes, ses bas-fonds, deviendraient une manière d'interpréter des mutations radicales, d'en saisir la portée pour mieux le vivre socialement et intimement. Sur ce même sujet, le géographe Mike Davis, que l'on avait rencontré dans le premier chapitre à propos du film *Blade Runner*, fait référence à la condition des exilés européens à Los Angeles. Selon lui, le genre *noir* leur a permis de connoter la métropole californienne de tous les caractères opposés à la ville européenne. « Pour Davis aussi, le film *noir* est donc le regret d'un monde qui, comme on sait, "change plus vite que le cœur des humains". Mais surtout, ce qu'explicite clairement le film noir, c'est bien – idée maîtresse de la théorie anglo-saxonne – que le cinéma autorise un certain usage de la ville. Par le cinéma, par les films et par les salles, on habite la ville, on la manipule pour le compte de ses propres négociations identitaires » (2005, p. 112).

Une autre référence incontournable est sans doute constituée par Walter Benjamin. En effet, nombreuses sont les contributions qui mentionnent ses travaux. Au-delà de Bouquet, dans *La ville au cinéma*, on peut citer aussi l'ouvrage *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, de François Jost et Charles Perraton, les deux issus du domaine des sciences de la communication. Selon les deux sociologues, Benjamin met l'accent sur l'expérience visuelle, au détriment de toute autre, comme facteur décisif pour habiter la nouvelle modernité urbaine. Mais l'image, dans ce cas, est côtoyée par l'idée de mouvement. La ville nécessite d'un point de vue qui soit à l'intérieur et non à l'extérieur, mais aussi en perpétuel mouvement. C'est le concept de *flâneur*, très cher à tous les spécialistes de la ville. La *flânerie* serait la manière privilégiée à travers laquelle une ville peut être saisie, vécue, en y rentrant physiquement et mentalement. En réalité, comme le rappelle Perraton, ce concept avait déjà été utilisé par Charles Baudelaire. « Véritable métaphore de la modernité, le flâneur se définit comme un regard ambulant dont l'émergence remonte à l'apparition des métropoles. Il préfigure le cinématographe et son mode perceptif » (2003, p. 28). Il s'agit d'une idée qui trouve écho aussi au sein de l'ouvrage *Cities. Reimagining the urban* (2002) de Ash Amin et Nigel Thrift. Selon les

auteurs, la connaissance de la ville ne peut pas être détachée d'un point de vue qui soit capable d'identifier cette dernière comme un lieu de mobilité, de flux, de pratiques quotidiennes, nécessitant une interprétation à partir de ses schémas phénoménologiques récurrents.

Le flâneur est en ce sens considéré comme un sujet particulièrement apte à saisir les différentes temporalités et les hétérogènes et mutables images de la ville. Le même Benjamin, disent Amin et Thrift, attribue à la ville les caractères de transivité et porosité. Les villes sont poreuses et transitives puisqu'elles sont un lieu de mélange et d'improvisation résultant de perpétuelles influences temporelles et spatiales. C'est un phénomène qui permet aux espaces urbains de se modeler et remodeler sans cesse. Seul le flâneur, pour ses caractères, peut être le témoin de ce processus. Mais son rôle dépasse le témoignage, car l'ontologie même du flâneur, place ce dernier au centre de ces transformations, en position active. La flânerie, donc, selon Amin et Thrift, incarnerait la synthèse entre la ville et la pensée. Le cinéma, dans ces termes, deviendrait une expérience très proche de celle du flâneur. Les temporalités, l'expérience multi-sensorielle et l'analogie œil/caméra, font du spectateur du cinéma une sorte de flâneur immobile. L'expérience cinématographique et l'expérience de la métropole seraient donc similaires et ces deux moments perceptifs ne font que s'influencer mutuellement. Spectateur et citadin, dans ce contexte, sont jetés dans une dimension dans laquelle la ville « devient un énorme *maelström* déstabilisant » (Perraton, 2003, p. 28).

Mais Benjamin n'a pas limité l'impact du cinéma au seul domaine de l'expérience sensible. Sa lucidité l'a amené à saisir des aspects fondamentaux à propos des conséquences idéologiques du rapport entre ville et cinéma. Comme nous le rappelle Miriam Hansen (1995), selon Benjamin « le cinéma a sa part dans la restructuration violente des perceptions et des interactions humaines due notamment aux modes de production et d'échanges du capitalisme industriel ; aux techniques modernes (trains, photographie, éclairage public, téléphone, etc.) ; à la construction d'immenses avenues au cœur des villes peuplées d'une foule anonyme... » (in Bouquet, 2005, p. 113). La compréhension, la représentation et la vision de l'espace urbain de la métropole, d'ailleurs, peut difficilement se passer des dynamiques sociales, économiques et politiques sous-jacentes⁴. Le rapport entre la ville et son art par excellence ne concerne pas uniquement l'expérience sensible du sujet. Les relations entre les masses et l'individu ont été mises en exergue encore par Bouquet, qui, en paraphrasant Kracauer affirme que « le cinéma est le premier lieu moderne où les masses des villes, hétérogènes, anonymes indéfinies, peuvent se penser comme *un public*, et acquérir du coup une capacité globale de résistance ». La terminologie est

⁴ À ce propos une référence incontournable est constituée par une des œuvres majeures de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigée en 1935, mais parue posthume en 1955.

évidemment issue des *cultural studies* et la référence ne peut qu'aller à Dell'Agnese (2008) qui considérerait, entre autres, le film comme un texte « capable de véhiculer des significations partagées, et de permettre donc de réfléchir sur la production d'idéologies hégémoniques ou sur la production d'espaces de résistance capables de mettre en doute la stabilité des significations donnés ». Le cinéma, en tant que produit culturel donc, pousse vers des réflexions qui ont le but d'analyser le moment de la réception de l'œuvre cinématographique, ses influences sur les manières d'habiter.

Mais les rapports entre masse et individu mis en exergue par Kracauer, sont aussi à la base des réflexions que Edgar Morin exprime à propos de la culture de masse dans son ouvrage *L'esprit du temps* (1962). Dans ce cas, comme on avait vu, le cinéma, en tant que produit de masse, contribue à la généralisation d'une expérience collective de l'espace et du temps. Ce point, en particulier, sera un des objets principaux de la deuxième partie de ce travail.

Pour revenir aux liaisons entre cinéma et études urbaines, en 1996, les sociologues urbains Garnier et Saint-Raymond, avaient parlé de rendez-vous manqué (cfr. par. 1.2). Cette expression constituait le titre de l'article d'ouverture du numéro 86 de la revue *Espaces et Sociétés*, consacrée à ville et cinéma. Selon les deux chercheurs, la ville est « souvent très présente voire omniprésente en tant que “décor” ou “ambiance”, comme dans les “films noir”, elle est parfois si indissociablement incorporée à la thématique de l'œuvre, que l'on est en train de se demander si elle n'en constituerait pas le sujet véritable » (pp. 7-8). On peut noter donc, qu'il y a bien vingt ans certaines questions aujourd'hui fondamentales, avaient déjà été posées, même si d'une manière visiblement embryonnaire. Sur un plan plus théorique, les deux sociologues se demandent : « Que dire de la temporalité urbaine ? Le cinéma, plus que n'importe quel autre art, est en mesure de capter ou de reconstituer l'écoulement et la scansion des temps urbains : accélérations et ralentissements, ruptures et télescopages, retours en arrière et anticipations, durées “réelles”, c'est-à-dire chronométrées, ou “imaginaires”, c'est-à-dire ressenties... » (p. 10). Bref, somme toute, rien de nouveau à l'horizon. Mais le thème des temporalités chez Garnier et Saint-Raymond est en revanche le prélude pour une réflexion intéressante à propos des rapports entre subjectivité et objectivité. Le cinéma, de leur point de vue, aurait tardé à se stabiliser en tant qu'objet d'étude à cause de son caractère illusoire, de son être trompeur et à cause du fait de reproduire un point de vue trop subjectif sur la ville. « On comprend que les films n'aient guère inspiré les chercheurs tant que triomphaient les grandes synthèses macrosociales, les modèles globaux d'intelligibilité, et, pour ce qui concerne plus spécifiquement la recherche urbaine, les constructions théoriques aussi massives qu'abstraites centrées sur la production de l'espace, les politiques urbaines ou les nouveaux mouvements sociaux axés sur la

défense du “cadre de vie” » (p. 11). D’une certaine manière l’hypothèse pourrait être plausible, à condition de considérer les travaux de Benjamin et Kracauer comme des exceptions. Si le premier n’a jamais caché ses influences marxistes, le deuxième a travaillé à côté des théoriciens de l’école de Francfort. Pourtant, il est difficile d’inscrire les deux allemands dans le cadre d’un cas « exceptionnel ». Selon les deux auteurs, la quête d’objectivité des démarches trop marquées par le positivisme, aurait rendu impossible toute rencontre. Ce serait donc aux ruptures « postmodernes », notamment dans le cadre des études de sociologie, le grand mérite d’avoir rendu possible cette rencontre. « L’essor d’une sociologie interactionniste fortement imprégnée d’individualisme méthodologique va radicalement transformer le regard des chercheurs sur la ville. Les rapports sociaux céderont peu à peu la place aux relations interindividuelles, et les « agents » vont rentrer dans l’ombre au profit des “acteurs” » (p. 11).

Les points de désaccords sont ici nombreux. Premièrement, on se trouve au sein d’un contexte qui pour certains aspects rappelle les excès de la géographie culturelle (la fin des rapports sociaux théorisée par Claval). En outre, l’impression est que dans ces termes, la ville soit réduite à un pur fait spatial et que le cinéma ne soit rien d’autre qu’une représentation. Les pages précédentes devraient être suffisantes à argumenter le contraire. Enfin, on se trouve face à une sorte de déterminisme à l’inverse, à un énième essai de faire primer une dimension sur une autre, une approche sur l’autre.

En conclusion, donc, bien que dans une perspective peu partagée, les deux sociologues remarquent l’idée d’un cinéma comme objet d’étude à plein titre, qu’il soit l’instrument pour une approche interactionniste, ou comme important témoin d’une expérience urbaine axée sur la perception des formes sensibles.

Au sein des influences poststructuralistes, on peut souligner la contribution du sociologue Alain Medam qui renverse les propos à travers une position assez originale aux racines se situant dans les théories anglo-saxonnes : « Les villes sont des films. Des mises en scène ouvertes, proliférantes, ininterrompues, qui donnent à méditer le propre du cinéma tandis que celui-ci, en retour, ne peut porter plus loin cette pensée sur lui-même qu’en revenant sans fin sur les lieux de la ville » (Medam, 1996, 15). Il s’agit d’une position assez extrême. Les villes sont donc des films et ces derniers ne constituent plus une simple « usage » de la ville, ou une représentation. Le cinéma entretient avec la ville un rapport de symbiose dans lequel la compréhension de l’un doit forcément passer par l’autre et *viceversa*. Le même Medam, quelques années après, renforce encore son idée : « Et d’ailleurs, lorsqu’un film se questionne sur une ville – sur la ville –, lorsque faisant ainsi, il se rapproche de l’être de celle-ci (ce qui fait l’essence de la cité, son esprit, son génie...), l’on voit ce film se rapprocher de son être propre, s’interrogeant sur ce qui fait

l'essence, l'esprit, le génie du cinéma » (2003, p. 9). De ce point de vue, une liaison indissoluble est envisagée, « comme si la grande ville, peut-être, avait anticipé par ses signes, ses dires, ses gestes, ses expressions, sur l'émergence du cinéma » (p. 9). Comment argumenter un propos somme toute fascinant ? En se référant à certaines théories de matrice poststructuralistes qui visaient à interpréter la ville comme un texte, le sociologue affirme que la ville « parle » à travers des modalités discursives propres au langage cinématographique. Dans le détail : « *Discours du panoramique*. Vue de haut, tandis que le regard se tourne de gauche à droite puis de droite à gauche selon une circulation contemplative, la ville se donne à la fois comme totalité et comme insaisissabilité totale » (p. 10). Ensuite le *discours du fondu enchaîné* dans lequel les temporalités urbaines restent souvent indéfinies et rien possède un début et une fin. Le fondu enchaîné exprime les horizons superposés de la ville, événements simultanés, dilués ou concentrés dans des temps variables. La ville serait donc un *continuum* de flux superposés et le fondu serait la manière du cinéma de s'approprier de cet aspect. *Discours du travelling* : au sein du parcours urbain « est-ce donc le sujet qui progresse vers l'objet ? Qui l'approche puis le pénètre ? Au contraire, est-ce l'objet qui vient vers soi pour imprégner puis submerger celui qui se croit maître du mouvement ? [...]. Tout ce mouvement est double et parce qu'il l'est, subjectivité et objectivité se trouvent relativisées » (p. 11). Enfin on trouve le *discours de l'enveloppement*. La ville en tant qu'énorme conteneur, enveloppe, entoure l'individu, le pousse vers des sensations qui concernent plusieurs sens. De la même manière, le cinéma, dans le noir de la salle, investit le spectateur *in toto*. Il l'enveloppe en l'obligeant à regarder l'écran.

Le problème majeur des positions du sociologue réside avant tout dans le flou constitutif. L'impression est que deux objets complexes comme la ville et le cinéma soit réduits à un pur phénomène sensible, qui rend possible une approche uniquement artistique. Le résultat est plutôt celui d'un pastiche de théories et positions déjà exprimées, mais qu'ici, restent très peu objectivées.

En conclusion donc, cette courte panoramique sur quelques travaux liant ville et cinéma permet, avant tout, de relever une forte hétérogénéité, tant sur le plan des disciplines de référence, que sur les méthodes et les cadres théoriques. D'ailleurs, le but de ce paragraphe, n'était pas celui de trouver une piste ou une inspiration. Pour cela, on préfère se maintenir fidèle à une approche géographique et urbaine. Les exemples sociologiques, bien que pertinents sur certains aspects, semblent en revanche montrer des limites insurmontables, concernant notamment les manières de se rapporter à la complexité des espaces urbains. Ce n'est pas le cas pour l'encyclopédie *La ville au cinéma* qui en revanche transforme la complexité urbaine, et sa conséquente multidisciplinarité, en facteur de richesse. D'une autre manière, il faut éviter le

risque de se substituer aux spécialistes du cinéma, et donc de se laisser emporter par des dérives artistico-esthétiques. Ce n'est pas le rôle du géographe.

Il faut donc poursuivre le long des chemins tracés au début de ce chapitre et rester ancrés au propos de considérer le cinéma comme un possible nouveau régime de visibilité d'un urbain en pleine crise de représentation. Dans ces termes, alors, les contributions proposées ne prennent pas d'importance en raison de leur contenus spécifiques, mais comme témoins d'une liaison qui est non seulement historique, mais aussi culturelle et politique. L'idée même de « rendez-vous manqué », proposé par les sociologues Garnier et Saint-Raymond (1996), devrait être relativisée. Certains aspects mis en exergue notamment par les deux chercheurs, avaient déjà bien été saisis par Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. En outre, certaines dérives poststructuralistes, notamment d'origine anglo-saxonne semblent avoir joué à ce propos un double rôle : d'un côté elles ont élargi le terrain des recherches, mais de l'autre, parfois, ont porté les réflexions sur un terrain dense de périls épistémologiques et méthodologiques.

Somme toute, alors il vaut mieux se tenir aux géographes et aux spécialistes de la ville, et ancrer le cinéma au sein du vaste thème des représentations de l'espace. Il s'agit d'une forme de respect, tant pour la ville, mais surtout pour le cinéma lui-même, qui, on le rappelle encore une fois, est avant tout un produit culturel censé répondre à des exigences rarement (voir jamais), scientifiques. Prudence donc, et cela non dans le but de limiter tout raisonnement à ce propos, mais tout simplement pour bien garder un cadre scientifique acceptable.



4.

Alea iacta est...
À chaque film sa géographie

*« L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita ;
vano delle scene il diletto ove non miri a preparar l'avvenire ».*

(Épigraphie de la façade du théâtre Massimo de Palerme.

Auteur inconnu)

Avant de passer à la deuxième partie de ce travail, c'est-à-dire aux représentations de la ville au sein du cinéma des catastrophes, peut-être est-il utile de fournir quelques exemples d'analyses géographiques. Il s'agit en effet d'une manière cohérente d'achever cette première partie, qui avait comme but, justement, celui de faire le point sur les rapports entre la géographie, la ville et le cinéma, mais surtout de fournir des prémisses théoriques et méthodologiques. Le but pourrait être double. D'un côté, on souhaite offrir une application pratique des propos jusqu'ici présentés, de l'autre, le choix des exemples vise, d'une certaine manière, à introduire le genre particulier dit de « catastrophes ». En effet, on aurait pu donner à ce chapitre le titre de « cinématographies urbaines de la crise », cela dans le but de trouver un subtil fil de conjonction entre les films retenus. En effet les ouvrages analysés expriment une certaine vision problématique de la ville, à plusieurs titres et à différentes époques. C'est un prélude *crisologique*, qui, d'une certaine manière, pourrait préparer le lecteur aux visions radicalement pessimistes qui viendront prochainement.

4.1. La ville de l'esprit et la ville du corps. Expressionnisme et Néoréalisme.

D'un point de vue cinématographique, le mouvement expressionniste se développe en Allemagne dans la période comprise entre la fin de la première guerre mondiale et l'avènement au pouvoir de Hitler. Il s'agit de ce que l'on appelle généralement la « République de Weimar », un moment particulièrement difficile pour l'Allemagne, sortie exsangue de la guerre, étranglée

par le montant exorbitant¹ des réparations imposées par le Traité de Versailles, et bouleversée par de fortes tensions socio-économiques internes. C'est une période tourmentée qui s'achèvera de manière tragique en 1933 avec l'arrivée au pouvoir du parti national-socialiste par les urnes.

Le mouvement de l'Expressionnisme, paru en Europe au début du XX^{ème} siècle, a concerné différentes formes d'expression artistique. Pensons par exemple aux peintures d'Otto Dix ou d'Edward Munch, mais aussi aux romans de Kafka, juste pour citer quelques exemples. Le cinéma, bien que légèrement en retard, a épousé cette esthétique, notamment en Allemagne. De manière générale, on peut considérer ce mouvement comme un épiphénomène de la modernité, ou mieux, une expression des certaines faces cachées de cette dernière qui se concrétiseront de manière brutale dans les carnages de la guerre du 1914-1918.

Parmi les manifestes du genre, on peut citer *Das Kabinett der Doktor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Der Golem* (Wegener et Boese, 1920), ainsi que les fameux *Nosferatu* (Friedrich Murnau, 1922) et *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Comment ce cinéma met en scène les espaces urbains ? Stéphane Füzesséry, au sein de l'encyclopédie *La ville au cinéma* (2005) affirme de manière péremptoire que la ville expressionniste n'existe pas. En effet, l'Expressionnisme, tant pour des raisons de budget (la crise économique notamment), que pour des choix esthétiques, fait du décor en studio un des caractères récurrents. Pourtant la reconstruction artificielle des espaces de l'action s'éloigne clairement de toute adhérence mimétique avec la réalité urbaine de la période. « Les cinéastes expressionnistes – affirme Füzesséry – opposent une vision mythique, fantasmagorique. La ville du cinéma expressionniste est une entité maléfique, un lieu de tentation érotique, un espace de perdition. Mais en même temps, elle est une puissance d'envoûtement, un lieu d'évasion, un espace de désir où viennent se briser les tabous et les conformismes de la société bourgeoise » (pp. 147-148). Cette considération est déjà elle-même suffisante pour diriger le géographe vers une approche axée sur l'imaginaire. La question de base peut donc être reformulée de la manière suivante : quel est l'imaginaire de la ville que le cinéma expressionniste contribue à fabriquer ? Et pourquoi il assume des caractères si loin de tout mimétisme ?

Dans *Das Kabinett der Doktor Caligari*, Wiene avec les scénographes Warm, Rohrig et Reimann, construit en studio un cadre urbain assez singulier : à travers de toiles, la ville apparaît comme dominée par des clair-obscur très marqués, par une prévalence de lignes obliques qui brisent toute géométrie rationnelle. Il s'agit d'un espace déformé, qui relève d'une expérience

¹Cfr. John Maynard Keynes, (1919).

mentale, fantastique, et qui avait probablement le but de témoigner l'angoisse face aux grands changements urbains qui intéressaient l'Allemagne à cette époque.



Fig. 1 : Un plan tiré de *Das Kabinett der Doktor Caligari*.

Le décor réalisé par les trois scénographes (Warm, Reimann et Rohrig) est d'ailleurs en pleine concordance avec la trame du film qui raconte l'histoire du directeur d'un asile d'aliénés qui parvient à maîtriser le somnambulisme d'un homme, en l'obligeant à accomplir des meurtres. Il s'agit donc d'un univers mental, d'une perception de la réalité sous forme symbolico-métaphorique. À ce propos, Julie Barillet, spécialistes d'études germaniques, affirme que « les villes du cinéma expressionniste correspondent à des décors de studio qui ne reproduisent pas en aucune façon la réalité, considérée comme neutre, mais expriment symboliquement “le destin de l'homme”, c'est-à-dire tout le malaise d'une génération ayant vécu la guerre et les atrocités. Nous n'avons pas tant affaire à une ville qu'à la représentation d'une sensation d'enfermement, d'agressivité et de folie » (2005, p. 17).

Le propos va peut-être encore plus loin d'un simple imaginaire urbain. Selon les termes posés par Füzessey et Barillet on pourrait affirmer que la géographie du cinéma expressionniste ne se réfère à aucun lieu, ni d'un point de vue représentationnel qu'imaginaire. La géographie expressionniste semble plutôt exprimer la spatialisation des angoisses d'une période, des perceptions subjectives d'un monde venant d'une catastrophe qui aboutira à une encore plus grande. En ce sens, l'espace devient symbole de quelque chose d'autre, il offre une visibilité à des éléments difficiles à exprimer autrement.

Il y a pourtant un autre aspect à souligner, qui va au-delà du contexte weimarien d'après-guerre. Dans la culture allemande de l'époque, c'est l'idée même de ville à susciter de profondes

inquiétudes liées aux nouvelles expériences de choc offertes par la métropoles (hyperstimulation sensorielle, éloignement de la nature, déshumanisation de l'individu, perception de la ville comme espace malsain et antihumain). Plus qu'ailleurs, l'Allemagne, à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, avait vécu un processus d'urbanisation et de développement industriel particulièrement rapide². Le retard par rapport à des pays comme la France ou l'Angleterre dans le passage de la cité à la ville, avait engendré un élan de modernisation à une vitesse profondément déstabilisante. En très peu de temps la population rurale baisse en faveur d'une croissance urbaine jamais vue auparavant. Si, comme disait Baudelaire, « la ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel », en Allemagne plus qu'ailleurs on assiste à ce que Füzesséry définit « une modification brutale de l'expérience urbaine » (2005, p. 153). Ce qui caractérise donc le cinéma expressionniste est l'angoissante conséquence d'un changement radicale dans l'expérience de l'espace ; ce dernier se déforme et prend sa visibilité en tant que donnée psychologique, anxieux, non identifiable, dans lequel on se perd sans jamais en venir au bout.

Pour comprendre ce type d'esthétique, en revanche, il faut sortir du domaine exclusif du cinéma. Le style expressionniste possède une filiation directe avec certains thèmes du romantisme allemand, avec des références précises à l'art gothique et à la littérature horrifique (Hoffmann, Maupassant, Poe). La *Stimmung* de l'angoisse est donc un concept clé, qui pourrait être traduit comme « humeur » ou « ambiance » dérivant d'une expérience sensorielle. En conclusion « la ville du cinéma expressionniste, sous ses traits fantasmagoriques, est bien une projection de la grande ville : elle trahit par-delà les résurgences romantiques de la *Stimmung* gothique et fantastique, une angoisse profonde de la matière et de l'espace qui trouve elle-même ses origines dans l'ébranlement des assises anthropologiques de la société allemande au tournant du siècle » (Füzesséry, 2005, pp. 153-154).

L'atout d'une analyse géographique réside donc dans la capacité de se servir d'un espace fictionnel qui assume des significations allant bien au-delà de toute référence au domaine matériel. L'expressionnisme produit un imaginaire urbain dont le référent n'appartient pas au champ des espaces concrets, mais plutôt à une expérience d ces derniers, à une élaboration psychique.

L'élément qui permet de juxtaposer le mouvement néoréaliste italien à l'Expressionnisme allemand relève d'un contexte historique d'une certaine manière comparable : les deux

² Selon les données recueillies par Hans Mauresberg (1960), en 1800 seulement deux villes allemandes dépassaient les 100.000 habitants (Berlin et Hambourg). En 1854, le nombre de villes s'élève à 6. Mais la chiffre la plus importante concerne le taux de population urbaine allemande en 1914 : à ce moment le 65% des allemands vit en ville, et la population totale est une fois et demi celle de la France à la même époque. Cfr. Dreyfus (1962).

esthétiques caractérisent une période de transition d'après-guerre. En revanche, on le sait bien, le néoréalisme se développe à partir de l'année 1945, à la fin de la seconde guerre mondiale, et ce décalage, comme on le verra, sera déterminant dans la définition d'une nouvelle esthétique.

Après une période où le cinéma privilégiait les décors en studio, le néoréalisme reporte l'action en ville, en faisant des ruines urbaines son terrain de prédilection. En réalité comme l'affirme Stéphane Bouquet, « le néoréalisme n'est pas par nature esthétique un mouvement citoyen » (2005, p. 186). Ce mouvement offre en effet un certain équilibre entre des décors ruraux et citadins, un fait dont l'exemple concret pourrait être représenté par le film *Paisà* de Rossellini (1946), dans lequel les épisodes alternent respectivement villes et campagnes italiennes. Si les racines expressionnistes montrent une certaine complexité et hétérogénéité (l'expérience de la guerre et celle de la modernité urbaine), en revanche le néoréalisme prend tout son véritable sens en relation aux événements néfastes du second conflit mondial. La guerre et ses conséquences, avant tout matérielles, sont donc le véritable terreau de naissance et les villes délabrées, éventrées par les bombes, deviennent une sorte de marque du genre. De ce point de vue, le tournage en extérieur, le décor naturel d'un après-guerre catastrophique, renforcent l'idée de considérer ce genre comme un puissant moyen de représentation mimétique de la ville dans l'immédiat deuxième après-guerre.

Les espaces urbains portent les signes clairs du conflit le plus sanglant de l'histoire de l'humanité ; ils apparaissent, la plupart des fois, comme un ensemble dans lequel les ruines semblent avoir effacé toute morphologie. Les protagonistes sont confrontés à une expérience de misère, à une lutte pour la survie au sein d'un monde détruit. En ce sens, la figure humaine constitue le centre narratif de l'esthétique néoréaliste ; il en découle une attention particulière au corps et à son rapport avec la misère, la faim et la destruction. Bouquet à ce propos définit le cinéma néoréaliste comme « une étude de la figure humaine, et de ce que les autres, l'histoire, la ville en font, c'est-à-dire souvent comme ils l'annulent » (2005, p. 187). Un exemple remarquable est sans doute constitué par *Germania Anno Zero*, toujours de Rossellini (1948), dont le protagoniste, le jeune Edmund, apparaît comme dans un état de soumission vis-à-vis du paysage de ruines de Berlin. L'actualité des thèmes (à l'époque de la sortie), le respect pour la naturalité des décors et un style profondément réaliste, font de ce cinéma une sorte d'exemple de docu-fiction *ante-litteram*.

Un autre point fort est sans doute constitué par la conjonction que le néoréalisme réalise entre la guerre, en tant qu'événement collectif, de masse, et l'expérience désespérée et subjective des individus concernés. « La ville néo-réaliste est le lieu d'expérience d'un moment historique où la figure humaine entre en crise, où elle ne peut avaler ni son passé, ni son présent, et en

conséquence se prive/est privée d'avenir [...] » (Bouquet, 2005, p. 189). Et encore : « il arrive en effet que la ville néo-réaliste donne à voir cette image d'une ville déconnectée, d'une ville livrée aux organes libres de sens, à la pure errance des corps, des situations, des sensations » (p. 189). La ville néo-réaliste, de ce point de vue assume un rôle qui, de co-protagoniste, peut atteindre celui de véritable moteur de l'action. Sa destruction, sa misère, ses ruines, son désespoir, incarnent tout le côté tragique d'une catastrophe majeure de l'histoire. La ville est la traduction spatiale du drame de la seconde guerre mondiale, d'une crise qui touche la matérialité quotidienne de l'individu. Exemple à ce propos apparaît la séquence finale de *Germania Anno Zero* : Edmund, convaincu d'avoir agi pour le mieux, vient d'empoisonner le père, vieux et malade, comme un acte de pieuse euthanasie. Seulement grâce à son ancien maître d'école, le jeune parvient à se rendre compte de la portée de son geste. Edmund flâne alors sans destination parmi les ruines berlinoises ; verres brisés, fenêtres éventrées, murs délabrés, poutrelles pendantes... Il flâne comme n'importe quel garçon, en proie à l'ennui, flânerait à la recherche d'une distraction. Mais l'ennui est en réalité une sorte d'aliénation vis-à-vis de l'absurdité d'un contexte dans lequel il n'y a plus de place pour l'enfance. Sa balade assume la forme d'un présent inacceptable et d'un futur qui ne semble pas trouver de place. Ensuite, d'un coup, sans aucun préavis pour le spectateur, Edmund se jette de ce qui reste d'un balcon et la caméra, du corps sans vie de l'enfant, recule en élargissant son champ aux immeubles en ruine.

La ville néoréaliste est donc un espace de destruction physique, matérielle, qui touche le corps au point d'empêcher toute réflexion intime ou mentale. Le désespoir ne laisse pas de place à une quelconque réélaboration psychique. La force de ce cinéma réside dans son rapport direct avec l'expérience matérielle de la destruction, dans ses décors naturels qui ajoutent à l'expérience de la fiction une forte valeur historico-documentaire.

Expressionnisme et néoréalisme partagent une profonde liaison à des événements catastrophiques, à deux moments de crise, qui en revanche, dans leurs différences, participent à l'élaboration des deux esthétiques sous certains traits opposés, des traits qui sont parfaitement envisageable au sein du traitement des espaces urbains. Le premier faisait suite à un conflit violent, mais aussi à une modification brutale, plus générale, au sein de l'expérience de la modernité. Le résultat est une intériorisation de ces éléments qui trouvent donc une visibilité à travers une déformation angoissante et irréelle de l'espace, symbole d'un état d'âme, d'une expérience mentale.



Fig. 2 : Berlin dans *Germania Anno Zero*.

Le néoréalisme, au contraire, témoigne d'une expérience dont la profonde et atroce matérialité empêche toute réélaboration. La destruction physique de l'espace trouve une correspondance dans la destruction des corps des protagonistes. La ville néoréaliste, ses ruines, sont déjà en soi une expérience visuelle tellement effrayante qu'ils constituent une esthétique à part, qui ne nécessite pas de médiation. On peut donc parler des deux cinématographies qui expriment la catastrophe, mais de manière opposée, mentale et corporelle. Analogies et différences, donc, mais en général, c'est le contexte extra-diégétique qui semble imposer le différent choix esthétique. Il est bien évidemment possible accuser cette affirmation d'un certain déterminisme, mais dans ce cas on assume le risque, confortés aussi par des réflexions historico-politiques dont la prégnance ne fait pas de doutes. Les années de la République de Weimar condensaient une crise sociale, culturelle, politique et économique, qui dérivait tant du désastre de la première guerre mondiale et de la défaite allemande, que d'une plus générale expérience traumatique de certains aspects de la modernité. L'expérience de la guerre, en particulier, est le trait d'union avec le néoréalisme, mais en même temps elle est source d'une profonde différence qui peut trouver ses raisons, entre autres, dans une différente typologie de conduite de la guerre.

Le conflit du 14-18, en effet, a provoqué une crise, qui, à l'exception de ceux qui en ont eu une expérience directe, est notamment mentale. L'enfer des tranchées, les carnages de millions d'hommes pour des portions de territoire limitées, les nouvelles armes comme la mitrailleuse et l'artillerie, sont les traits distinctifs de ce conflit. L'impréparation des États-majors, la faible maîtrise des nouvelles techniques de combat, ont pourtant limité (relativement) les territoires directement intéressés par les combats, et donc les effets sur la population civile.

Même les bombardements aériens, s'il est vrai qu'ils voient le jour au sein de ce conflit, n'avaient pas encore atteint la capacité destructrice qu'ils auront 25 ans plus tard.

Sur le plan collectif, donc, les effets de la guerre, concernent plus une perception indirecte, un niveau idéologique, mental et culturel. C'est une expérience qui se transmet à partir des représentations offertes par la presse et par les millions des soldats qui reviennent du front. D'ailleurs, un des caractères de la guerre de tranchée est justement celle d'un front qui ne bouge que rarement (dans un sens comme d'un autre) et avec des coûts humains très élevés³. La seconde guerre mondiale, avec l'évolution des techniques militaires et une nouvelle approche stratégique, a été en revanche un conflit total, qui a souvent engendré une non-distinction entre civils et soldats. En effet, entre la côte Atlantique française et la Volga en Russie, entre l'Afrique et le nord de la Norvège, rares sont les territoires qui n'ont pas été impliqués dans des combats sanglants. Les nouvelles techniques de bombardements, les pénétrations des véhicules cuirassés, ont produit une vitesse destructrice sans précédents. Il suffit de penser au sort de villes comme Brest ou Lorient en France, aux villes rasées au sol par les bombardements (Dresde est un exemple majeur, mais malheureusement n'est pas le seul) ou encore celles qui sont devenues théâtre de combats sanglants (Stalingrad, Berlin, Varsovie, Arnheim, juste pour citer quelques exemples majeurs). L'expérience de la guerre, devient donc totale et concerne des pays et des populations entières⁴. Cela, sans compter le front du Pacifique qui a abouti aux explosions nucléaires d'Hiroshima et Nagasaki en août 1945. La ville de la seconde guerre mondiale est donc généralement un espace de destruction physique qui vit l'expérience catastrophique de la guerre de manière directe, incontournable et totalisante.

Or, les relations entre des mouvements artistiques et leur contexte est toujours affaire complexe et souvent les raisons sont multiples, parfois difficiles à envisager. Cela est sans doute vrai dans le cas du cinéma expressionniste et dans sa manière de présenter les espaces urbains qui trouve ses racines dans plusieurs facteurs, culturels et historiques. En revanche, le néoréalisme italien ne peut pas échapper à un certain déterminisme, puisque parfois, l'ampleur des certains événements est tellement grand au point d'effacer toute autre variable.

³ En France par exemple, la zone des combats a été concentrée dans les régions nord-orientales, en Italie, de même, les combats se sont concentrés dans les régions du Trentino et du Friuli. À ce propos on peut se référer à l'ouvrage de l'historien Basil Liddell Hart *A History of the World War (1914-1918)*, rédigée en 1930, mais rééditée en 1968.

⁴ Pour une description détaillée des combats de la Seconde guerre mondiale une référence intéressante est encore une fois offerte par Basil Liddell Hart avec *History of Second World War* (1970), publié en français trois ans après par Fayard, ou le plus récent *Second World War* de l'anglais Anthony Beevor (2012), disponible aussi en édition française chez Calmann-Lévy.

4.2. *Gomorra*... du film à la série... de la représentation à l'imaginaire.

D'une certaine manière on pourrait affirmer que, dans le cadre du cinéma italien, le néoréalisme n'a jamais cessé d'exister. Le terme « néoréalisme » en effet, plus que définir un genre, semble se référer à une manière de concevoir le cinéma, à une véritable esthétique axée sur des thèmes d'actualité à fort intérêt social et politique. Parmi les traits distinctifs on peut mentionner la présence d'acteurs souvent non professionnels, de décors naturels, des mises en scène et des réalisations les plus neutres et naturelles possibles, ainsi qu'une forte tendance à décrire des réalités socio-spatiales problématiques. Cette esthétique, en effet, intéresse une partie très importante de toute la production cinématographique italienne d'après-guerre. Il suffit de penser à ce que l'on appelle couramment « cinéma civile », pour indiquer justement la persistance des thèmes à fort engagement civique, social et politique. Parmi les exemples célèbres on peut citer les œuvres de Francesco Rosi comme *Salvatore Giuliano* (1962), *Le mani sulla città* (1963) – une référence incontournable pour les spécialistes de la ville – et enfin *Dimenticare Palermo* (1990). Plus penché vers des thèmes internationaux on peut trouver Gillo Pontecorvo, auteur, entre autres, du chef d'œuvre *La battaglia di Algeri* (1966), qui fut censuré en France jusqu'au 2004. Ce type de cinéma reprend un certain élan entre les années 1980 et 1990 avec le retour en force de thèmes comme l'immigration, l'exclusion, la pauvreté, le délinquance, le crime organisé ainsi que la récurrente « question méridionale »⁵. Parmi les pionniers, on peut mentionner *Amore Tossico* de Claudio Caligari (1983), qui raconte l'histoire d'un groupe de jeunes toxicomanes de la banlieue romaine. Le film, d'inspiration pasolinienne, fit scandale à cause de son extrême réalisme. La plupart des acteurs étaient des vrais héroïnomanes, ce qui ne facilita pas la production. Ensuite on trouve les films de Gianni Amelio comme *Il ladro di bambini* (1992), sur la prostitution des mineurs ou *Lamerica* (1994), sur la vague d'immigration des albanais. Marco Risi, fils du célèbre Dino, s'insère dans le filon avec le couple *Mery per sempre* et *Ragazzi fuori* (1989, 1990), qui racontent la réalité de la petite délinquance de la ville de Palerme, ou encore avec *Il Muro di Gomma* (1991), inspiré aux enquêtes du journaliste Andrea Purgatori à propos de la disparition de l'avion civil ITAVIA 870 sur les cieux italiens en 1980. Pour finir, *Ultrà* de Ricky Tognazzi (1991), sur la violence des supporters de football et *Teste Rasate* de Claudio Fragasso (1993), sur la naissance des premiers groupes néonazis en Italie.

⁵ Avec l'expression « question méridionale » on fait référence au décalage socio-économique entre les régions du nord de l'Italie, plus développées, et celles du Sud, plus pauvres et moins développées.

La liste pourrait être plus longue et parvenir jusqu'à nos jours, mais les films cités ici devraient être suffisants pour confirmer la persistance, en Italie, d'une manière de concevoir le cinéma. Ce n'est pas donc un hasard si, parfois, on se trouve face à des définitions comme « nouveau-néoréalisme » ou tout simplement « néo-néo-réalisme ».

Certes, la plupart des fois on se trouve face à des décalages esthetico-artistiques plutôt évidents. Si certains films possèdent une valeur hors de doutes, d'autres, en revanche, sont très pauvres du point de vue du style. Pourtant, le souci réaliste, toujours présent, est matière d'intérêt pour le géographe.

Le film *Gomorra* de Matteo Garrone (2008), est à insérer parmi les mieux réussis, notamment pour avoir su conjuguer les traits distinctifs hyperréalistes avec un usage maîtrisé du langage cinématographique. Le film s'inspire directement de l'éponyme roman-enquête du journaliste Roberto Saviano à propos du fonctionnement de la Camorra à Naples. En ligne avec le livre, le film se livre à un portrait naturel du système mafieux napolitain, de son fonctionnement pratique, loin donc de tout moralisme ou jugement éthique. Comme dans le roman, le spectateur est amené à observer directement la réalité d'un système complexe et ramifié : vente de stupéfiants, luttes entre clans, recrutement des nouveaux affiliés, trafic de déchets et gestion de la production textile de haut-niveau.

Le film se structure sur différents épisodes qui reflètent plusieurs thèmes : l'histoire d'un jeune habitant du quartier de Scampia qui, au fur et à mesure de ses actions, intègre l'organisation criminelle; celle d'un trafiquant de déchets toxiques et de son jeune collaborateur ; celle d'un membre du clan qui se charge de payer les familles des camorristes en prison; et encore, deux jeunes petits voyous qui cherchent à se faire une réputation en défiant le pouvoir camorriste et enfin un artisan couturier soumis aux logiques brutales du travail clandestin.

Le tournage respecte pour la plupart les lieux réels cités dans le roman, notamment les fameuses « Vele » de Scampia, une des cités symboles de la banlieue de Naples et actuellement le premier marché de stupéfiants en Europe. Tous les acteurs, à l'exception de Toni Servillo et Maria Nazionale, sont non professionnels (certains ont été ensuite jugés pour liaisons avec la camorra). Une attention particulière a été portée aussi à la langue, un patois napolitain très serré qui a rendu nécessaire l'usage des sous-titres même dans la version italienne. À partir de ces considérations, on peut considérer le film comme un puissant instrument pour représenter certains traits de l'espace napolitain, ainsi qu'un document précieux sur les dynamiques liées au contrôle du territoire de la part d'un pouvoir mafieux. La relation du film à l'espace est donc nette et précise, et toute la narration ne prend son sens qu'en relation avec un contexte socio-culturel défini et incontournable. La mise en scène essaye toujours de garder une certaine

neutralité, une certaine distance par rapport aux personnages, d'où un style simple et efficace, la quasi-totale absence de musique extra-diégétique ainsi qu'un montage visant à rendre le plus crédible possible toute l'action.



Fig. 3 et 4 : Deux plans tirés du film *Gomorra*.

Pour ces raisons, *Gomorra* est un ouvrage à grand intérêt géographique. Parmi les nombreux éléments pertinents on peut sans doute utiliser le film pour envisager certains traits de la banlieue napolitaine. Le quartier de Scampia, par exemple, est montré de manière magistrale : plans d'ensemble proposant une vision claire de l'architecture et de la morphologie du quartier (qui se présente comme un labyrinthe de passages surélevés entourés de logements); structures délabrées ou modifiées pour répondre aux exigences du commerce de stupéfiants et encore vaste étendues vides et encombrées de déchets séparant les différentes îlots, qui s'opposent donc à l'étroitesse des intérieurs.

Gomorra offre un témoignage naturel sur un paysage de banlieue qui à partir de sa structure architectonique, se prête à une requalification « criminelle ». Un autre espace majeur du film est celui du périurbain semi-rural qui sépare les villes de Naples et Caserta. Ce que les romains, dans l'antiquité, appelaient *Campania Felix*, en raison de la fertilité du sol et de la nature verdoyante, apparaît aujourd'hui comme un territoire en plein désastre, abandonné à lui-même, où une agriculture étranglée par les dettes cède la place à la pratique meurtrière de la décharge illégale des déchets, souvent toxiques, provenant non seulement des usines de l'Italie du nord, mais de l'Europe entière. Le résultat est un paysage de caves abandonnées, de vieilles structures dans lesquelles sont entreposés divers déchets, et enfin de terrains agricoles martyrisés par la contamination.

Sur un plan visuel, donc, le spectateur se trouve face à une imagerie qui rappelle certaines réalités typiques du tiers-monde, qui soit l'exiguïté violente et délabrée d'une favelas sud-américaine ou le paysage sinistré de la Somalie. Si le cinéma est pour sa nature trompeur, dans ce cas, malheureusement, les chroniques d'actualité, confirment, voir renforcent, le sombre portrait offert par Saviano et Garrone.



Fig. 5 : La cité « le vele » à Scampia, dans la banlieue de Naples.

Mais la valeur de *Gomorra* va peut-être au-delà de ses traits hyperréalistes. Il faut attribuer au réalisateur des mérites supplémentaires concernant un style qui atteint un double but : d'un côté, certains éléments insèrent le film au sein de la vaste tradition cinématographique sur les organisations criminelles, de l'autre, ces mêmes choix visent à souligner une certaine distance, dans le but de mettre en exergue la singularité du phénomène de la Camorra, qui, en effet, se

veut comme une organisation criminelle très différente par rapport à d'autres formes de crime organisé (*Cosa Nostra* sicilienne par exemple).

En effet, la grande différence avec le phénomène mafieux sicilien, qui a trouvé un écho cinématographique très vaste tant en Italie qu'aux États-Unis, est un enjeu majeur, notamment sur le plan culturel. Sur ce point, les références filmographiques sont nombreuses et variées. L'histoire des deux jeunes est emblématique. Les petits délinquants cherchent à tout prix, de manière somme toute ridicule, de fonder leur propre clan, de devenir des « francs-tireurs » non soumis au pouvoir des clans. Leur référence est le personnage de Tony Montana (Al Pacino), protagoniste du film *Scarface* (Brian de Palma, 1983). Une séquence les montre en train d'imiter le final du fameux film, la fusillade entre Montana et le clan des colombiens, qui se déroule dans la résidence de ce dernier. Comme décor, le réalisateur Garrone, choisit un lieu emblématique et surprenant. Il s'agit de la vraie résidence, désormais abandonnée, du boss de la Camorra Walter Schiavone, qui reproduit certains traits de la maison de Tony Montana dans le film de De Palma. La réalité donc fait un clin d'œil au cinéma, et le cinéma qui reproduit cette réalité, suit le jeu à son tour.



Fig. 6 : Séquence de *Gomorra* : les deux jeunes en train d'imiter le film *Scarface* dans l'ancienne résidence du boss Walter Schiavone.

Plus généralement, les personnages de ces deux jeunes rebelles, (une révolte non contre la loi de l'état, mais contre l'exclusivité de la Camorra dans le contrôle du territoire), rappelle une tradition cinématographique riche. Balades urbaines, petits braquages, révolte générationnelle privée d'un véritable projet, sont tous des éléments qui d'une certaine manière se réfèrent à des films comme *Les 400 coups* de François Truffaut (1959) ou plus récemment, *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz (en particulier il est possible d'entrevoir une certaine affinité

entre l'exaltation du personnage de Vinz, interprété par Vincent Cassel et celle qui caractérise les jeunes napolitains).

La réalisation de Garrone, donc, met en exergue un élément souvent effacé par la violence des chroniques : le système de valeurs et de références culturelles d'un phénomène qui ne semble pas avoir de précédent dans l'histoire du crime organisé. D'ailleurs, cet aspect avait déjà été mis en exergue par Saviano dans son ouvrage littéraire, mais cependant, la difficulté de rendre cet aspect au cinéma, tout en gardant une esthétique très réaliste, constitue un défi que le réalisateur semble avoir bien emporté. Sur ce point, la séquence qui ouvre le film est remarquable, notamment grâce à l'efficacité avec laquelle il exprime la mutation des instances culturelles de cette nouvelle forme de crime organisé.

Comme on peut voir dans l'annexe audiovisuel n°2, la séquence n'est rien d'autre que la ré-proposition d'un des clichés les plus prolifiques de la cinématographie « mafieuses » : le barbier comme lieu de pouvoir, de meurtre, etc. Pensons au *Scarface* de Howard Hawks (1932), ou *The Untouchables* encore de De Palma (1987) qui montre Al Capone en train de se faire raser, et encore *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) ou le récent *Eastern promises* (David Cronenberg, 2007). Le barbier est un des lieux privilégiés de la culture du crime organisé, exprimant une certaine masculinité dominante. En revanche, dans *Gomorra*, le spectateur se trouve dans un salon de beauté, un lieu qui nous indique clairement une sorte de « modernisation » culturelle, un système de valeur qui se détache de celui des mafias traditionnelles. Le rasage laisse la place aux soins des mains, au bronzage, avec une remise en discussion d'une certaine idée de la masculinité mafieuse : soin du corps, vêtements à la mode et des références culturelles issues d'un certain *mainstream*. À renforcer cette mutation intervient aussi la musique utilisée dans la séquence. Les trois morceaux appartiennent au genre du « neomelodico », une évolution de la musique traditionnelle napolitaine très répandue auprès des classes populaires de Naples et plus généralement du sud de l'Italie.

La langue des chansons est souvent constituée par le patois, tandis que les thèmes traités alternent histoires d'amour très romancées, souvent naïves et mielleuses, à d'autres issues du milieu criminel. D'ailleurs la musique a toujours constitué un élément majeur du riche panorama culturel napolitain, mais le genre du « neomelodico », depuis quelques années, est devenu une sorte de moyen d'expression de la culture camorriste. Ils ne sont pas rares les chanteurs qui se sont exhibés dans des cérémonies privées organisées par les membres des clans.

Le dernier de ces morceaux est le seul qui passe, à la fin de la séquence, au statut extra-diégétique, en faisant correspondre le refrain de la chanson avec l'apparition du titre « Gomorra ». « Notre histoire semble copiée d'un dessin animé » récite la mielleuse chanson *La*

nostra storia de l'artiste Raffaello. Le spectateur se trouve donc face à une sorte d'oxymore audiovisuel. D'un côté un lieu particulier, un salon de beauté, des chansons d'amour, un univers qui semble appartenir à un jetset à la mode. De l'autre côté, les armes, le sang, la mort.

La séquence prend toute son efficacité dans le fait de montrer, en un temps somme toute limité, la mutation d'un phénomène, aussi d'un point de vue culturel, mais en même temps dans le fait d'inscrire cette mutation au sein d'une tradition cinématographique de longue date.

Quelques années plus tard, l'univers de la Camorra fera l'objet d'une des séries télévisées les mieux réussies du panorama italien : *Gomorra, la série*. D'après une idée de Saviano et avec la réalisation de Stefano Sollima, Francesca Comencini et Claudio Cupellini, le projet aboutit à une première saison de douze épisodes qui sont transmis en 2014 par la chaîne privée SKY. Le succès est énorme et dépasse largement les frontières italiennes avec une distribution qui a touché plus de cinquante pays du monde. La deuxième saison, tournée entre le 2014 et le 2015, verra le jour au printemps 2016.

Contrairement au film qui s'inspire de manière directe de l'enquête de Saviano, ici on rentre de plain-pied dans un univers complètement fictionnel, bien qu'inspiré de faits et situations vrais ou vraisemblables. La série raconte l'histoire du clan des Savastano (nom inventé) et de ses activités criminelles liées notamment au commerce de la drogue, au racket et au contrôle sur les travaux publics. Le scénario mêle un univers fictionnel, qui, malgré tout, trouve des correspondances précises dans les chroniques d'actualité.

Les rapports entre la série et le film sont donc étroits, mais en même temps divergents. Premièrement, si l'œuvre de Garrone se servait pour la plupart d'acteurs non professionnels, ici c'est plutôt le contraire. À l'exception du jeune Gennaro Savastano (interprété par Salvatore Esposito), les autres protagonistes sont interprétés par des professionnels, issus notamment du domaine du théâtre. La langue utilisée maintient la prédominance du patois napolitain, mais par rapport au film, celui-ci résulte épuré, plus compréhensible pour le public italien. Pour ce qui concerne les lieux du tournage, le réalisme persiste. Les séquences en extérieur ont été tournées dans les quartiers de Ponticelli, San Giovanni a Teduccio, San Pietro a Patierno, la cité 219 de San Vitaliano, ainsi que dans la fameuse cité de « Vele » à Scampia. En revanche, certains toponymes ont été « fictionnalisés », comme par exemple la fantomatique ville de « Casavatore », dont le nom rappelle vaguement celui de Casal di Principe (entre Naples et Caserta), royaume du clan des Casalesi et lieu symbolique de la géographie camorriste.



Fig. 7 : Une image de la série qui montre *Ciro di Marzio* (Marco d'Amore) avec *Gennaro Savastano* (Salvatore Esposito). Sur le fond, le quartier des « Vele » à Scampia.

En revanche, par rapport au film, la série plonge le spectateur dans un univers géographiquement plus vaste qui comprend des nombreuses séquences tournées à Barcelone, Milan et Menton, pour remarquer la ramification internationale, voire globale, de l'organisation criminelle, qui, comme on sait bien, est une des plus vastes au monde.

Parmi les différences avec le film, il y a un point qui demeure majeur pour une approche géographique. Il s'agit d'une différence dans le choix esthétique qui a des conséquences sur le traitement de l'espace. L'œuvre de Garrone, on l'a vu, s'inscrit au sein d'un style visiblement néoréaliste, en essayant d'offrir un portrait d'une réalité socio-spatiale le plus neutre possible. Cette posture, dont l'effet est magistral, rend le film, d'un point de vue géographique, une puissante représentation de l'espace.

La série au contraire offre des langages et des styles multiples, d'une manière cohérente avec un contrat fictionnel qui ne cesse jamais de faire des clins d'œil, tant à l'actualité qu'à une tradition cinématographique hétérogène. D'un côté, les extérieurs de la banlieue napolitaine respectent un souci d'adhérence, de l'autre, on assiste à un usage du paysage qui suggère plutôt une posture axée sur l'imaginaire de l'espace. Comme dans le film, les monuments de Naples, son riche et merveilleux centre historique, son *cityscape* dominé par le Vésuve, ne sont jamais montrés. Les espaces dominants sont constitués par les vastes banlieues, les gratte-ciels, les quartiers des immigrés, les petites villes du périurbain et enfin des espaces délabrés ou

abandonnés. Pourtant, la série ajoute à ce panorama une imagerie inédite : des autoroutes trafiquées, des portraits nocturnes de la ville et une série de séquences « urbaines » ponctuées par des thèmes musicaux récurrents. Il s'agit donc d'un élément nouveau qui vise à proposer un paysage hétérogène dont les traits rappellent les imageries urbaines issues des films noirs, des certains *action movies* ou encore des séries américaines comme *The Wire* ou *The Sopranos*.

Un élément important est sans doute la musique. Le film de Garrone, suivant la posture néoréaliste, limitait les insertions musicales au seul domaine diégétique. La série, au contraire, propose une alternance entre un registre diégétique axé sur le respect culturel du domaine de la banlieue napolitaine (encore une fois le « neomelodico », mais aussi certains morceaux de Rap en patois napolitain), et un autre extra-diégétique constitué par des morceaux de musique électronique composés par le groupe Mokadelic (dont le thème de toute la série). Ce n'est pas un hasard que la plupart des morceaux interviennent au sein des séquences descriptives qui se livrent à des plans d'ensembles ou à des travellings sur les paysages urbains.

Le résultat est un espace composite, qui alterne des traits réalistes typiques des réalités les plus dégradées du sud de l'Italie, avec d'autres qui rendent l'univers spatial de la série véritablement métropolitain, en liaison avec une imagerie urbaine cristallisée à travers cinéma et série. L'aspect se veut appuyé par les longues séquences se déroulant à Barcelone et à Milan, avec aussi des gratte-ciel, des hôtels de luxe, et des quartiers hypermodernes. Mais le recours à ce type d'imagerie urbaine dépasse le simple choix esthétique. Il s'agit d'une manière pour mettre en exergue certains traits du phénomène de la Camorra, ses étroites liaisons internationales, son caractère « cosmopolite » et ramifié. Exemplaire à ce propos est la séquence qui montre Imma Savastano, la femme du boss désormais en prison, flâner les rues milanaises avec son fils Gennaro. En indiquant différents immeubles et tours, il dit à son fils que c'est le père qui a financé leur construction.

De ce point de vue, la série *Gomorra* exprime parfaitement un aspect néfaste de ce que Michel Lussault appelait « l'avènement du monde » pour se référer à un certain type de globalisation. Les cités pauvres et délabrées de la banlieue napolitaine n'apparaissent plus comme une spécificité locale, une marque négativement exotique, mais elles s'inscrivent au sein d'une échelle bien plus importante, dans des dynamiques qui lient un petit jeune banlieusard travaillant comme vedette pour la vente des stupéfiants au broker milanais, à l'entrepreneur espagnol, à l'homme politique, etc.

Le film de Garrone s'insérait au sein d'une tradition cinématographique assez précise, bien qu'en en réinventant certains traits. Ici au contraire, le mélange des codes esthétiques, de

références cinématographiques, se veut comme le véritable point fort, l'atout majeur d'un produit inédit dans le panorama italien.



Fig. 8 : Les personnages de Gennaro Savastano (Salvatore Esposito) et Ciriaco De Marzio (Marco D'Amore).
Sur le fond, les gratte-ciels du quartier directionnel de Naples.

En raison de la longueur du produit, les séquences dignes d'intérêt sont nombreuses. On en a quand même repéré trois qui méritent d'être citées (voir annexes audiovisuels 3, 4, 5). La première est celle qui marque le début de la série. Ciriaco De Marzio et Attilio sont en train de préparer une intimidation au boss rival Salvatore Conte. Il fait nuit et les deux parcourent les routes napolitaines. Après un plan montrant un vieux site industriel, la voiture se dirige sur une autoroute. La musique est diégétique. Il s'agit d'un morceau de rap en patois napolitain, apprécié par le jeune Ciriaco, moins par Attilio qui avoue d'être « trop vieux » pour ce genre de musique. La séquence s'achève sur un plan qui montre la voiture parcourir un échangeur autoroutier. Sur le fond apparaît le *skyline* du quartier directionnel de Naples avec ses tours éclairées.

La deuxième séquence se trouve au sein du deuxième épisode. Ciriaco est dans une boîte de nuit. La musique est d'abord diégétique. Il s'agit du morceau très commercial de *One day* de Asaf Davidan & The Mojos. La chanson passe au fur et à mesure au statut extradiégétique tandis que le montage alterne une folle course en moto du jeune Gennaro avec des plans montrant son père, Pietro (Fortunato Cerlino), en voiture, encore une fois le long des autoroutes de banlieue. Enfin, une séquence magistrale est celle qui montre Donna Imma Savastano (Maria Pia Calzone)

à la fin du septième épisode. Son mari est en prison, son fils est en Amérique du sud, et donc, elle se trouve à la tête du clan. Après une réunion avec les autres membres de l'organisation, elle se fait déposer par son chauffeur au milieu du quartier de Scampia. Elle se promène avec son chien pour s'arrêter enfin devant le paysage de la cite des « Vele ». Sur le fond, on peut écouter le thème musical du groupe Mokadelic. Malgré la séquence soit courte, l'effet est néanmoins bouleversant. La femme du boss, cadrée par derrière comme dans un tableau de Friedrich, est désormais le chef de l'organisation. Elle vient de démontrer qu'elle est parfaitement capable non seulement de gérer le pouvoir, mais aussi de pouvoir mettre fin aux différentes disputes pour le contrôle du trafic de drogue. Elle sourit à peine, elle regard le royaume dont elle est finalement la reine. En revanche devant elle ne se livre pas le paysage d'une nature sublime, mais au contraire, la sublimation d'un cauchemar tout artificiel et dont l'actualité dépasse malheureusement la fiction.



Fig. 9 : *Frau vor untergehender Sonne* de Caspar David Friedrich (1818).

4.3. L'individu dans la métropole... la métropole dans l'individu : *Taxi Driver* et *Bringing out the dead*.

Parmi les grands cinéastes urbains, Martin Scorsese occupe une place de premier ordre. Ses liaisons intimes et biographiques avec la ville de New York sont devenues en effet une sorte de marque stylistique. Offrir une certaine image de sa ville a constitué souvent un enjeu majeur de sa production, qui, de ce point de vue, touche son apogée avec deux œuvres séparées par un écart temporel d'environ vingt-cinq ans, mais pourtant liées entre elles à double tranchant. La première et plus connue est bien évidemment *Taxi driver*, qui voit le jour en 1976 et qui consacre non seulement Scorsese en tant que grand réalisateur, mais aussi l'acteur protagoniste Robert De Niro, qui avait déjà connu un succès discret dans *The Godfather : part II* (Francis Ford Coppola, 1975).

Le chef d'œuvre raconte l'histoire de Travis Bickle, un ancien combattant de la guerre du Vietnam, qui à cause de ses insomnies, décide de travailler en tant que chauffeur de taxi de nuit. Travis plonge au sein d'une expérience urbaine aliénante, il rentre en contact avec une ville troublée et charmante, angoissante, peuplée de voyous et petits délinquants, de personnages mentalement instables, de prostituées, d'homme d'affaires ou encore de femmes à la beauté angélique (voir extrait audiovisuel n°6). C'est le cas de Betsy (Cybill Shepherd), qui travaille pour le candidat à la présidence Palantine, dont Travis tombera amoureux, ou encore de Iris (Jodie Foster dans sa toute première apparition cinématographique), une jeune prostituée, qui à la fin du film, sera « sauvée » au cours d'un véritable massacre.

Un des atouts du film est sans doute sa complexité qui débouche sur une multiplicité de lectures possibles. À un premier niveau, le personnage de Travis renvoie immédiatement au problème des anciens combattants du Vietnam et à leur réinsertion dans la société après une expérience, dont la portée, en 1976, n'était pas encore suffisamment claire. Mais les thèmes vont bien au-delà de ces spécificités et se concentrent plus généralement sur l'expérience aliénante de la métropole. Solitude, violence, dégradation physique et morale... Travis de ce point de vue exprime la parabole d'une aliénation qui le porte en très peu de temps au sein d'un tunnel d'angoisse et paranoïa débouchant sur une véritable perte de la raison et de tout contact avec la réalité. « Dans le personnage de Travis, le réalisateur a concentré deux figures antithétiques et récurrentes de la mythologie américaine : celle réactionnaire du vengeur et celle anarchique du hors-la-loi » (Di Gianmatteo, 1986, p. 999).

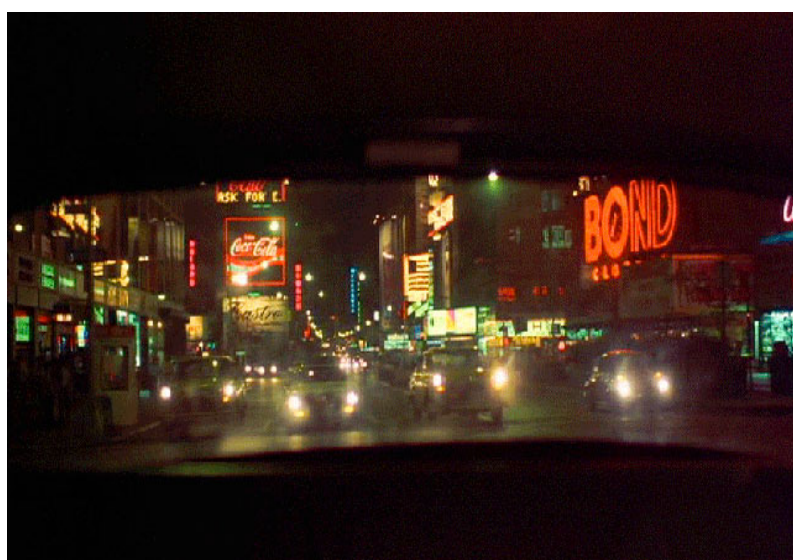


Fig. 10 et 11 : À gauche, un particulier de l'affiche du film *Taxi Driver*. À droite, un plan du même film qui montre le paysage nocturne de New York à travers le rétroviseur de Travis.

Exactement vingt-six ans après, en 1999, Scorsese dirige *Bringing out the dead* qui raconte trois nuitées de travail d'un ambulancier (Frank Pierce interprété par Nicolas Cage) en service dans le quartier de *Hell's Kitchen* à New York. Le protagoniste, aux marges d'une chute nerveuse, n'arrive pas à dormir le jour (la nuit il travaille), et pendant ses sanglantes pérégrinations il est obsédé par le fantôme de Rose, une jeune clocharde dont il n'a pas réussi à sauver la vie pendant une crise respiratoire.

Le film, aux rythmes souvent très rapides, aux traits psychédéliques, emmène le spectateur au sein d'un paysage nocturne fait de pauvreté, de drogue, de fusillades, de prostitution et, entre autres, au sein d'une sorte d'enfer sur terre : un hôpital public américain. Comme dans *Taxi Driver*, quasiment tous les personnages sont connotés de manière extrême, aux limites de la santé

mentale et souvent avec un passé fait de violence et exclusion. La co-protagoniste, Mary (Patricia Arquette), est une ancienne toxicomane dont le père est emmené à l'hôpital par Frank suite à une crise cardiaque. Ensuite, ses collègues de travail, avec lesquelles il partage l'ambulance : parfois violents, toujours extravagants à cause de leurs différentes stratégies pour survivre à une expérience nocturne fait de sang et désespoir.

Malgré l'avis favorable des critiques, *Bringing out the dead* ne semble pas avoir obtenu le succès qui méritait, surtout comparé à son prédécesseur *Taxi driver*. Cependant, un regard attentif ne peut que suggérer une certaine consubstantialité entre les deux œuvres. Du moins, il est vraiment difficile de ne pas entrevoir dans le film du 1999 une sorte de suite idéale de la parabole de Travis du 1976. Le jeu d'analogies et différences se révèle donc prolifique.

Les deux films semblent animés par des logiques similaires. Premièrement, et de manière évidente, un enjeu majeur est constitué par une certaine imagerie nocturne de la ville de New York, qui est à considérer comme quelque chose de bien plus important qu'un simple décor. L'expérience de la ville se révèle, dans les deux cas, tellement extrême qu'elle semble se fusionner dans les personnages de Travis et Frank. Leur liaison totalisante avec l'environnement, bien que souvent médiatisée par les vitres du taxi ou de l'ambulance, est probablement un véritable atout de toute la mise en scène (voir annexe n°7). Ce type d'expérience, en outre, possède des traits fortement négatifs qui reviennent à plusieurs reprises. Le spectateur est confronté à une vision urbaine radicale, il plonge dans un univers fait de bas-fonds violents, de droguées, des criminels, de cinémas pornographiques, de bars mal fréquentés, d'homme et femmes mentalement instables. C'est un monde sombre et corrompu, dans lequel, de manière cohérente avec la foi chrétienne de Scorsese, revient sous différentes formes le thème du salut.

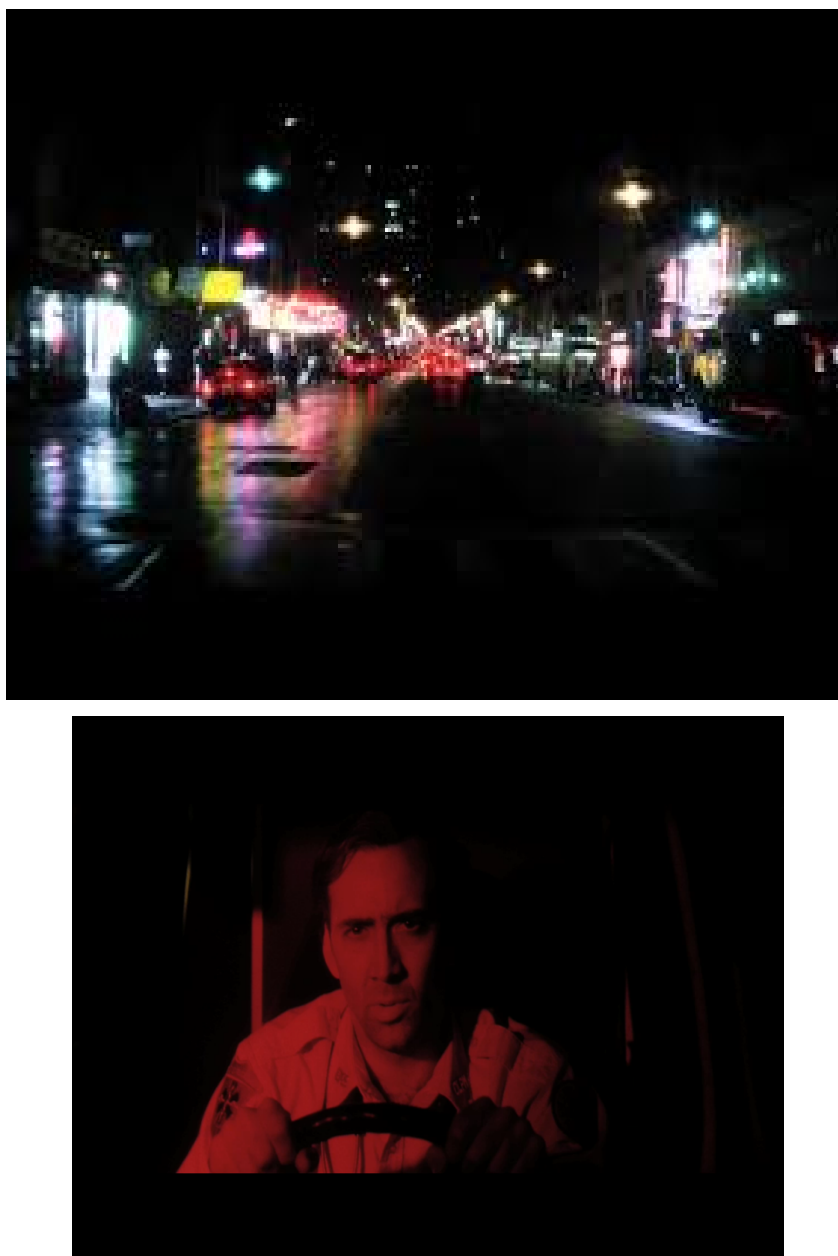


Fig. 12 et 13 : Deux plans tirés du film *Bringing out the dead*. À gauche, le quartier de *Hell's Kitchen* à New York ; à droite, un premier plan du protagoniste Frank Pierce (Nicolas Cage).

C'est justement à partir de ce point que l'on pourrait commencer à parler des différences qui rendent ces deux œuvres d'une certaine manière complémentaires. La religion est en effet un thème très présent, notamment sous la forme d'un salut qui assume des formes changeantes et parfois hallucinées. Dans *Taxi Driver*, comme le remarquait le critique Di Gianmatteo, le personnage de Travis, atteint son statut de salvateur seulement à la fin et d'une manière paradoxale, presque par hasard. Sa folie aliénée le conduit d'abord à un projet violent et réactionnaire : celui de nettoyer la ville de la « racaille ». Ensuite il planifie le meurtre du candidat à la présidence Palantine. Mais le véritable salut est celui de la jeune prostituée Iris qui se

concrétise dans un carnage, considéré par l'opinion publique comme un acte d'héroïsme. Peu importe le fait que Travis, couvert de sang, après avoir tué deux personnes, essaye à plusieurs reprises de se suicider. Seulement le hasard, seulement le fait que le chargeur de son pistolet soit désormais vide, empêche l'acte final. Il ne semble pas y avoir donc de véritable mission salvatrice à la base des gestes du jeune aliéné.

Les aspects religieux reviennent avec une vigueur renforcée en 1999. Frank Pierce représente un « salvateur », c'est lui qui est emmené à offrir les premiers soins aux victimes d'un monde impitoyable. Pourtant, depuis quelques temps, nous dit le film, ses mains semblent avoir perdu la touche salvifique. Ses patients meurent ; d'où son état mental précaire, aux limites de la complète chute nerveuse. Frank essaye de survivre à une réalité cruelle, mais surtout au temporaire échec de son statut de salvateur.

Emblématique à ce propos apparaît la séquence du rêve (voir annexe 8). Finalement endormi grâce à des stupéfiants, Frank se livre à une expérience de rêverie hallucinée. Différentes images envahissent son sommeil : images de violence, de routes nocturnes, de patients couverts de sang. Ensuite Frank est à pied, il parcourt une route et soudainement des silhouettes des mains et des corps surgissent du béton en cherchant d'un appui pour ressortir. L'ambulancier attrape ces mains en faisant ressortir les personnages des profondeurs de la ville.

La différente condition ontologique des deux protagonistes s'exprime aussi à travers une expérience urbaine qui, malgré certaines analogies de base, diverge de manière cruciale. Autrement dit, les deux films proposent deux états de folies différents. Si le personnage de Travis exprime une aliénation individuelle, un état de paranoïa qui le déconnecte de la réalité qui l'entoure, au contraire Frank incarne la réaction d'un homme, somme toute normal, à un contexte inacceptable. Si *Taxi Driver* se veut comme expérience hyper-subjective, *Bringing out the dead* propose un monde où la problématique se veut partagée avec tous les autres personnages. Malaise individuel *versus* malaise collectif, pourrait-on affirmer, ou encore angoisse, paranoïa, aliénation *versus* crise nerveuse, stress, frénésie, choc post- ou infra-traumatique. Sur ce point il est intéressant de remarquer le fait que le scénariste de *Taxi Driver*, Paul Schrader se soit inspiré du courant de l'existentialisme français, en particulier des romans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre (1938) et *L'étranger* d'Albert Camus (1942).

D'ailleurs ce décalage de posture trouve un premier écho dans les différents mouvements urbains décrits dans les deux films, ainsi que dans le traitement de l'espace, celui-ci d'un point de vue tant visuel que sonore. Premièrement, Travis, en tant que chauffeur de taxi se trouve souvent seul. Bien évidemment il embarque dans son taxi toute sorte d'individus, avec lesquels il entretient des échanges verbaux. Mais ces présences restent souvent déconnectées, séparées

par le rapport spatial de la voiture avant-arrière. Travis interagit avec ses passagers souvent à travers le rétroviseur, qui, de ce point de vue, s'interpose en créant une sorte de barrière. Cela sans compter les nombreux parcours entre un client et un autre. En outre, Travis ne descend que rarement de son taxi. Sa voiture jaune devient une sorte d'alter-ego de ce « flâneur de l'angoisse ». Ses vitres, ses portes, son rétroviseur, s'interposent toujours entre lui et la ville, en renforçant l'idée d'une ville intériorisée, subjectivée.

Sur ce point, par exemple, Jean Mottet, dans un paragraphe dédié à Martin Scorsese dans l'encyclopédie *La ville au cinéma* affirme : « Déconnectés des parcours, des rythmes habituels, les trajets du taxi se moquent de toute articulation topographique réelle. Le voyage dans l'intensité se veut ici expérience fondamentale et, comme tous les rêveurs, Travis court-circuitera dans les voies classiques au profit d'une dimension plus abstraite de l'espace représenté » (p. 799). D'ailleurs le rôle primaire du taxi est souligné par la toute première séquence qui montre la voiture jaune surgir d'un nuage de vapeur, hors de tout contexte, de tout espace visible. Une image presque onirique donc, qui renforce l'homologie entre le chauffeur et son moyen de transport assumé au rôle d'interface physique entre lui et le monde extérieur, mais aussi comme une sorte d'objet abstrait, déconnecté du monde réel.

Tout le film se prête à ce décalage entre la réalité urbaine et l'interprétation, subjective et malsaine, du protagoniste. La séquence du rendez-vous entre Travis et Betsy est exemplaire. L'insomniaque parvient finalement à obtenir une sortie avec la jeune militante. Il lui propose d'aller regarder un film au cinéma. Elle accepte, pour ensuite quitter la salle une fois avoir découvert qu'il s'agissait d'un film pornographique. Travis, de son côté, n'arrive pas à comprendre la réaction de la fille, en montrant toute sa déconnexion socio-culturelle.

D'un point de vue sonore, le film présente un seul morceau récurrent qui constitue le thème de tout le film. Composée par Bernard Hermann, cette musique aux mouvances jazz/cool jazz, alterne deux moments revenant à plusieurs reprises dans tout le film. Le premier peut se définir grave, presque inquiétant, à souligner une sorte de danger, de tension. L'autre au contraire, caractérisé par le son plus aigu du saxophone, suggère une sorte de poétique, de mélancolie, générant une ambiance charmante, presque érotique. Les deux moments en revanche présentent un rythme lent et constant qui accompagne parfaitement les douces balades du taxi à travers les bas-fonds newyorkais (voir annexe audiovisuel n° 6). En plus le caractère toujours extra-diégétique et la récurrence constante pendant les séquences en mouvement, renforcent l'interprétation hyper-subjective du film. L'impression est que la musique, plus que rythmer les mouvements du taxi, reproduise au contraire les soubresauts mentaux de Travis, une sorte d'état de transe induit par le « spectacle » urbain auquel il est confronté.

Le dernier point renforce encore l'importance du thème religieux du salut. Il s'agit des figures féminines que Travis rencontre et qui apparaissent d'une certaine manière complémentaire. D'abord, Betsy, la militante du candidat à la présidence Palantine. Ses traits angéliques rappellent une certaine image de la vierge biblique. De l'autre côté, Iris, la prostituée que Travis « sauvera » de son destin malheureux. Une nouvelle Madeleine donc, qui sera reconduite sur le bon chemin à travers le carnage final.

Bringing out the dead, en revanche, réinvente les traits de l'expérience urbaine. La première chose à remarquer est la différence qui sépare le rôle d'ambulancier de celui de chauffeur de taxi. Les deux parcourent la nuit urbaine newyorkaise, mais si le deuxième, comme on a vu, était pour des longs moments seul, le premier au contraire s'accompagne toujours à quelqu'un. En effet, les trois nuitées de Frank à la conduite de son ambulance, se déroulent avec trois différents personnages qui l'accompagnent dans les routes sanglantes d'Hell's Kitchen. Le premier, Larry, (John Goodman), le moins déséquilibré d'un point de vue psychique. Ensuite Marcus, interprété par Ving Rhames, qui alterne ferveur religieux et obsession sexuelle, et enfin Tom Wells (Tom Sizemore), complètement dissocié et souvent violent. La coprésence mitige en quelque sorte l'expérience subjective, en favorisant donc une distinction nette entre ce qui relève de l'intériorité de Frank et ce qui au contraire peut assumer le rôle d'un réel diégétiquement objectif.

Les réactions des personnages sont toujours en liaison directe avec l'expérience traumatisante de la ville. L'angoisse et l'aliénation de Travis, son décalage par rapport à la réalité, ici cèdent la place à une expérience schizophrénique, nerveuse, stressante et frénétique. Il s'agit d'une folie collective somme toute justifiée, dont la présence trouve sa raison d'être au sein d'un contexte extrême.

Un autre élément important est constitué par le rapport direct que Frank et ses collègues entretiennent avec la ville. Par rapport à Travis, toujours enfermé derrière les vitres de son taxi et dont son rapport avec la réalité est souvent médiatisé par différentes formes d'interface, les ambulanciers sont en revanche obligés de descendre de l'ambulance en renonçant donc à cette protection/médiation. La conséquence est une liaison presque physique, matérielle, qui va au-delà d'un simple rapport visuel. Frank est souvent couvert du sang de ses patients, son rôle de sauveur l'oblige à une constante empathie avec ce qu'il entoure, d'où l'impossibilité d'un certain recul.

Sur le plan du style les différences se font encore plus évidentes. Si dans le film de 1976, la ville apparaissait souvent à travers les vitres et les rétroviseurs du taxi, si le rythme général suivait la lente balade, ici au contraire Scorsese se lance à une utilisation de la caméra plus variée et courageuse. Mouvements rapides, inversions de point de vue, déplacements de focale non

naturels et selon des axes inédits. Le changement constant de rythme, d'ailleurs, n'est pas seulement le résultat d'un choix esthétique. C'est encore une fois une condition ontologique de l'ambulance qui dans sa mission alterne la lente balade avec la frénésie de la course suite aux différents appels reçus.

Cette constante alternance de vitesses et lenteurs, cette dichotomie d'une ville à deux faces et à deux rythmes, s'exprime magnifiquement dans le choix de la musique, qui, par rapport à *Taxi Driver*, est constituée par une variété de morceaux appartenant à des genres différents. Les rythmes accélérés de *The Clash* ou de R.E.M, s'alternent avec le *soul* de The Marvelettes et Martha Reeves, ou encore avec le plus calme *reggae* de UB40 ou The Melodians. Mais malgré cette hétérogénéité, le film possède néanmoins un thème récurrent, à marquer d'un point de vue sonore, les séquences de flânerie urbaine. Il s'agit du long morceau *T.B. Sheets* de Van Morrison. Sur ce point, une petite anecdote mérite d'être citée. Greil Marcus, journaliste, dans une interview parue sur *The Believer* en 2006, raconte la passion de Scorsese pour le chanteur Van Morrison, en affirmant que toute la première partie de *Taxi Driver* fut inspirée, entre autres, par l'album *Astral Weeks* de ce dernier, sorti en 1968. Pourtant, la fameuse voix du chanteur nord-irlandais, ne trouve pas de place dans le premier chef d'œuvre de Scorsese, pour enfin devenir le thème musical, le véritable rythme audio-visuel de *Bringing out the dead*.

La variété de la musique, tant sur le plan des genres que des rythmes, marque encore une fois le différent rapport entre les personnages et leur environnement. Si *Taxi Driver* dans sa constance exprimait une condition d'aliénation, ici au contraire l'expérience se fait multiforme, susceptible de changer à tout moment, d'alterner une lente balade à l'enfer à la vitesse d'une course folle et psychédélique vers un possible salut.

À la conclusion de ce jeu d'analogies et différences, on trouve la récurrence aux traits religieux de l'univers féminin qui revient ici avec le couple Rose/Mary, mais d'une forme légèrement différente. Frank vit constamment le souvenir traumatique de la mort de Rose, la jeune clocharde qui n'a pas réussi à sauver. De l'autre côté, on trouve Mary, la fille de Mr. Burke, qui est emmené à l'hôpital par Frank. Cette dernière semble incarner la figure de Marie et de Madeleine en même temps. Ancienne toxicomane au passé tourmenté, elle apparaît maintenant sous des traits angéliques. Son salut passe à travers les mains de Frank, mais d'une manière paradoxale : son père est hospitalisé dans l'unité de soins intensifs. Malgré sa condition ne laisse guère d'espoir, son agonie se prolonge en jetant sa jeune fille dans un état de désespoir qui la pousse à une petite rechute dans l'univers de la drogue. C'est à Frank la tâche la plus dure. Avec une pieuse euthanasie, l'ambulancier met fin à son agonie, dans une sorte de salut à l'inverse. Le

film s'achève sur une image de Frank qui finalement trouve le sommeil dans les bras de Mary, avec une référence visuelle à la fameuse sculpture *Pietà Vaticana* de Michelangelo.



Fig. 14 et 15 : À gauche, un plan tiré de la dernière séquence du film *Bringing out the dead*. À droite, la *Pietà Vaticana* de Michelangelo Buonarroti (1497-1499).

Taxi Driver, en conclusion, est considéré à raison parmi les grands films de l'histoire du cinéma. Ce n'est pas le cas pour *Bringing out the Dead*, malgré, à notre avis, ses mérites soient tout de même évidents. Pourtant on a essayé mettre en exergue un fil invisible qui lie les deux œuvres à travers un jeu axé sur différentes variations sur un même thème. En particulier, les deux films expriment, entre autres, une expérience urbaine, aux traits sans doute extrêmes et profondément marqués. Une même ville, un univers nocturne, des problématiques similaires vécues à travers les quatre roues, et, en même temps, une différente réception/perception spatiale, exprimée de manière magistrale à travers à une constante interaction d'images, musiques, sons, couleurs et ambiances. Que Scorsese soit un véritable cinéaste urbain, c'est un fait hors de toute objection. Pourtant ces deux films parviennent, peut-être plus que d'autres, à incarner une véritable parabole urbaine et existentielle négative, angoissante, frénétique, religieuse ou tout simplement folle, mais néanmoins expression intime de la condition de l'*homo urbanus* newyorkais, de son rapport multiforme à son environnement de prédilection.

PARTIE II

L'imaginaire urbain de la catastrophe. De la pathologie à une nouvelle forme de modernité



1.

Désastres, catastrophes, catastrophismes. Un *Zeitraumgeist* crisologique

*« A fronte di questo passato luminoso il presente è fosco,
e l'avvenire, continuazione ineluttabile della storia,
e per conseguenza della caduta, sarà ancora peggiore »¹*

(Raymond Trousson)

*« Les catastrophes poussent
tous les hommes forts et intelligents
à la philosophie ».*

(Honoré de Balzac)

Ce premier chapitre vise à questionner le concept de catastrophisme, considéré dans ses implications socio-culturelles et idéologiques. La difficulté majeure concerne le fait que le thème des catastrophes peut être abordé à travers deux, voir, trois, perspectives qui s'entrecroisent mutuellement. La première de ces approches vise à interroger la récurrence phénoménologique des différents désastres qui ont marqué l'histoire de la civilisation. Dans ce cas le centre d'intérêt se situe dans leur réception et dans leurs conséquences sur un plan culturel et idéologique. Derrière l'histoire culturelle des catastrophes se cachent les complexes relations entre homme, nature, religion, société, technologie et science. Il s'agit d'un terrain dense d'implications à tous les niveaux. La deuxième approche, étroitement liée, mais d'une certaine manière parallèle, est celle des représentations artistiques qui ont fait des désastres leur objet principal. S'il y a bien un instrument capable de reproduire les sentiments culturels, celui-ci demeure dans les arts figuratifs, dans la littérature, et plus récemment, dans les fictions audiovisuelles telles que le cinéma.

¹ « Face à ce passé lumineux, le présent est sombre et l'avenir, continuation inéluctable de l'histoire, et pour conséquence de la chute, sera encore pire ».

Ce dernier terrain assume sa pleine importance en raison du passage d'un processus visant à représenter des phénomènes catastrophiques réellement déroulés, à celui qui, au contraire, essaye d'imaginer, d'anticiper, des possibles désastres, imminents ou futurs. Ce dernier aspect semble retracer le prolifique thème des eschatologies, qui, d'un domaine purement religieux, se déplacent vers un terrain sécularisé. Le troisième point de vue vise un but encore plus profond qui plonge ses racines dans les pratiques du symbolique. De ce point de vue, les représentations des catastrophes assument des traits que l'on peut définir ontologiques, au sens qu'elles offrent une visibilité allégorique ou métaphorique aux dysfonctionnements intrinsèques de la société moderne et contemporaine. Cette posture est sans doute la plus récente et peut s'inscrire au sein d'une démarche que le sociologue Edgar Morin nommait « crisologique », au sens d'une interprétation du réel axée sur le concept de crise. Cette dernière approche convient bien au terrain de l'urbain, qui, à tous les niveaux, exprime, incarne – actuellement et historiquement – les pathologies qui sont à la source des angoisses et des inquiétudes collectives.

Une des conséquences directes de cette manière de concevoir le catastrophisme aura une importance particulière, dans l'économie de cette recherche. La raison réside avant tout dans le fait que l'approche crisologique conjuguée aux productions culturelles de masse tels que le cinéma des catastrophes, participe activement à la définition des certains traits du climat culturel du contemporain, notamment en relation aux rapports au temps historique et aux espaces urbains.

1.1. Le sentiment de la catastrophe.

Pour faire face à toute forme de complexité – et ici c'est bien le cas – il vaut peut-être mieux d'abord de partir de la face perceptible, des significations premières, de l'objet ou du concept en question, qui, dans notre cas, correspond à deux mots. Selon le dictionnaire étymologique de la langue française *Trésor*, la première attestation du mot « catastrophe » remonte à la moitié du XVI^{ème} siècle, avec la signification de « fin » ou « dénouement ». La première origine serait le latin *catastrophā*, mot avec lequel on faisait référence au domaine de la représentation théâtrale, « coup de théâtre ». En revanche la morphologie du mot renvoie bien au grec ancien, au composé de *κατα* + *στροφή*, avec lequel on indiquait bien quatre concepts : ruine ; soumission ; fin, dénouement, mort ; partie dans laquelle s'achève la représentation.

Pour ce qui concerne « désastre », l'autre terme auquel on peut faire référence, - et qui, souvent, à tort ou à raison, est employé en guise de synonyme -, l'étymologie résulte plus simple. Le philosophe de l'urbain Thierry Paquot, dans un de ses derniers ouvrages, *Désastres Urbains. Les villes meurent aussi* (2015), nous rappelle que ce mot provient de l'italien *disastro*, qui à son tour trouve ses racines dans l'expression latine *dis+astrum*, à la lettre « mauvais astre ». Dans une acception plus moderne, le mot se réfère à un événement funeste, à un malheur d'une grande ampleur.

Ce que l'étymologie, toujours précieuse, semble démontrer est une faible correspondance synonymique entre « catastrophe » et « désastre ». En effet, si le champ sémantique que l'on parcourt est le même, on est en revanche bien loin d'une véritable analogie de significations. C'est probablement l'usage courant de ces deux mots, qui a, d'une certaine manière, cristallisé cette correspondance. Le mot « désastre », en se référant à un événement tragique, funeste, semble indiquer une récurrence phénoménologique, particulière et circonstanciée, bien que de grande ampleur ; alors que catastrophe, dans son éventail plus large, indiquerait quelque chose de plus généralisé, en liaison directe avec l'idée de fin, dénouement de quelque chose.

Peut-on affirmer, tout en gardant une certaine prudence, que la catastrophe est un désastre dont la portée engendre la fin, la ruine, et peut-être la mort symbolique de quelque chose ? Et de manière inverse, peut-on affirmer qu'un désastre n'est pas automatiquement une catastrophe ? Si l'on tient aux seuls données étymologiques, ces questions sembleraient posséder une réponse affirmative. Mais au-delà de tout souci sémantique, quand on se réfère à faire à ces concepts, on est obligé à prendre en considération aussi les usages courants, populaires, qui, comme on a vu, souvent confondent les deux mots. Cette prudence n'a pas le but de mêler les registres linguistiques, ni de passer à côté des légitimes exigences de précision terminologique. Elle répond tout simplement à la nature de l'objet que l'on analysera plus tard, le cinéma-catastrophe, qui reste, avant tout, un produit culturel de masse, avec toutes les imprécisions et les défaillances du cas.

Ce n'est pas non plus un hasard que les Anglo-saxons, pour se référer à ces films, font recours, contrairement aux Français, au mot *disaster* (*disaster movies*). C'est probablement une différence liée aux usages culturels. D'une certaine manière, les variations des nuances peuvent être identifiées au sein des films qui sont inscrits dans ces catégories. Certains d'entre eux racontent en effet des désastres, des événements précis, situés, circonstanciés. D'autres au contraire, - on pense notamment au riche filon des narrations apocalyptiques et post-apocalyptiques -, s'amusent à représenter fins et destructions plus ou moins définitives et généralisées. Pourtant, les expressions anglaises et françaises n'assument pas cette distinction.

Un film comme par exemple *The Towering Inferno* (1974), – véritable icône –, reste ancré, en français, à la catégorisation des catastrophes. De manière spéculaire, la plupart des films post-apocalyptiques, en anglais, ne semble pas jouir d'une différenciation axée sur l'alternance des concepts de catastrophe et désastre. La question est en revanche plus complexe et demande de nous plonger au sein du problème des identités génériques dans le cinéma. Ce n'est pas encore le moment.

Pour l'instant on se limite à remarquer le décalage entre une étymologie, somme toute précise, et un usage quotidien, qui, au contraire, fait preuve d'une certaine ambiguïté. C'est donc au sein d'une confusion linguistique qu'il faut s'orienter afin d'essayer d'envisager avec lucidité les significations culturelles, politiques et philosophiques du couple catastrophe/désastre, dans leurs ressemblances et dans leurs divergences. *Mundus alter et idem*.

Le premier pas est celui de distinguer, le désastre, comme récurrence phénoménologique, de la catastrophe en tant que concept plus général. À cela s'ajoute une distinction cruciale qui oppose l'histoire des désastres, – ceux qui ont réellement marqué les civilisations humaines au cours des siècles –, et la culture des catastrophes, ou si l'on veut, le catastrophisme dans ses connotations idéologiques, culturelles, représentationnelles, dont le cinéma des catastrophes (ou *disaster movies*), serait une des manifestations les plus récentes. Cette précision est fondamentale puisque notre but n'est pas celui de réfléchir sur les récurrences phénoménologiques des séismes, des éruptions, des épidémies, etc., mais plutôt sur les instances représentationnelles, notamment dans leurs liaisons avec les espaces urbains. Comme l'affirme Thierry Paquot « le “cinéma-catastrophe” annonce depuis longtemps déjà l'effacement de villes entières, englouties par des vagues ou englouties par la lave... » (2015, p. 11). Si donc, les désastres réels/matériels ne sont pas le véritable objet en question, leur histoire, du moins culturelle, se veut pourtant fondamentale.

À cela il faut bien rajouter la dimension narrative et imaginative qui est à la base de toute fiction. La culture liée aux désastres et aux catastrophes ne surgit pas, bien évidemment, de nulle part. Elle n'est pas le fruit d'un pur effort de fantaisie. Un des aspects peut-être les plus intéressants des films que l'on s'apprête à analyser, est la capacité de réélaborer une longue tradition culturelle en l'ancrant profondément au sein des ontologies du contemporain, qui, de ce point de vue, semble trempé de désastres et catastrophes, tant dans leur récurrence matérielle, que dans leurs significations métaphoriques et allégoriques. Pour le dire d'une manière plus simple, la culture du désastre et de la catastrophe se lie, entre autres, à une interprétation « crisologique » de la réalité. Elle s'ancre au sein des inquiétudes et des angoisses contemporaines

et se présente, donc, comme un puissant instrument pour sonder les rechutes culturelles des pathologies sociales, économiques, politiques et culturelles des dernières décennies

Qu'elles soient probables ou improbables, possibles ou véritablement fantastiques, les fictions des catastrophes sont toujours en rapport direct avec le climat culturel de l'époque, tout en gardant leurs liaisons avec la longue et néfaste histoire des désastres. D'ailleurs, peut-on vraiment nier la grande maxime empiriste selon laquelle il n'y a rien dans l'esprit qui n'ait d'abord été dans les sens ?

Essayons, en revanche, de procéder dans l'ordre. L'historien suisse François Walter, dans son ouvrage remarquable *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI^{ème}-XXI^{ème} siècle* (2008), affirme que « l'émergence d'une pensée de la catastrophe naît du divorce entre l'homme et la nature caractéristique de la modernité » (p. 21). C'est sans doute d'ici qu'il faut partir.

1.2. Dieux, natures, sociétés.

S'il y a bien un domaine capable d'incarner, tant d'un point de vue matériel qu'immatériel, le divorce qui oppose l'homme et la nature, c'est sans doute celui de la ville. Véritable habitat humain, la ville marque, au même titre que l'écriture, la naissance de l'histoire. Ce que l'archéologue Richard Vere Gordon Childe (1950) appela "révolution urbaine", pour indiquer le passage du village à la cité, est, sous certains aspects, le commencement du chemin qui portera l'homme à une séparation de la nature toujours plus nette, à la constante recherche d'une véritable maîtrise et indépendance. La cité pourrait être considérée comme une sorte d'espace de substitution, un milieu artificiel, qui va se naturaliser, en devenant l'espace humain par excellence. Si, donc, à la base de nos rapports à la catastrophe se trouvent bien les rapports entre homme, nature et société, c'est vers le terrain de l'urbain qu'il faut se retourner. C'est dans ce contexte que les désastres acquièrent toute leur portée néfaste et destructrice. En effet, à bien y penser, tant la catastrophe que le désastre, n'ont de sens qu'en relation avec leur intervention sur les espaces anthropiques. C'est la destruction de l'humain au sens large qui donne envergure à un événement catastrophique. Ce n'est pas un hasard que les plus grands désastres de l'histoire soient identifiés à travers un toponyme, la plupart des fois urbain, comme à remarquer une sorte d'appartenance territoriale. Dans son ouvrage *Désastres Urbains* (2015), Thierry Paquot offre quelques exemples à ce propos. Comme l'histoire nous le démontre clairement, les villes meurent aussi. C'est bien le cas de Pompéi, submergée par une coulée de lave et poussières en 62. « Les siècles futurs pourront-ils croire, quand les moissons repousseront et qu'enfin

reverdiront ces déserts, que des villes et des populations sont englouties sous leurs pieds et que les campagnes de leurs ancêtres ont disparu dans la mer incendiée ? ». C'est bien Thierry Paquot à nous reporter cette fameuse question posée par Stace lors de la fin tragique de Pompéi.

Le philosophe poursuit sa liste avec le grand incendie qui ravagea Londres en 1666, suivi par le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 qui suscita les commentaires de Voltaire et Rousseau ; l'incendie de Chicago en 1871, qui engendra très vite la reconstruction qui rendra cette ville un des symboles de la modernité ; et encore le séisme de San Francisco en 1906. La liste de Paquot s'arrête en 1923, avec le fameux tremblement de terre qui détruit une grande partie de Tokyo. On peut bien évidemment continuer. Il suffirait de citer quelques toponymes, qui ont la capacité à eux-seuls de faire ressurgir la mémoire d'un désastre. Messine, Guernica, Hiroshima, Bhopal, Seveso, Tchernobyl, Toulouse, Fukushima... Pas besoin de préciser davantage.

En revanche le divorce qui a opposé homme et nature, bien que caractéristique de la modernité, - du moins dans sa complète réalisation -, plonge ses racines dans le domaine de la religion et plus précisément de la Providence, qui, du moins jusqu'aux Lumières, incarne ce divorce sous forme de médiation. C'est bien l'hypothèse posée par Walter. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, les désastres sont interprétés selon deux schémas opposés, mais tous les deux remontant à une intervention divine. Punition ou avertissement ? C'est bien dans ce sens que les actions de la Providence sur les hommes trouvent leur réalisation. Le désastre peut, d'un côté, s'inscrire dans le registre des actes divins visant à punir les dérives immorales d'une humanité de plus en plus inclinée au péché. Les exemples pourraient être la fin de Babylone (selon la tradition médiévale), le déluge ou encore l'anéantissement des villes de Sodome et Gomorra. Si les interprétations punitives sont profondément ancrées dans le catholicisme, les protestants, quant à eux, élaborent une vision de l'action de la Providence axée sur l'idée d'avertissement (Walter, 2008). Ces lectures concernent tant les séismes, les éruptions, les inondations, que les épidémies, qui, en raison de leur nature insaisissable (jusqu'à la modernité), sont considérées comme la plus claire affirmation d'un acte de Dieu, qui soit un châtiment ou une mise en garde.

Mais la culture des catastrophes, nous dit toujours Walter, est en liaison directe aussi avec les nombreuses traditions eschatologiques liées au jugement dernier, à la fin du monde, dont les deux sources principales sont le livre de Daniel et l'apocalypse de St. Jean. De ce point de vue, le mathématicien Joan Friedrich Jacobi affirme que les catastrophes naturelles sont une sorte de représentation de ce qu'advientra avec le jugement dernier². Et encore Walter : « d'une manière

² Cfr. Breidert, (1994), pp. 160-185.

générale, les catastrophes semblent jouer en mode réel une préfiguration de la fin du monde » (p. 93).

À ce propos il sera intéressant de remarquer comment ces aspects, malgré la sécularisation et la laïcisation, malgré les progrès des sciences naturelles, persisteront bien au sein de la filmographie des catastrophes, notamment dans les instances dialectiques entre des films exprimant un pessimisme radical et d'autres qui en revanche préfigurent une possibilité de salut. On y reviendra dans le chapitre III.

Si le divorce entre l'homme et la nature est consubstantiel, non seulement à la modernité, mais peut-être à toute la civilisation occidentale, en revanche, la séparation entre les hommes et les dieux trouve bien ses origines dans la pensée des Lumières et plus généralement dans l'atteinte d'un progrès scientifique suffisamment articulé pour pouvoir réduire les aspects inexpliqués du fonctionnement de la nature. La sécularisation est en ce sens à la base du catastrophisme, tel qu'il parviendra jusqu'à nos jours et qui se régit à travers une opposition non plus entre homme et manifestation divine, mais entre homme et nature, et encore plus tard, entre société et nature. Le passage à ce registre, affirme Walter, est crucial, et cette fois-ci, profondément consubstantiel à la modernité. Prophétique apparaît alors l'affirmation que Rousseau adresse à Voltaire, à propos du séisme de Lisbonne, reportée tant par Walter (2008), que par Paquot (2015) : « Convenez, par exemple que la nature n'avait point rassemblé là vingt-mille maisons de six à sept étages, et que si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également, et plus légèrement logés, le dégât eut été beaucoup moindre, et peut-être nul ». La simplicité des considérations de Rousseau dérive uniquement d'une perception *a posteriori*. Dans le contexte du XVIII^{ème} siècle, cette phrase révèle le passage dont il est question ici. Le couple dialectique homme-Dieu est désormais remplacé par celui homme/-nature. Le terrain des sciences, l'exploration des lois du fonctionnement de la nature, est à la base, nous dit toujours Walter, d'un autre phénomène qui caractérise l'affirmation de la modernité, lui aussi lié à double tranchant au catastrophisme : le changement de l'historicité, c'est-à-dire des façons à travers lesquelles les sociétés humaines se rapportent aux enchaînements de passé, présent et futur. C'est un argument ample et dense d'implications, dont les rapports aux catastrophes ne sont qu'un petit reflet.

Selon Walter, la juxtaposition de la tradition eschatologique et de sa version sécularisée, joue en rôle tout aussi déterminant dans l'évolution des rapports à l'histoire. En effet les Lumières semblent affirmer un passage qui commençait à se développer en Europe à partir déjà du XVI^{ème} siècle, celui qui verra l'affirmation d'une conception linéaire du temps en dépit de celle axée sur la cyclicité. En reprenant l'historien Reinhart Koselleck Walter affirme que

« jusqu'au mitan du XVIème siècle l'histoire est celle des "attentes" : l'imminence répétée de la fin du monde qui pouvait advenir d'un instant à l'autre, implique la contraction du temps historique. Ensuite avec la modernité, la perception se modifie et les hommes s'efforcent d'accélérer le temps. Le champ de l'expérience se dilate et s'ouvre à des perspectives d'avenir qui ne reproduisent pas simplement ce qui était toujours advenu » (p. 129). Ce processus en revanche apparaît bien plus long, et touchera son apogée seulement au cœur du XIXème siècle. Certainement l'idée de progrès est centrale. Comme l'affirme Pierre-André Taguieff, dans l'ouvrage *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, « Au cœur de l'idée moderne de progrès il y a la conviction que tout ordre de succession, dès lors qu'il concerne le monde humain est un processus ou un mouvement d'amélioration » (p. 21). Il s'agit d'une conception primordiale, mais qui reste centrale dans l'affirmation de la modernité. *Post hoc ergo melius hoc*.

Sur un plan similaire, Jean-Marie Guyau, poète et philosophe, affirmait que « croire au progrès c'est croire à l'infériorité du passé par rapport au présent et à l'avenir » (1886, p. 154). D'une certaine manière, l'affirmation de l'idéologie du progrès, engendre l'invention du futur, ou, plus précisément, sa radicale reconfiguration en termes projectifs et « projectuels ». C'est un phénomène central, sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises. En effet, remarque encore Taguieff, « l'idée de progrès se forme dans le contexte de la modernité commençante, en référence à une conception nouvelle du temps impliquant sa réorientation vers le futur et une valorisation du changement comme tel » (p. 139). Si l'on s'efforce d'aller encore plus loin, lié au progrès se trouve bien le processus d'émancipation de la nature. L'émergence du temps linéaire correspond à l'émancipation du temps, à sa définitive anthropisation. Le temps cyclique n'est, somme toute, que la récurrence naturelle des saisons qui reviennent à contrepointer l'existence humaine de manière cyclique, répétée. L'émancipation du temps serait alors son artificialisation, et, sur ce point, les plus curieux pourraient bien trouver une correspondance historique dans les progrès techniques concernant les instruments servant à mesurer le temps. Une autre lucide affirmation est celle faite par le critique littéraire et philosophe hongrois d'inspiration marxiste Gyorgy Lukacs (1974), selon lequel l'émergence des forces productives matérielles liées au progrès seront une des composantes majeures pour fonder la domination de l'homme sur la nature.

Un aspect en revanche mérite d'être bien précisé. Pour désigner le progrès on s'est jusqu'à présent servi de mots tels que « idée » ou « idéologie ». En effet, que le progrès soit une construction idéologique, on ne devrait pas en douter. Mais encore une fois la banalité naît d'un raisonnement *a posteriori*. Si une vision positive et affirmative du progrès demeure dominante jusque, au moins, le premier conflit mondial, cela ne signifie du tout l'absence d'une dialectique

visant à remettre en question certains vérités considérées indéniables. Sur ce point très intéressante est la définition de modernité élaborée par le germaniste Gérard Raulet (1994) et qui se révélera cruciale au sein de notre quatrième chapitre dédié à ce sujet. Pour l'instant on se contente de la synthétiser au maximum. Selon lui, la modernité se connoterait par la simultanée affirmation et crise de la Raison dans l'histoire. De ce point de vue, la modernité revêt d'un caractère profondément dialectique. La portée d'une telle perspective ne peut qu'engendrer un éventail de conséquences suffisamment ample pour y inclure l'idée de progrès, qui, avec le concept de Raison – dans l'acception illuministe –, entretient des relations étroites. Cela juste pour dire que les choses ne sont ni simples ni escomptées et que le caractère idéologique du progrès n'est pas une caractérisation *a posteriori*, une conscience que seulement le recul de l'histoire a permis de développer. C'est bien le sens que George Simmel attribue à la question. Selon le sociologue allemand éla notion de progrès suppose celle d'un état final ; cette dernière notion une fois définie, dans l'absolu et dans l'abstrait, on peut déterminer si tel ou tel changement va dans le sens de la réalisation de cet état final ou s'il correspond à un mouvement dans la direction de cet état final. Dans ce cas on parlera de "progrès". Le fait d'interpréter tel changement historique comme un progrès ou non dépend d'un idéal, dont la valeur n'émane en aucune façon des enchaînements historiques réels, mais est au contraire imposée à la réalité historique par la subjectivité de l'observateur » (1984, pp. 219-220). D'une autre manière, il y a bien une expression latine qui synthétise bien : *quo vadis* ? Car, si le progrès indique bien un avancement, en revanche, n'offre pas de véritables chemins à mener.

En ce sens le sentiment des catastrophes est fortement révélateur. Contrairement à ce que grossièrement on puisse penser, la science ne semble pas du tout effacer les peurs et les inquiétudes. Comme le rappelle François Walter, les incertitudes de l'inconnu sont substituées par des certitudes scientifiques, peut-être encore plus inquiétantes. À cela il faut rajouter que la même science qui devait émanciper l'homme des aléas de la nature est à la base de la nouvelle industrialisation, source inépuisable des nouveaux, et bien plus graves, dangers. Les révolutions industrielles engendrent une nouvelle forme de traiter les catastrophes, notamment sur le plan esthétique. C'est encore Walter à nous rappeler comment le catastrophisme soit un thème profondément ancré dans le romantisme. D'ailleurs, de quoi faudrait-il s'étonner ? La grande réaction au classicisme, le retour aux esthétiques de l'irrationnel, sont, entre autres, une réponse directe aux lumières de la raison. Avait-on déjà compris, que, comme l'affirmeront cent-cinquante ans plus tard Horkheimer et Adorno « la terre, entièrement « éclairée », resplendit sous les signes des calamités triomphants » ? (1974 p. 24). Peut-être, mais pas avec la même lucidité que seulement le recul temporel pourra donner aux philosophes de l'École de Francfort.

Pourtant, si pour Goya, « le sommeil de la Raison engendre les monstres », l'autre excès préfigure des monstres autant horribles, comme nous racontera tragiquement le court XX^{ème} siècle. C'est donc depuis le tout début que le XIX^{ème} siècle s'offre comme véritable moment décisif, tant dans ses instances affirmatives que dans les remises en question.

La pleine affirmation de la modernité comporte le passage à un registre véritablement social, anthropocentrique. L'aléa naturel, bien loin de disparaître, apparaît néanmoins sous une forme plus lucide, dans ses rapports avec les sociétés humaines. Toujours Walter se demande si « remplacer Dieu par la nature est aussi une manière subtile, volontaire et concertée, dont la finalité n'est pas moins de couvrir l'irresponsabilité avérée de l'action humaine »³ (p. 157). On pourrait se trouver face à une dissimulation qui en revanche se brise devant l'évidence que la découverte des lois qui régissent la nature n'a éliminé, non seulement les craintes et les inquiétudes – comme on a affirmé- mais aussi la récurrence même des désastres. Sur le plan esthétique les hypothèses de Walter apparaissent, encore une fois, plus que sensées. L'auteur se demande si les représentations artistiques du désastre n'ont pas la fonction de « redonner du sens aux phénomènes de la nature désenchantée par les certitudes apparentes de la science » (p. 171). Question bien plus que légitime, notamment dans la période comprise entre 1850 et 1914, dans laquelle le positivisme triomphant n'arrive point à épuiser les doutes concernant les rapports entre la société, la nature et les progrès technico-scientifiques. Le positivisme et la foi dans l'avenir et dans les bonheurs promis par les sciences, dominant donc cette période, et la naissance de la littérature de science-fiction serait une possible expression de cette emprise idéologique. Cela en revanche, est une considération qui se fonde sur une myopie consistant à voir dans la SF une sorte d'affirmation de la pensée technico-scientifique. Ce n'est pas du tout le cas, rien qu'en raison des alternances technophiles et technophobes qui caractérisent les productions d'auteurs tels que Jules Verne ou H.G. Wells.

Le résultat est une sorte d'équilibre dialectique entre des affirmations positives et leur respectives négations, ou comme l'affirme Raymond Trousson (1993, pp. 19-35) des « divergences parallèles ». En revanche, il y a bien un événement majeur qui semble briser cet équilibre, un soubresaut qui emmène le rapport à la catastrophe et au désastre sur un terrain définitivement social et humain. On parle bien sûr du premier conflit mondial, qui ouvre le court XX^{ème} siècle (selon Eric J. Hobsbawm), et qui offre à l'humanité des atrocités jamais vues auparavant. Les sciences et les techniques ont bien lancé l'émancipation de l'homme, ont bien contribué à une réelle et indéniable amélioration de la condition humaine. Tout de même ont

³ À ce propos François Walter renvoie à l'ouvrage de Ted Steinberg, *Acts of God : the Unnatural History of Natural Disaster in America*, (2000).

rendu possibles les massacres systématiques et systématisés des dizaines des milliers de personnes dans les sanglants années 1914-1918. Mitrailleuse, artillerie lourde et gaz, deviennent les icônes de la science au service de la mort. « Le dernier fléau ce n'est pas la famine, ce n'est pas la peste, ce n'est pas la mort. C'est l'homme. Lorsque l'homme est livré à l'homme, alors on peut dire qu'on connaît la colère de Dieu » affirmait le journaliste et écrivain Louis Veuillot⁴. La suite fait partie du contemporain. La guerre déclenchée en 1914, d'une certaine manière, encore en 2016, n'a pas cessé. De ce point de vue la catastrophe prend le forme d'un compte-rendu qui arrivera à s'inquiéter sur le sort même de l'homme et de sa société. Sur un plan esthétique en revanche, le nouveau terrain du catastrophisme est celui de la fiction, et surtout, de la culture de masse qui englobe littérature populaire, cinéma et bande dessinée. Le catastrophisme, comme on aura occasion de voir de manière détaillée dans les prochains chapitres, devient un des thèmes privilégiés de la forme narrative qui peut-être mieux exprime l'expérience du XXème siècle : la science-fiction.

Selon Walter, la période qui va du 1918 jusqu'à nos jours, serait caractérisée par l'idée de risque et d'incertitude, deux éléments que le court XXème siècle a bien ancré au sein des ontologies du présent. Le passage n'est en revanche du tout automatique. Qui, en effet, pouvait prévoir que le choc de la tranchée, et que les carnages de Verdun, n'étaient qu'un avant-gout, une petite introduction de ce qui donnera une nouvelle forme aux angoisses collectives ? Auschwitz et Hiroshima deviendront, pendant toute la deuxième moitié du XXème siècle les icônes les plus marquantes de l'horreur. Selon Jean-Pierre Dupuy, politologue et auteur de l'ouvrage *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain* (2002), ces deux toponymes seraient la conséquence du mal éthique absolu où a sombré l'humanité. D'ailleurs, l'après-guerre, avec ses craintes nucléaires, marque la définitive émancipation homme-Dieu-nature, mais sur le plan le plus néfaste et négatif que l'on puisse imaginer. L'homme a désormais acquis la capacité de s'autodétruire. L'apocalypse, ou la fin des temps, n'a plus rien de divin ou de naturel. L'eschatologie prend la forme de l'irresponsabilité de l'action humaine, dont la preuve se retrace bien dans les années 1939-1945. « La fin des temps – affirme encore Walter – ne vient pas de l'extérieur, mais des sociétés humaines elles-mêmes » (p 232). Mais le dénouement de l'histoire humaine, objet des maintes fictions, assume deux formes différentes, bien que, d'une certaine manière, consubstantielles. La première est ancrée dans les chroniques angoissantes de la guerre froide, qui, avec quelques exagérations (du moins c'est l'opinion d'un historien tel que Eric J. Hobsbawm), a cependant préfiguré une fin sous la forme du champignon atomique et de l'hiver

⁴ Le passage est cité à pag, 398 de l'ouvrage de H. Delassus, sans ultérieures précisions (1919).

radioactif. L'autre forme que la catastrophe est susceptible d'incarner réside dans le terrain du symbolique. Dans ce cas l'idée de fin exprime un certain pessimisme radical face à l'avenir. Si le présent « est gros de l'avenir », comme disait Leibniz en 1710, ce dernier ne promet rien de bon. Ce n'est donc plus la perversion de la bombe H, ou l'occurrence, probable ou non, d'un conflit final. C'est la structure et le fonctionnement même de la société qui préfigure des avenir sombres, voir la total absence de futur. C'est en quelque manière la théorie d'Ulrich Beck, qui bien à raison, parle de société du risque (1986), dont le sens réside justement dans le fait de ne pouvoir plus imputer les menaces à des phénoménologies externes à la société humaine.

Sur un plan esthétique-représentationnel, les dernières décennies voient la pleine affirmation du thème du désastre. Qu'il soit exprimé de manière directe, ou sous la forme médiée de la science-fiction, la culture de masse semble particulièrement sensible, peut-être plus qu'une certaine culture élevée, aux angoisses et aux craintes collectives, et cela tant sur le plan des récurrences phénoménologique, que sur celui structurel de l'ontologie même de cet occident fin de siècle.

1.3. Le sentiment de la catastrophe à l'âge de l'urbain. Entre phénoménologie et ontologie.

Selon Ignacio Ramonet, les films des catastrophes, « en sollicitant nos peurs les plus enfouies, et non angoisses les mieux dissimulés, [...] mettent à nu un désir inconscient d'autodestruction. Ils permettent d'imaginer une table rase générale et un meilleur recommencement sur d'autres base » (2000, pp. 112-113). Cette affirmation a le seul défaut de généraliser un aspect qui général ne l'est pas du tout. D'une certaine manière, le cinéma des catastrophes, considéré comme une sorte de « ruinographie », alterne bien un caractère progressif/progressiste avec un autre marqué par un pessimisme radical qui, on l'a vu, ne laisse pas d'espoir. On est bien encore dans une logique d'alternance ou de divergence parallèle, pour le dire à la manière de Trousson. C'est encore une hypothèse que Walter reprend à Ramonet (2000), bien évidemment partagée dès la genèse de cette recherche, selon laquelle ces films reflèteraient « de manière latente ou manifeste les grandes angoisses, les phobies d'une société tourmentée » (2008, p. 292). Or, sur le fait que l'expression spatiale de cette société soit l'urbain et ses multiples formes, il n'y a point de doutes. Tout se joue en revanche sur la dialectique qu'inévitablement s'installe entre un catastrophisme dérivant de l'avènement des désastres,

susceptibles de se reproduire sous une forme encore plus funeste, et en revanche un autre qui se porte comme véritable symptôme du malheur social généralisé qui influence nos manières de nous rapporter au temps historique et aux espaces urbains du contemporain. En revanche cette deuxième perspective paraît, du moins dans les deux dernières décennies, mieux ancrée à une réalité sans doute plus angoissée par des pathologies sociétales au sens large, par une crise systémique et généralisée qui bien se manifeste dans le terrain de l'urbain. Cela va de soi, donc, avec l'idée qui porte à considérer ces fictions comme participant activement à la définition du climat culturel de l'époque. Quoiqu'on puisse objecter que, d'une certaine manière, les fictions mêmes, en raison de leur massive diffusion médiatique, contribuent de manière directe à ce climat. Cause ou effet, pourrait-on se demander. Le cinéma-catastrophe exprime des angoisses, ou bien contribue à le générer ? Pas de réponse nette, à moins de banaliser, dans un sens ou dans un autre, les complexes rapports entre les représentations et les structures sociétales.

Concernant les aspects phénoménologiques liés aux désastres, très intéressante est l'analyse effectuée par Dupuy (2002). Selon le politologue, il faudrait, à présent, normaliser la catastrophe, c'est-à-dire qu'il faudrait considérer comme certaine même la plus improbable des prévisions néfastes. L'avenir de la société humaine à ce point, selon Dupuy, doit se jouer sur un projet négatif, ou un anti-projet visant à éviter ce qui est considéré comme inévitable. Si la modernité, au sens habermasien, était un projet inachevé (1985), ici on se trouve face à la paradoxale idée d'un avenir construit par antithèse, en connaissant seulement ce qu'il ne faut pas produire, et non ce qui devrait être produit. Pour synthétiser au maximum, selon Dupuy, la poursuite de l'expérience historique de l'humanité devrait se jouer sur le plan du détournement du pire, consistant, au degré extrême, dans l'autodestruction. Bien que fascinante, et magnifiquement développée, cette perspective ne semble pas nous convenir. Les sources principales de notre désaccord résident notamment dans la portée négative de sa pensée. Comment être surs qu'une éventuelle démarche visant à éviter une catastrophe, n'en produise une autre encore plus grave ? S'il y a bien quelque chose que l'histoire peut et doit enseigner, c'est bien ceci. Une partie importante des grandes catastrophes de la modernité sont le résultat, direct ou indirect, d'une action visant à éviter une catastrophe. L'autre objection est encore plus structurelle et porte sur le côté ontologique de la catastrophe. Qu'en est-il des vulnérabilités intrinsèques liées aux domaines sociaux, économiques et politiques ? Si la catastrophe est consubstantielle à l'ontologie perverse du contemporain, il n'y a pas grande chose à détourner. Le paradoxe serait celui d'une ontologie qui doit détourner elle-même en niant sa propre essence. Le problème évident, dont la portée risque de ne pas être saisie, est que l'impossible est déjà certain. Affirmer le contraire équivaut à nier, ou du moins à sous-estimer, toute forme de

malheur social, économique ou politique. D'une certaine manière, détourner plus que résoudre, correspond à minimiser les pathologies qui assument donc les traits de quelque chose à laquelle on peut passer à côté. Comme on verra plus tard, les fictions les plus fantastiques ne sont pas des sombres prévisions, ou pire, des purs exercices d'imagination pessimiste, mais plutôt des puissantes allégories sur notre présent. Si « le présent est gros de l'avenir », alors il est fort possible qu'une des sources majeures d'inquiétude de notre contemporain réside dans l'effondrement de tout projet positif visant à analyser et résoudre les dysfonctionnements ontologiques, et non à détourner quelques manifestations phénoménologiques.

Une réponse axée sur une simple logique du détour du pire – concept que Dupuy emprunte à Ivan Illich –, ne semble pas offrir de réponses suffisamment articulées. Au-delà des paradoxes, pour bien saisir la profonde liaison entre le catastrophisme et ses représentations, il faut plutôt se plonger dans le terrain des analyses, en échappant à la forte tentation de recourir aux prévisions. Ce n'est pas par hasard que, depuis nos prémisses, nous avons refusé l'usage de la fiction pour mettre en place le fameux jeu de Cassandre.

Qui soit éclairé ou non, le catastrophisme imprègne toutes les ontologies du présent, du moins dans leurs acceptions crisologiques. C'est bien le sens que l'on souhaite attribuer au sentiment de la catastrophe, qui, de ce point de vue, doit donc intervenir dans les réflexions à propos du *Zeitgeist* contemporain. Mais la *conditio sine qua non* réside justement dans une attitude capable de faire de la phénoménologie du désastre un simple point de départ, à faire suivre par les éléments structurels qui justifient cette interprétation crisologique.

« Crisologie » est un néologisme employé, entre autres, par le sociologue Edgar Morin en 1976 et par le germaniste Gérard Raulet en 1994. Selon le premier, « la notion de crise s'est répandue au XX^{ème} siècle à tous les horizons de la conscience contemporaine. Il n'est pas de domaine ou de problème qui ne soit hanté par l'idée de crise : le capitalisme, la société, le couple, la famille, les valeurs, la jeunesse, la science, le droit, la civilisation, l'humanité... » (1976, p. 149). Le problème du mot « crise » relève, comme c'est souvent le cas, d'un usage massif qui conduit inévitablement à un appauvrissement de sens. Morin nous met bien en garde à ce sujet. Si étymologiquement ce mot signifie « décision », au sens de « moment décisif dans l'évolution d'un processus incertains, qui permet le diagnostic » (p. 159), plus récemment le sens tourne plutôt vers l'idée d'indécision, de perturbation susceptible de faire surgir les incertitudes. Le problème, comme affirmé par le sociologue, est qu'au moment où ce terme commence à investir des domaines tels que « la culture, la civilisation, l'humanité, [...] perd tout contour » (p. 149). Morin poursuit ses réflexions sociologiques à travers des argumentations empruntées aux théories systémiques, en se servant donc d'un vocabulaire issu des sciences dures, mais qui, dans

le cadre épistémologique en question, résulte très efficace. Parmi les éléments pris en considération, le sociologue se concentre sur la notion de perturbation qui possède, selon lui, un double visage.

Le premier a la forme d'un élément venant de l'extérieur et dans ce cas, donc, la perturbation est externe aux mécanismes régissant le système. En revanche le deuxième possède les traits d'un dysfonctionnement interne. C'est une dichotomie qui bien s'adapte au catastrophisme, qui, comme Janus bifrons, - on l'a vu -, est susceptible d'assumer deux physionomies bien précises. Perturbation externe, indépendante donc des composantes sociétales, mais aussi dysfonctionnement interne, aspect, ce dernier, sans doute plus intéressant en vertu de sa capacité de révéler certaines dynamiques structurelles et fonctionnelles. En étroite connexion avec ces aspects, on peut attribuer à la notion de crise une autre dichotomie constitutive. « La crise porte en elle, en ce qui concerne les sociétés historiques, non seulement la potentialité du retour au *statu quo ante* [...], non seulement la potentialité de désintégration du système en tant que système, non tant la possibilité de désintégration totale [...], mais aussi et surtout, des possibilités de changement » (p. 161). L'histoire à ce sujet est exemplaire, et le premier cas qui vient à l'esprit pourrait concerner le domaine politico-économique avec la crise du 1929 et le successif *New deal* Rooseveltien. Plus précisément la notion de crise, telle que Morin l'analyse, engendrerait deux possibles issues : « Régressive : le système perd en complexité, en souplesse : la régression se manifeste le plus souvent par la perte des qualités les plus riches, des libertés, qui sont en même temps les caractères les plus fragiles et les plus récentes, et par la consolidation des structures les plus primitives ou rigides. Progressive : le système acquiert des qualités et des propriétés nouvelles, c'est-à-dire une complexité plus grande » (p. 161). Cette affirmation semble articuler de manière plus complexe celle de Ramonet à propos des films des catastrophes. La fiction, avec ses possibilités narratives potentiellement infinies, est capable de produire solutions, réactions, changements productifs, mais en même temps peut offrir une visibilité à toute forme de pessimisme radical annihilant les projets progressifs et progressistes. La conclusion de Morin est significative et permet de réfléchir sur les ambiguïtés sémantiques connectées à l'idée de crise : « Il est de plus en plus étrange que la crise, devenant une réalité de plus en plus intuitivement évidente, un terme de plus en plus multiplement employé, demeure un mot aussi grossier et creux ; qu'au lieu d'éveiller, il contribue à endormir (l'idée de "crise de civilisation" est ainsi devenue complètement soporifique, alors qu'elle comporte une vérité inquiétante) ; ce terme diagnostic a perdu toute vertu explicative. Il s'agit aujourd'hui d'approfondir la crise de la conscience pour enfin faire émerger la conscience de la crise. La crise du concept de crise est le début de la théorie de la crise » (1976, p. 163).

Une autre récurrence du mot « crisologie », on la retrouve chez Gérard Raulet, germaniste, qui s'en sert dans son analyse sur le concept de modernité datant du 1994. Raulet appelle « crisologique » sa définition de modernité, en raison d'un certain effet produit par les transformations qu'il décrit et qui seraient à la base de l'expérience moderne. La crise réside dans ce cas dans la vitesse des transformations, mais aussi dans l'apparente contradiction de certains phénomènes qui surgissent au sein d'un même laps de temps. Comme on a vu en précédence, la modernité selon lui comporte « la simultanéité de l'affirmation de la Raison dans l'histoire et de la crise de la Raison dans l'histoire – simultanéité dans laquelle nous sommes enclins à voir le phénomène révélateur de toute modernité » (1994, p. 130). Cette simultanéité, comme on aura occasion de voir, concerne bien d'autres phénomènes.

Pour l'instant on peut se contenter de revenir au domaine de l'urbain, en essayant de réfléchir sur l'articulation entre les sentiments de la catastrophe et la crise, mais cette fois dans le contexte qui mieux concerne cette recherche. Nous avons plaidé pour une hypothèse assez précise, qui voit sa naissance au sein du contexte des transformations qui ont intéressé les espaces urbains. En particulier, en reprenant Michel Lussault, nous avons identifié trois phases : celle de la cité, celle de la ville et enfin celle de l'urbain. D'un point de vue temporelle, en revanche, la périodisation résulte fortement déséquilibrée. Tout semble se jouer entre la moitié du XIX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème}. L'affirmation de la ville aux dépenses de la cité est assez tôt suivie par l'affirmation de l'urbain. Parmi les épiphénomènes, nous avons ciblé notre attention sur les régimes de visibilité, en dénonçant une véritable crise des représentations de l'urbain. Si la cité et la ville moderne ont bien cristallisé une imagerie capable de rendre visibles certains traits constitutifs, en revanche l'actuel âge de l'urbain semble souffrir d'un déficit représentationnel. Cette perturbation, sans doute interne, - pour employer la terminologie de Morin -, a néanmoins le mérite de transcender le régime représentationnel, en nous plongeant au cœur de l'ontologie de l'urbain. Pour le dire de manière différente, la crise des représentations est consubstantielle à une crise plus généralisée qui intéresse notamment les formes, les structures et les fonctions de l'urbain. Si Michel Lussault se tournait aux imageries du désastre pour combler ce déficit, il reste à nous demander dans quelle mesure et pour quelles raisons.

L'affirmation de la ville moderne, celle qui déborde les remparts, qui englobe les faubourgs, qui répond aux exigences de l'industrialisation, qui se répand le long des chemins de fer, marque bien la crise de la cité, notamment en raison de l'obsolescence de ses structures et de ses formes vis-à-vis des évolutions de la société. En revanche, la métropole ne se présente pas comme une solution partagée et définitive. Dès ses prémisses, la ville moderne apparaît elle-même en crise. La naissance des études urbaines et de la sociologie est un exemple éloquent.

L'évolution ultérieure, tout le long du XXème siècle, confirme cet état de perturbation. L'urbain pose sans doute plus d'inquiétudes que de solutions. Aliénation de l'individu, inégalité diffusée, choc d'une nouvelle expérience multi sensorielle, accélérations spatio-temporelles, sont bien des éléments au cœur de l'expérience urbaine de la modernité triomphante, du moins en lisant les pages d'observateurs attentifs tels que Walter Benjamin, Siegfried Kracauer ou George Simmel⁵.

Perte des limites, privatisation des espaces publics, augmentation des vulnérabilités environnementales, et encore tensions sociales, politiques et ethniques, connotent bien le passage à l'urbain. Une objection pourrait bien résider au sein de la classique opposition entre question urbaine et question sociale, ou, si l'on veut, au sein de la dichotomie entre pathologie sociale et pathologie urbaine. D'une certaine manière, les espaces urbains, peuvent être considérés comme la traduction spatiale du fonctionnement social, le signifiant spatialisé des signifiés socio-politiques. L'autre extrême prévoit au contraire une sorte d'identité propre de l'urbain, une relative indépendance ontologique. Sans vouloir se perdre au sein d'une périlleuse question, la vérité, s'il y en a bien une, se trouve au milieu, au sein des interconnexions qui lient les dimensions matérielles et immatérielles de notre système de vie. De manière plus simple, les espaces urbains sont bien évidemment en étroite liaison avec toutes les instances sociétales qui la produisent, mais cela, paradoxalement, ne nie pas une certaine spécificité ontologique.

Toutefois, même en recourant aux marges extrêmes et radicales de cette opposition, les choses ne sont guère différentes. Une véritable réflexion sur la ville et l'urbain ne peut pas exclure une approche critique envers le système capitaliste, tant dans ses prémisses que dans ses dérives néolibérales. S'il y a bien un facteur qui globalement serait à la base d'une crise, celui-ci réside dans les dynamiques d'aliénation, exploitation et marchandisation. L'instabilité économique est un élément bien plus ontologique que phénoménologiquement récurrent. La perpétuelle dynamique d'expansion, la logique cruciale de la croissance, et l'équivalence qui fait de tout ralentissement une crise, sont bien des signes révélateurs. Du 1929 au 2008, en passant par le 1973, on assiste à une récurrence, qui ne réside uniquement au sein des rhétoriques discursives. Entre-temps l'Occident est passé par la délocalisation, par l'accélération exponentielle des temps de rotation du capital, jusqu'à l'affirmation quasi-définitive des dynamiques de travail flexible, véritable régression. C'est bien au-delà des purs contextes economico-politiques qu'il faut chercher les rechutes. Les conséquences, bien évidemment sociales et culturelles, investissent peut-être le domaine existentiel, sur un plan tant collectif qu'individuel. Il devient à ce point facile de glisser vers le terrain de l'urbain, qui bien exprime

⁵ Cfr. Fuzserry et Simay (2008).

la précarité multidimensionnelle de la condition contemporaine. Si la lutte des classes a disparu de toutes les rhétoriques, - substituée par une galaxie informe de micro-revendications identitaires-, cela n'est pas du tout à considérer comme un signe de bonheur. Prophétiques apparaissent alors les réflexions de Michel Lussault qui parlait du passage de la lutte des classes à celle des places (2009)... prédiction lucide qui nous plonge au cœur des interconnexions entre l'urbain et le sociétal. Qui parle de lutte de classe dans les années 2000 risque le périlleux étiquetage d'obsolescence (argument qui bien convient aux idéologues alignés). Qui parle de lutte de places, au contraire, se verrait relégué au sein des académismes autoréférentiels. Le problème est que, au-delà des dynamiques discursives et représentationnelles, les instances liées aux conflits entre le capital et le travail et leurs profonds ancrages spatiaux, sont bien au cœur de notre existence quotidienne, malgré les profondes dissimulations. L'évolution urbaine trace bien cette pratique. Les espaces de la métropole moderne, qui bien donnaient consistance spatiale à ces dynamiques, ont bien cédé la place à une dimension bien plus difficile à lire et à interpréter. Bien évidemment, quitte à tomber dans un déterminisme trop poussé, cet aspect est à considérer majeur au sein des dynamiques urbaines, mais pas univoque.

Un autre domaine s'insère au sein des représentations, qui, comme on a essayé de démontrer, acquièrent un nouveau statut dans les dimensions constitutives de l'espace. Est-il possible que cette dissimulation massive soit une, parmi d'autres, des raisons à la base de la crise de visibilité de l'urbain ? On plaiderait pour une réponse pleinement affirmative, à condition d'y juxtaposer, de manière non hiérarchique, les spécificités morphologiques et structurelles de l'urbain. La perpétuelle quête d'imageries efficaces, capables d'offrir visibilité à l'évolution urbaine, serait donc une recherche des sens cachés, des significations dissimulées par les logiques de surproduction d'images, par la colonisation néolibérale de toutes les instances concernant les images et leur diffusion. En revanche, il est indispensable de garder une certaine prudence, *condition sine qua non* vu la portée de ces affirmations. Nous naviguons au sein des hypothèses, et bien que nos intentions soient orientées vers la confirmation, il ne faut jamais perdre de vue une certaine rigueur, qui, dans ce cas, se traduit bien dans le concept de prudence.

Quelque certitude en revanche peut bien trouver sa raison d'être. Que les évolutions/involutions urbaines soient tout simplement un épiphénomène, ou qu'elles jouissent d'une véritable autonomie, les connexions restent quand-même indéniables. Même avec le risque d'un certain déterminisme, affirmer le contraire engendrerait une définitive scission de l'urbain et du sociétal, une thèse inacceptable et radicalement trompeuse. C'est bien dans ce contexte que le cinéma des catastrophes, tout en étant un produit de masse fictionnel, peut se révéler profondément utile. Tout se joue au sein des codes interprétatifs que l'on souhaite

employer. En ce sens la fiction des catastrophes pourrait bien offrir une visibilité, souvent allégorique ou métaphorisée, à un sentiment généralisé de crise, de perturbation. Il faut juste garder une certaine lucidité et considérer ce phénomène tant sur le plan des spécificités des structures et des dynamiques urbaines, que sur celui des instances sociétales qui régissent l'organisation de notre système de vie.

Il faut donc à ce point se demander si ce cinéma se lie plus aux désastres, dans leur récurrence phénoménologique, ou bien, plus généralement, au concept de catastrophes, qui, étymologiquement, contient un certain généralisme. Les rapports qui lient les productions culturelles aux différents contextes de productions, sont plus de nature phénoménologique ou plutôt de nature ontologique ? De manière plus simple, la visibilité que le cinéma-catastrophe s'efforce de produire, se lie-t-elle à la récurrence de certains événements dans l'histoire passée et récente, ou, au contraire, est capable de nous plonger au cœur des certaines structures sociétales ? S'il y a bien un suspect légitime, celui-ci nous oriente vers un compromis entre deux postures qui, dans leur intervention mutuelle, apparaissent la plupart des fois indissociables.

C'est peut-être au cœur de cette étroite liaison que se situe le concept de « climat culturel » ou de *Zeitgeist*. À ce propos, le professeur de philosophie Nadine Boudou, dans un essai concernant l'émergence d'une nouvelle figure de héros au sein des imaginaires cinématographiques de la menace, pose l'hypothèse que « les menaces que ces films exploitent en ce début de XXIème 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 » (2013, p. 16). C'est un exemple parmi d'autres, qui a bien le mérite de nous replonger au sein du thème des menaces et des inquiétudes dont le contemporain souffrirait et qui relèvent tant du phénoménologique que de l'ontologique. L'inquiétude pour le futur, proche ou lointain, qui, comme on le verra, se rapproche de plus en plus vers notre présent, se joue sur un plan double et fonctionnellement équivalent. « La culture des catastrophes – affirme encore Boudou –, telle qu'elle semble se construire s'édifie sur les traces et les ruines des catastrophes passées, sur les décombres et les drames de catastrophes récentes » (2013, p. 76), et encore « les catastrophes passées et récentes sont le terreau sur lequel germent des anticipations qui inventent les catastrophes du futur » (p. 77). Ce qui compte, alors, serait bien une analyse, non tant sur la nature de la catastrophe, mais sur les logiques narratives, sur les métaphores et les allégories qui régissent les rapports entre la fiction et la réalité, au-delà de toute instance prévisionnelle ou « prévisionniste ».

Par exemple, quand on a à faire à un film sur une épidémie qui transforme les hommes en *zombies*, l'enjeu ne réside pas dans les possibles vraisemblances, mais plutôt dans les instances symboliques et allégoriques. C'est bien dans le terrain des significations culturelles que la figure

du *zombie* transcende ses caractères fantastiques, pour cibler notre attention sur certaines dynamiques dysfonctionnelles de notre société. Voilà donc que le monstre anthropophage n'est rien d'autre qu'une forme visible de l'aliénation, du consumérisme, et que la ville des *zombies* n'est rien d'autre qu'une exagération filmique d'un certain modèle d'urbanisation. Les exemples pourraient bien concerner les cinématographies des extra-terrestres ou encore les épidémies, jusqu'aux adhérences plus faciles, comme les représentations des désastres technologiques ou environnementaux. Qu'ils soient plus ou moins sophistiqués, tous les instruments interprétatifs doivent bien tenir en compte des interconnexions, souvent étroites et brouillées, entre les récurrences phénoménologiques et les ontologies systémiques d'un contemporain interprété de manière crisologique.

1.4. Le catastrophisme comme réalisme dystopique.

Il est difficile de pouvoir affirmer si les buts que l'on s'était fixés au début de ce chapitre ont été atteints. Sans doute, au moins la complexité, qu'on avait déclaré dans les prémisses, semble bien caractériser l'emprise pluridimensionnelle du concept des catastrophes. Il vaut peut-être mieux, alors, de résumer brièvement avant de passer au traitement détaillé du cinéma-catastrophe. Premièrement la culture des catastrophes dérive, de manière somme toute intuitive, de la récurrence des désastres qui ont touché les sociétés humaines depuis leurs prémisses. Face à un séisme, une éruption ou une épidémie, les sociétés humaines ont développé un vaste terrain d'interprétations qui pour longtemps a plongé ses racines dans le domaine de la religion, notamment à travers le recours à une Providence susceptible d'assumer la forme d'une punition ou d'un avertissement.

En revanche, l'idée d'une responsabilité, directe ou indirecte, des êtres humains, connote la réception culturelle des désastres depuis le début. Dérive morale et physique, péchés, sont souvent les raisons les plus communes que les hommes ont employé en guise d'explication. En ce sens, les désastres sont souvent perçus comme une sorte d'anticipation de la fin du monde, une véritable préfiguration de l'apocalypse biblique. L'avènement de la modernité a, d'une certaine manière, changé les formes de ce schéma, sans pour autant en briser radicalement la structure. En banalisant, l'action divine se voit substituée par l'emprise de la nature. Laïcisation et sécularisation sont le résultat, entre autres, de la découverte des lois qui régissent l'action de l'environnement terrestre. Si Dieu cède la place à la nature, de l'autre côté, les péchés des hommes se transforment en pathologies sociales, qui notamment découlent d'une toujours plus

grande séparation entre l'humanité et le milieu naturel. Cette séparation, ou émancipation, a comme protagonistes les sciences et les techniques, qui, si d'un côté permettent une meilleure compréhension - et parfois une prévention des désastres -, de l'autre deviennent une source inépuisable de nouveaux dangers dont la portée la plus funeste ne sera réellement appréciée qu'à partir du 1914, avec le déclenchement de la première guerre mondiale.

Le deuxième plan sur lequel le catastrophisme intervient est une conséquence directe du premier. Il s'agit d'interroger les formes à travers lesquelles prennent formes les interprétations et les idéologies liées aux désastres. Ce sont bien évidemment les représentations artistiques à constituer le domaine privilégié, qui, le long de l'histoire, ont permis de saisir les rechutes culturelles, sociales et politiques de cette « herméneutique » du discours des catastrophes, et dont la science-fiction liés aux désastres n'est que l'expression la plus récente. De ce point de vue, les représentations ont toujours joué un rôle multiple : assimiler le désastre, accepter sa récurrence, mais aussi préparer les hommes à ce qu'inévitablement tôt ou tard se reproduira.

En revanche, dans ses évolutions, les représentations ont multiplié l'éventail des référents. En ligne avec certains traits cruciaux de l'évolution socio-culturelle, les fictions des désastres ont acquis une valeur profondément symbolique. La portée de leurs significations s'est en quelques sortes détachée de la récurrence phénoménologique des calamités, pour arriver à saisir une dimension plus ontologique de la société même. La fiction a assumé un caractère métaphorique/allégorique qui se réfère à une idée de crise généralisée. Le désastre assume donc, lui-même, un statut narratif qui témoigne la forte pathologie demeurant au cœur des structures sociétales, politiques, culturelles et économiques du contemporain. C'est bien le troisième plan dans lequel s'inscrit le catastrophisme, et peut-être le plus important. C'est aussi le plan qui permet, plus que les autres, une analyse ciblée sur les espaces de l'urbain, qui semblent bien exprimer, de manière tant intrinsèque qu'extrinsèque, cette pathologie consubstantielle aux logiques d'exploitations qui dominent les actuelles évolutions/involutions sociétales.

En ce sens, le cinéma des catastrophes, notamment en raison de son statut de produit culturel de masse à grande diffusion, témoigne d'une précise expérience du réel. Ou encore mieux, il assume le double et paradoxale statut, d'exprimer et en même temps de fabriquer le climat culturel du contemporain. Tant le concept de crise, donc, que ses manifestations culturelles, sont susceptibles d'influencer nos sentiments de l'espace et du temps, s'exprimant notamment dans l'expérience urbaine et dans les relations entre passé, présent et futur.

Pour ces raisons, on va considérer le catastrophisme, tel que l'on vient de le décrire dans les interconnexions entre ses trois registres, comme un *Zeitgeist*, un esprit du temps, un climat culturel, qui, au sens large, se manifeste premièrement à travers des expériences spatio-

temporelles. Ou peut-être, si l'on veut, comme un *Zeitraumgeist* (du mot allemand *raum* qui signifie « espace »), afin d'inclure la dimension spatiale, tout autant décisive.

La base est constituée bien évidemment par les rechutes d'une crise systémique générant un profond sentiment d'instabilité, par l'absence d'un véritable projet progressiste, au sens réel et non seulement idéologiquement rhétorique.

De ce point de vue, le cinéma-catastrophe, comme élément dominant de ce *Zeitraumgeist*, s'oppose, négativement, à ce que le sociologue anglais Anthony Giddens appelait « réalisme utopique ». Selon Giddens, « le futur auquel la modernité semblerait orientée, peut assumer la forme d'un modèle conditionnant » (1994, p. 13). D'une autre manière, les anticipations peuvent rentrer au sein du présent et influencer les manières à travers lesquelles le futur se développe. « Le réalisme utopique mélange l'ouverture des fenêtres sur l'avenir avec l'analyse des tendances institutionnelles en cours, en rendant donc les scénarios politiques du futur immanents au présent » (p. 174). C'est bien évidemment une position résultante d'une analyse sociologique de la modernité, notamment dans ses dispositifs institutionnels, mais qui a néanmoins le mérite de nous pousser vers une hypothèse sensée sur le rôle des fictions catastrophistes. Dans ce cas, le cinéma des catastrophes, souvent, semble exprimer plutôt un réalisme dystopique. C'est une hypothèse sans doute pessimiste, mais qui malheureusement semble trouver des confirmations. Dans ce cas, c'est l'idée d'un futur profondément négatif, ou même la totale absence de futur, à résulter immanente au présent.

C'est bien une hypothèse tant dramatique que fascinante, qui, en revanche, nécessite préalablement d'une meilleure compréhension de ce que l'on a jusqu'à présent nommé « cinéma-catastrophes » et qui sera l'objet du prochain chapitre.



2.

Le cinéma-catastrophe.
Des archéologies du futur à
celles du présent...

« What mankind can dream, technology can achieve ».

(Pavillon Fujitsu, Expo Tsukuba, 1985)

*« En somme, à l'idole du progrès répondit
l'idole de la malédiction du progrès ;
ce qui fit deux lieux communs ».*

(Paul Valéry)

Ce deuxième chapitre a comme but celui d'approfondir l'instrument principal de cette recherche, le moyen que l'on va employer pour notre questionnement à propos des régimes de visibilité urbaine. Il s'agit bien des représentations des catastrophes dans le cinéma. Ce que couramment on appelle « cinéma-catastrophe », ou « *disaster movie* », ne peut pas tout à fait être considéré comme un genre cinématographique à plein titre. La question relève principalement des études narratologiques appliquées au cinéma, mais son importance reste cruciale dans l'économie de notre réflexion. Genre, sous-genre, catégorie... Comment procéder à une sélection motivée ? Sur quoi faut-il axer le choix des films que l'on analysera ? Si les critères strictement narratologiques ne pourront pas réellement nous aider, au contraire, la géographie pourra fournir encore une fois une réponse.

Cependant, malgré les divergences et les variations, les films offrant des images de catastrophes, possèdent, pour la plupart, des relations étroites avec un genre bien codifié : la science-fiction ou l'anticipation. Dans un jeu d'analogies et différences, la science-fiction, avec ses inépuisables réflexions concernant les rapports entre l'homme et le futur, le progrès, l'historicité, la technologie etc., offre des éléments clés pour la définition de l'imaginaire cinématographique de la catastrophe. L'espoir est donc celui de pouvoir définir ici les éléments

qui ont déterminé la création de notre corpus, dans lequel plusieurs éléments interviennent, à travers, notamment, les relations entre des éléments temporels et spatiaux.

2.1. Les catastrophes au cinéma : un problème de genre.

Qu'est-ce qu'on entend exactement quand on parle de « cinéma-catastrophe » ? S'agit-il d'un genre, d'un sous-genre, d'une variante pessimiste de la science-fiction ? La problématique du genre cinématographique, cependant, est une affaire complexe, dont les racines remontent aux études sur les narrations littéraires. Il ne faut pas s'étonner, donc, si le chemin à rebours dans les méandres de ce domaine pourrait conduire jusqu'à la *Poétique* d'Aristote, qui, comme on sait bien, date du IV^{ème} siècle avant J.C. Le concept de genre est avant tout une affaire littéraire qui, depuis les différences entre comédie et tragédie, s'est poursuivi le long de toute l'histoire de la culture occidentale. De notre part, il faut néanmoins relativiser toute la question, afin de rester le plus près possible de l'argument traité, tout en gardant, cependant, la conscience de la complexité et de l'ampleur du problème.

Selon Raphaëlle Moine, professeur d'études cinématographiques à l'université de Paris X, le genre serait une catégorie empirique, dont l'usage quotidien consisterait à mettre en place un classement des films selon différentes typologies issues à travers des critères variables (2002). Le résultat est ce qu'on appelle « identité générique », un fait qui relève des usages culturels. « En donnant une identité générique à un film – affirme Moine –, nous ne nous contentons pas de le ranger dans une catégorie, nous le mettons également en série avec certains films, qui présentent des caractéristiques thématiques, narratives ou formelles semblables. L'ensemble des traits communs qui constituent le genre découle de fait du repérage de ces traits dans de nombreux films, dont la quantité seule permet de reconnaître la ressemblance » (2002, p. 8). Deux aspects paraissent donc évidents : d'un côté la variabilité des critères qui peuvent être décelés à partir de domaines différents (thème, forme, narration) ; de l'autre, un élément quantitatif. Pour la constitution d'une véritable identité générique l'existence d'un nombre suffisant d'ouvrages devient impératif.

Pour essayer de trouver une réponse à la question que l'on a posé, il faut donc, peut-être, se tourner vers les usages quotidiens les plus répandus au sein des cinéphiles : les guides des spectacles et les nombreux dictionnaires cinématographiques, tant en format papier qu'en ligne.

Le site internet allociné.fr¹ constitue une référence importante dans le contexte français. Utilisé notamment pour repérer salles et séances, il constitue aussi une ressource importante contenant des milliers des fiches filmographiques. Parmi les critères de recherche on trouve bien la mention de « genre ». Dans le détail, le site propose 31 genres différents, en indiquant aussi combien des films sont classés sous chaque élément. Les catégories en question sont :

1. Action (5475)	16. Érotique (680)
2. Animation (1940)	17. Espionnage (222)
3. Arts Martiaux (330)	18. Expérimental (47)
4. Aventure (3565)	19. Famille (1315)
5. Biopic (1269)	20. Fantastique (2180)
6. Bollywood (38)	21. Guerre (1126)
7. Classique (12)	22. Historique (1251)
8. Comédie (13527)	23. Judiciaire (89)
9. Comédie dramatique (6890)	24. Movie Night (1)
10. Comédie musicale (700)	25. Musical (962)
11. Dessin animé (22)	26. Peplum (68)
12. Documentaire (3690)	27. Policier (3547)
13. Drama (28)	28. Romance (4137)
14. Drame (24551)	29. SF (1956)
15. Horreur (3916)	30. Thriller (6247)
	31. Western (1185)

Que peut-on observer ? Premièrement, ce qui nous intéresse le plus est la totale absence de référence aux films des catastrophes. En outre, certains genres, comme par exemple la comédie, l'horreur, les films d'action ou policiers, en étant bien ancrés dans la tradition cinématographique, apparaissent très prolifiques d'un point de vue quantitatif (respectivement 13527, 3916, 5475 et 3547). D'autres, en revanche, présentent des chiffres étonnants. Les films classés sous le genre « classique », par exemple, sont à peine 12, pour arriver jusqu'au mystérieux genre de « movie night », qui comporte un seul titre². Et encore, certains genres présentent quelques ambiguïtés assez intéressantes. Par exemple on pourrait se demander quelle est la différence entre le drame, qui est la catégorie la plus prolifique avec bien 24551 titres, et le Drama qui ne présente que 28 titres. Même problème pour ce qui concerne la différence entre animation et dessin animé.

Dans le domaine anglo-saxon, notamment pour les États-Unis, le site *internet movie database*, plus connu sous l'acronyme imdb.com³, constitue une autre référence incontournable. Dans ce

¹ Consulté le 1/4/2016.

² Pour les plus curieux il s'agit d'*Un chat de cinéma*, un recueil de court-métrages en musique (date de sortie inconnue).

³ Consulté le 3/4/2016.

cas le classement par genre se présente sous une forme plus intéressante. Chaque genre présente une étiquette principale à laquelle s'accompagnent des sous-catégories. Par exemple le genre « *western* » peut être accompagné par les variantes « *western action* », « *western adventure* » ou « *western comedy* ». Le résultat est donc le suivant.

1. Action (comedy, crime, thriller)	11. Film Noir (crime, mystery, romance, thriller)
2. Adventure (biography, thriller, war)	12. History (adventure, biography, drama, war)
3. Animation (adventure, comedy, family fantasy)	13. Horror (comedy, drama, SF)
4. Biography (crime, mystery, sport)	14. Music (biography, documentary, drama)
5. Comedy (action, horror, romance)	15. Musical (comedy, history, romance)
6. Crime (drama, mystery, romance)	16. Mystery (adventure, comedy, thriller)
7. Documentary (biography, comedy, crime, history)	17. Romance (comedy, crime, history, thriller)
8. Drama (romance, Film Noir, musical, war)	18. Science-Fiction (animation, comedy, family, horror)
9. Family (adventure, comedy, fantasy, romance)	19. Sport (Biography, comedy, documentary)
10. Fantasy (adventure, comedy, drama, romance)	20. Thriller (comedy, crime, horror, mystery)
	21. War (action, biography, comedy, documentary)
	22. Western (action, adventure, comedy)

Comme on peut facilement remarquer, au-delà des 22 genres principaux, un grand nombre de combinaisons résulte possible. Le critère semble reposer sur une double étiquette, afin de mieux identifier le film en question. Cependant quelques ambiguïtés persistent, notamment à propos de certaines combinaisons qui apparaissent comme complémentaires. C'est le cas par exemple des catégories « *action comedy* » et « *comedy action* ». Où réside-t-elle la différence ? Selon quels critères un film est d'abord considéré comme une comédie et ensuite d'action et vice-versa ? Sommes toutes, malgré ces flous, l'idée d'inclure un film sous deux catégories peut néanmoins offrir un degré de précision majeur par rapport au système proposé par allociné.fr. Malheureusement, imdb.com ne donne pas de renseignements à propos du nombre de films classés sous chaque catégorie.

Le site, en revanche, au-delà des catégories principales, présente une intéressante section consacrée aux sous-genres. Certains d'entre eux, aux noms énigmatiques, ne peuvent être décrit qu'à partir des films qu'y sont inclus. Dans le détail on trouve : *Alien invasion*, *cult classic* (par exemple *The Big Lebowski*, J. et E. Cohen, 1998), *Disaster*, *Heist* (par exemple *Usual suspects*, Bryan Singer, 1995, ou encore *Heat*, Michael Mann, 1995), *High school*, *Mockumentary* (par exemple *District 9*, Neil Blomkamp, 2009, ou encore *C'est arrivé près de chez vous*, Poelvoord, Belvaux,

Bonzel, 1992), *Quirky indie* (*Fargo*, J. et E. Cohen, 1996), *Steampunk* (*Blade runner*, R. Scott, 1982), *Vampire*, *Whimsical* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) et enfin *Zombie*.

Or, la bonne nouvelle est sans doute la présence d'une sous-catégorie qui nous concerne de très près, les *disaster movies*. Certes, elle est considérée comme un sous-genre à part, une variable hétérodoxe par rapport aux combinaisons principales entre les genres majeurs. De l'autre côté, de manière plus générale, la prolifération des genres, genres doubles et sous-genres, complique sans doute tout essai de trouver une certaine stabilité au sein de cette pratique.

Le dernier classement par genres que l'on souhaite analyser provient d'Italie. Dans ce cas la référence est le dictionnaire cinématographique dirigé par Morandini⁴.

La situation est la suivante :

1. Animation	18. Guerre
2. Aventure	19. Horreur
3. Biblique	20. Kung-fu
4. Biographique	21. Mythologique
5. Prison	22. Musical
6. Comique	23. Noir
7. Comédie	24. Opéra
8. Documentaire	25. Policier
9. Drame	26. Religieux
10. À épisodes	27. Satyre
11. Érotique	28. Sentimental
12. Science-fiction	29. Expérimental
13. Fantasy	30. Espionnage
14. Fiaresque	31. Sport
15. Gangster	32. Historique
16. <i>Giallo</i> (Polar)	33. Thriller
17. Grotesque	34. Western

Encore une fois on assiste à la persistance de certains genres majeurs (guerre, aventure, western, SF, etc.) avec des singularités que l'on ne retrouve pas ailleurs (films religieux, films de prisons ou grotesques), ainsi qu'à la totale absence de la catégorie des catastrophes.

Un premier bilan sur le genre comme catégorie empirique d'usage quotidien est, donc, négatif. Certainement, la recherche devrait être élargie, mais le résultat, au-delà de quelques exceptions, ne serait pas fort différent. En plus, une autre anomalie peut être repérée. Comme on l'a vu, Raphaëlle Moine (2002) affirmait clairement l'importance d'un facteur quantitatif au sein de la constitution générique. Si pour imdb.com et pour le dictionnaire italien dirigé par

⁴ Cfr. Morandini, M., L., et M., 2013, *Il Morandini 2014*, Bologna : Zanichelli.

Morandini nous ne sommes pas en mesure d'évaluer cet aspect, en revanche, le classement offert par le site allociné.fr semble contredire cette idée, avec la présence de certains genres dont la quantité seule ne semble pas en justifier l'existence.

À ce point, il est peut-être utile de mettre en place une démarche inverse, consistant à vérifier comment sont qualifiés certains films appartenant au corpus des catastrophes. Afin de réaliser ce petit essai on a choisi les titres suivants : *The Terminator* (James Cameron, 1984), *Land of the dead* (George A. Romero, 2004), *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008), *On the beach* (Stanley Kramer, 1959) et enfin *The road* (John Hillcoat, 2009). Les résultats peuvent être résumés ainsi :

	imdb.com	allociné.fr	Dictionnaire Morandini
<i>The Terminator</i>	Action, SF	SF, thriller	SF
<i>Land of the dead</i>	Horror	Horreur, action	Horreur
<i>Wall-E</i>	Animation, adventure, family, SF	Animation, famille, SF, aventure, romance	Animation
<i>On the beach</i>	Adventure, Drama	SF, drame	Dramatique
<i>The road</i>	Adventure, Drama	SF, drame	Dramatique

On peut tout de suite apercevoir plusieurs éléments intéressants. Quasiment tous les films présentent une certaine continuité générique. Le film de Cameron présente une seule variation entre imdb.com et allociné.fr, mais elle concerne seulement la distinction entre *action* et *thriller*. Le caractère de science-fiction, qui se réfère au thème du film, reste inchangé. La variation est tout de même minimale pour *Land of the dead*. Dans ce cas, l'identité générique attribuée repose sur l'intention de faire prouver une émotion précise au spectateur (celui de la peur). *Wall-E* est sans doute le film qui présente l'identité la plus multiple. Le site imdb.com et allociné.fr l'inscrivent au sein de, respectivement, quatre et cinq genres différents : animation, famille, aventure, SF et enfin romance, pour le seul allociné.fr. En revanche, le dictionnaire Morandini se limite à un critère formel-esthétique, le classant uniquement sous le genre de l'animation.

Pour le deux derniers, il est intéressant de remarquer, d'un côté la persistance des aspects dramatiques (encore une fois un critère émotionnel). De l'autre, les seules variations concernent deux identités se fondant sur la thématique du scénario : l'aspect d'aventure pour les Anglo-saxons et l'aspect SF pour les Français. En conclusion, on peut remarquer comment le dictionnaire Morandini se sert toujours d'une seule identité générique.

Cette petite analyse sur les emplois pratiques du genre devrait donc nous permettre quelques réflexions. Ce que Raphaëlle Moine appelle « identité générique » est un processus de longue date, qui, provenant de la littérature s'est cristallisé au sein du cinéma. Cependant, pour rester au sein des usages quotidiens, le nombre de ces identités génériques est sans doute plus important par rapport aux homologues littéraires. De plus, cette codification relève d'usages culturels instables, variables selon contextes géographiques et temporels, mais surtout non structurés de manière univoque par une quelconque théorie reconnue.

Cet aspect se matérialise à travers une sorte de dichotomie entre des genres qui persistent dans les différents contextes et d'autres qui, en revanche, apparaissent comme une sorte de spécificité « locale ». Cela nous emmène à identifier un certain nombre de genres majeurs, c'est-à-dire suffisamment cristallisés au cours du XX^{ème} siècle. On peut citer par exemple les films d'aventure, les biographies, la comédie, le documentaire, le drame, les films de guerre, les films musicaux, *westerns* et enfin la science-fiction. Les autres, comme on vient d'affirmer, sont caractérisés par l'instabilité.

La complexité est donc évidente. D'ailleurs, toujours Moine, affirme que « l'identification par genres est une habitude culturelle, acquise de longue date dans la tradition occidentale et japonaise : les genres perpétuent au cinéma une pratique de la généricité, qui distingue les œuvres artistiques par leurs caractères communs » (2002, p. 10). Donc, le genre est une habitude culturelle, dont la fonction serait uniquement celle de distinguer, à travers certains traits communs, des œuvres artistiques. « Les catégories génériques - poursuit-elle - ne sont ni partout, ni pour tout le monde, ni à toutes les époques les mêmes, parce qu'elles renvoient à des rapports au cinéma différents et qu'elles ne peuvent, de ce fait, avoir le même sens et la même fonction » (p. 17). Et encore « derrière le genre se dissimule toujours un "classeur", derrière le classement, une attitude ou une stratégie interprétative : c'est pourquoi le genre est à la fois une *catégorie de classement* et [...] une *catégorie de l'interprétation*, qui nous en apprend autant sur ceux qui l'utilisent que sur les films qu'elle désigne et englobe » (p. 18). Ce dernier aspect, comme on verra d'ici peu, est peut-être le plus relevant pour les buts de cette recherche. En effet, d'une certaine manière, une objection à notre raisonnement sur le genre reste possible. À quoi bon parler de genre dans un travail de géographie qui n'explore le cinéma qu'en fonction de ce qui est susceptible de nous apprendre à propos des espaces urbains ? Une première réponse pourrait être constituée par le souci de bien connaître ce que l'on s'apprête à analyser, quitte à avoir remarqué assez rapidement la quasi totale absence, parmi les genres, des films des catastrophes. Ce n'est peut-être pas la bonne direction. Le questionnement sur le genre n'a pas son utilité en tant que tel. Pour cela, on laisse bien la place aux nombreux spécialistes plus compétents que

nous. Constaté la variabilité culturelle et interprétative du genre nous est utile dans la mesure où elle est susceptible de nous apprendre des données concernant la réception d'une certaine typologie de produits artistiques, d'en évaluer la place qu'ils occupent dans la culture contemporaine et de pouvoir leur donner un sens. De ce point de vue, on souhaiterait soutenir l'hypothèse que l'identité générique est une variable capable de refléter certains traits du climat culturel d'une époque, ou, si l'on veut, de son *Zeitraumgeist*.

De manière cohérente avec cet usage « indirecte » de la notion de genre, un dernier élément mérite d'être retracé. De quelle manière un film est étiqueté ? Ou mieux, quels sont les critères qui régissent le processus de *genrification* ? Selon Moine, qui reprend le critique littéraire Jean-Marie Schaeffer (1989), il existe cinq critères qui déterminent l'appartenance d'une œuvre à un genre. L'aspect intéressant est encore une fois la profonde hétérogénéité de ces critères qui agissent à des niveaux narratifs profondément différents. Le premier est celui qui est axé sur l'énonciation, dans la mesure où il opère la différenciation selon les intentions de l'émetteur du message. L'exemple classique est celui du documentaire, dont le but du message est celui d'informer le spectateur à propos de quelque chose. Le deuxième critère repose sur le destinataire. À qui s'adresse l'œuvre ? Un exemple est sans doute le genre « famille », présent dans les catégories de imdb.com et allociné.fr. Le troisième est celui de la fonction qu'un œuvre est susceptible de posséder. Elle peut être illocutoire (quand elle est manifeste), ou perlocutoire (quand la fonction est celle de provoquer un changement émotionnel dans le spectateur). Les exemples peuvent bien être les comédies qui ont la fonction de produire de l'hilarité, ou encore les films d'horreur dont le but est celui de susciter la peur. Le quatrième, et plus important pour cette recherche, est le critère sémantique qui se réfère au contenu de l'énonciation. Raphaëlle Moine parle dans ce cas de « éléments sémantiques », c'est-à-dire de thèmes, motifs ou sujets récurrents. C'est bien le cas des films de guerre, des *westerns*, ou encore des policiers. Le dernier critère est celui que Schaeffer dénomme « syntaxique » et il est axé sur un ensemble d'aspects formels qui déterminent la distinction. Parmi les genres cités, on peut y trouver les films d'animation, les dessins animés ou encore les films expérimentaux. Comme on peut bien voir, le choix d'inscrire un film au sein d'un genre dépend de plusieurs aspects : forme, narration, destinataires, arguments traités, etc.

Il est peut-être temps, alors, de revenir à la question de laquelle nous sommes partis au début. Qu'est-ce que le cinéma-catastrophe ? La seule trace que l'on a pu repérer jusqu'à présent est la catégorie de sous-genre, suggérée par le site imdb.com. Pourtant, en explorant les dangereux méandres du web, la diction *disaster movie* revient à plusieurs reprises. De même, bien que non encore inscrite au sein des récurrences génériques, l'expression « cinéma-catastrophe »

semble jouir d'un usage quotidien somme toute répandu et capable de désigner une catégorie cinématographique plus ou moins définie.

Parmi les eaux turbulentes de la navigations internet, le portail filmsite.org, appartenant à la boîte de production américaine AMC, et dirigée par le critique américain Tim Dirks présente une intéressante page consacrée aux *Disaster films*⁵. Le texte a le mérite d'offrir un intéressant et synthétique résumé de certains traits distinctifs de ce filon, mais aussi une longue liste de films classés par période. Qu'il soit un véritable genre ou pas, le critère qui détermine l'appartenance est sans doute celui sémantique, c'est-à-dire se référant aux thèmes traités. Selon Dirks, les films des catastrophes ont comme objet principal la représentation d'un désastre qui peut assumer différentes formes. Les désastres peuvent être naturels ou artificiels, imminent ou en cours et peuvent concerner une réalité géographique locale ou globale. Les sujets les plus répandus sont :

1. Catastrophes naturelles ou environnementales (tremblements de terre, inondations, ouragans, tsunamis, tempêtes, etc.).
2. Accidents (incendies, accidents aériens, navales, industriels, etc.).
3. Désastres interplanétaires (comètes, astéroïdes, etc.).
4. Actes délibérés de destruction (terrorisme).
5. Invasion extra-terrestres, mutations, virus.
6. Accidents ou explosions nucléaires.
7. Eschatologies apocalyptiques (fin du monde, prophéties, etc.).
8. Désastres technologiques.
- 9.

Parmi les traits distinctifs le texte signale : spectacularisation de l'événement catastrophique à travers, notamment, l'emploi des effets spéciaux ; les luttes pour la survie et les effets sur les individus et les familles⁶ ; les craintes liées à un certain usage de la technologie et de la science. À suivre, une liste exhaustive en ordre chronologique que l'on va retracer de manière sommaire (en gras les titres qui appartiennent à notre corpus). La première période est celle qui va de la naissance du cinéma jusqu'aux années 1940. Elle se compose de 18 titres dont par exemple, *La fin du monde* (Abel Gance, 1931), *Things to come* (William Menzies, 1936). La deuxième période concerne les années 1950, et comme il est facile d'imaginer, les craintes de la guerre froide jouent un rôle déterminant. Elle se compose de 27 titres dont par exemple le

⁵ Consulté le 11/3/2016.

⁶ Cet aspect constitue un leitmotiv récurrent dans la filmographie des catastrophes. Un nombre important d'œuvres, en effet, juxtapose le contexte de désastre à un scénario de reconstitution familiale.

fameux *The war of the worlds* (Byron Haskins, 1953), adapté de l'éponyme roman de H.G. Wells, et *On the beach* (Stanley Kramer, 1959). La troisième période est celle des années 1960 et se compose de 16 titres dont *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1961), *Planet of Apes* (Franklin Schaffner, 1968) qui donnera lieu à des nombreux suites et *remakes*, et le classique *Krakatoa, East of Java* (Bernard Kowalski, 1969). Les années 1970 marquent le début d'une croissance exponentielle qui se poursuivra jusqu'à nos jours. Le portail cite bien 52 titres dont : la série *Airport* avec bien quatre titres dans le décennie traitant de catastrophes aériennes (*Airport*, George Siton, 1970 ; *Airport 1975*, Jack Smight, 1974 ; *Airport '77*, Jerry Jameson, 1977 ; *Airport '79*, David Lowell Rich, 1979) ; *The Omega Man*, Boris Sagal, 1971 ; la série sur le paquebot *Poseidon* avec trois titres (*The Poseidon Adventure*, Irwin Allen, 1972 ; *Juggernaut*, Richard Lester, 1974 ; *Beyond the Poseidon Adventure*, Irwin Allen, 1979) ; *The Crazies* (George A. Romero, 1976) ; *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) ; le classique *The Towering Inferno* (Guillermin & Allen, 1974), qui deviendra une véritable icône du genre ; *Earthquake* (Mark Robson, 1974) ; *Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978) ; *The China Syndrome* (James Bridges, 1979) ; le premier titre de la série des *Mad Max* (George Miller, 1979).

Les années 1980, selon le site de Dirks, ne sont pas en revanche autant prolifiques, avec seulement 21 titres cités. On signale *The Thing* (John Carpenter, 1982) et le chef d'œuvre *Runaway Train* (Andrei Konchalovsky, 1985). La liste devient radicalement plus copieuse à partir de la moitié des années 1990. Dans la section qui concerne les deux dernières décennies, en effet on trouve bien 125 titres, dont la plupart insérés au sein de notre corpus.

Un premier élément sur lequel réfléchir réside notamment dans la croissance des titres à partir des années 1970, comme à témoigner le caractère contemporain, du moins relativement récent, de ce genre. Mais sur cette croissance exponentielle – un fait bien évidemment dense d'implications – on aura bien occasion de revenir. Pour l'instant on préfère rester ancré à la question du statut des films des catastrophes. La liste que l'on vient de décrire de manière sommaire est sans doute un document précieux qui a le mérite de mettre en exergue, de manière synthétique et efficace, le portrait de ce sous-genre.

Cependant, la longue liste des titres cités présente parfois des anomalies. Il est sans doute vrai que tous les films, d'une certaine manière, répondent aux critères énoncés, mais, en revanche, quelques titres se trouvent réellement aux limites, au sens que l'identité « catastrophiste » est secondaire, voire à peine présente. Le chef d'œuvre de Hitchcock, *The Birds*, est un exemple d'œuvre aux marges, dont les traits distinctifs relèvent plus des genres *thriller* ou horreur. Même discours pour *The Thing*, qui bascule entre un langage typique de la SF et une fonction issue de la catégorie des films d'horreur. Autre cas : *Runaway Train*, dans lequel

le thème de l'accident ferroviaire est somme toute secondaire dans un récit à la portée existentielle et philosophique bien plus relevante. La liste présente même des véritables anomalies. Parmi les plus évidentes, des films comme *True Lies* (James Cameron, 1994), ou *Mission Impossible 2* (John Woo, 2000), dans lequel le thème de la catastrophe est bien évidemment secondaire par rapport aux aspects d'action ou d'espionnage. Pour finir, *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), dont la présence dans la liste suscite des véritables questionnements.

Cette liste, donc, associe un souci d'exhaustivité à, parfois, un excès d'hétérogénéité dont l'effet pourrait être celui d'une confusion encore majeure. Un aspect qui est pourtant indéniable est celui de la présence massive des films couramment inscrits dans la SF. Serait-il, ce dernier, le signe d'une possible variable thématique de l'anticipation ? Il est fort possible, mais il vaut peut-être mieux de ne pas anticiper les étapes. Pour l'instant on garde une certaine prudence. La liste rédigée par Dirks, malgré quelques limites, suggère néanmoins une importance quantitative non négligeable qui devrait être suffisante à une reconnaissance des catastrophes en tant que genre cinématographique.

Il est donc temps de revenir au noyau de ce paragraphe. Qu'est-ce que le cinéma-catastrophe ? Est-il un genre en train de se constituer ? Est-il un sous-genre, comme suggéré par imdb.com et part.filmsite.org ? Un filon ? Une simple variation thématique qui peut intervenir dans le cadre des genres considérés « majeurs » ? Notre opinion est, de ce point de vue, diplomatique. Il est fort possible qu'une pleine reconnaissance de la catastrophe comme véritable genre soit envisageable, rien qu'en raison de la croissance en terme numérique des films qui répondent à certains critères. Sur le fait qu'elle soit un filon, peu de doutes, de même à propos de la présence plus ou moins constante de ce thème dans toute l'histoire du cinéma.

Mais la vérité réside peut-être dans le caractère profondément aléatoire et variable du processus de *genrification*. Un fait qui suggère peut-être que l'identité générique, telle que s'est cristallisée, ne soit pas le bon chemin à mener. Il faut avouer que trop nombreux sont les limites d'une pratique qui, somme toute, rarement s'est montrée capable de saisir la profonde unicité du produit cinématographique, notamment dans le cas d'une thématique, celle de la catastrophe, qui présente une dialectique axée sur la ressemblance et la divergence vis-à-vis de plusieurs genres majeurs. L'enjeu de cette réflexion n'est pas donc celui de trouver un réconfort dans la jungle générique, mais au contraire de sonder la présence de ce thème dans le cinéma, au-delà qu'elle puisse atteindre ou pas le statut générique. Somme toute, peu importe dans l'économie de ce travail. Il est opinion que les catastrophes, en raison de leur présence constante, et même

croissante, soient hors de doute reconnues en tant que thème, filon, argument cinématographique.

Il faut quand même éviter de perdre de vue le contexte épistémologique de cette recherche, qui, on sait bien, concerne les espaces urbains et en particulier ce que l'on a appelé « régimes de visibilité ». Pour définir donc les critères qui ont guidé la sélection de notre corpus d'analyse, il est indispensable de se retourner vers l'espace, - celui des villes et de l'urbain -, notamment vers sa présence au sein de chaque film.

D'abord, en revanche, la question des genres, mérite encore un peu d'attention. Pour que le portrait soit efficace, il faut vérifier une réflexion, dont le statut semble aller un peu au-delà de la simple hypothèse. Le cinéma des catastrophes entretient des rapports complexes avec un des genres majeurs du cinéma, la science-fiction, dont, sous certains aspects il semble en être une filiation directe, une possible variation ou peut-être un alter-ego. La nature de ces rapports est l'objet du prochain paragraphe.

2.2. De la science-fiction à la catastrophe.

*« We were making the future, "he said", and
hardly any of us troubled to think what future
we were making. And here it is.
He who does not contemplate the future
is destined to be overwhelmed by it ».*

(H.G. Wells)

2.2.1. Introduction. Une genèse spatio-temporelle.

L'année 1918, on sait bien, est celle qui marque la fin du conflit le plus sanglant de l'histoire de l'humanité, du moins jusqu'à ce moment-là. C'est aussi l'année dans laquelle le psychologue français d'origine polonaise Eugène Minkowski commence la rédaction d'un

ouvrage dont le titre aurait dû être *Comment nous vivons l'avenir (et non pas ce que nous en savons)*. L'essai resta inachevé, pour être ensuite terminé et inséré au sein d'une plus vaste étude qui portait le titre de *Le temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologique*, qui, en revanche ne verra le jour qu'en 1933. À son intérieur, l'auteur distingue deux attitudes que l'individu est susceptible d'incarner dans son rapport au futur. Ce qui marque la distinction est une sorte d'orientation temporelle. Comment nous nous plaçons vis-à-vis de l'avenir ?

La première orientation, selon Minkowski, prend le nom de « activité » et peut se résumer dans l'idée d'un individu qui « avance » vers le futur, en choisissant bien son chemin et donc, d'une certaine manière, en essayant de garder le contrôle sur les événements. La deuxième – dénommée « attente » – repose au contraire sur l'idée inverse, c'est-à-dire sur le fait que ce soit le futur à avancer vers un sujet immobile et contracté face à l'immanence. Ces deux postures sont, d'une certaine manière, la conséquence d'une dialectique qui touche son comble quelques décennies auparavant, pendant la deuxième moitié du siècle XIX^{ème}, pendant la pleine affirmation de ce kaléidoscope de phénomènes sociaux, culturels, politiques, économiques et géographiques que l'on indique généralement sous le nom de « modernité ». En particulier, l'ambivalence entre ces deux orientations n'était pas véritablement équilibrée. L'attitude active, l'idée que l'homme soit une entité « en mouvement », qui puisse garder un certain contrôle sur les événements, semble prendre légèrement le dessous pendant toute la période précédant le 1914. La suite est facile à déduire. L'expérience de la guerre engendre un changement pleinement justifié, non seulement par les atrocités, mais aussi par la posture même que le déroulement des combats imposait. Les tranchées, l'attente passive d'une grenade ou d'un franc-tireur, étaient contrepointées par une idée de mouvement impliquant l'assaut frontal, le carnage presque certain.

Derrière l'intuition de Minkowski, en revanche, il y a bien plus qu'une simple attitude individuelle. Les idées d'activité et d'attente ont des racines bien plus profondes qui remontent aux genèses de la pensée moderne : la renaissance, avec l'imprimerie et les découvertes géographiques, les Lumières, les révolutions industrielles, le développement du sentiment du progrès et la naissance d'un nouveau rapport, collectif, au temps historique. Difficile ne pas voir de liaisons entre l'idée d'activité et le concept d'*homo suae fortunae faber*. Et d'ailleurs comment ne pas se référer aussi à Merleau-Ponty et à la différence entre le concept d'histoire voulue et celui d'histoire subie ?⁷ Et encore, c'est bien en 1878 que le poète et philosophe Jean-Marie Guyau affirme de manière péremptoire que « l'avenir n'est pas ce qui vient vers nous, mais ce vers quoi

⁷ Cfr. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, (1966).

nous allons ». Comme le rappelle David Harvey dans *The Postmodern Condition* (1990), le XIX^{ème} siècle marque le passage définitif d'une conception du temps cyclique à une linéaire, d'où la conséquente transformation de l'idée d'avenir qui assume un caractère radicalement ouvert. Tous les futurs sont donc possibles, et à ce propos, l'ambiance conséquente peut être décrite à travers l'emploi d'un adjectif substantivé qui paraît approprié : ambivalence. La logique de l'ambivalence est celle qui mieux exprime les turbulences de cette époque tant complexe que décisive. Ambivalente est la posture de l'individu envers le futur selon Minkowski. Ambivalent est le rapport à l'histoire décrit par Merleau-Ponty. Ambivalent est le sentiment d'une époque face à l'idée de progrès. Derrière la promesse de bonheur, se cache toujours l'idée de la catastrophe immanente. D'une autre manière, l'ouverture du futur pourrait se synthétiser à travers une ambivalence entre la promesse de l'Utopie et la crainte dystopique.

Laissons pour un instant de côté les aspects concernant le temps et son expérience. Cette même période peut être considéré le comble d'un autre processus, aux origines également profondes. En revanche, l'élément clé, dans ce cas, est constitué par l'espace. Au sein de toutes les réflexions sur la modernité, l'exploration de la planète joue un rôle de premier ordre. Le voyage entrepris par l'occident à la découverte et à la conquête du monde, voit le jour déjà au cœur du Moyen-âge. Le point de non-retour est bien évidemment l'année 1492, avec la découverte des Amériques. C'est un des événements forts, à la base de la rupture épistémologique moderne.

Bien que les prémisses de cette expérience soient antérieurs, le voyage de Colombo inaugure une nouvelle manière de se rapporter à l'espace. Suivront les explorations du nouveau continent, les navigations de Magellan, de Bougainville, de Cook, de Barents et bien d'autres. Le monde est désormais et incontestablement rond, ce qui présuppose une finitude, le véritable préambule à une exploration/appropriation. Les quêtes d'ailleurs se poursuivent le long de tout le siècle XIX^{ème} pour s'achever définitivement au tout début du XX^{ème} avec la conquête, symbolique (mais pas trop), des pôles.

Dans le caléidoscope de la modernité, au sein de l'ontologie de la société et de la culture occidentale, les découvertes géographiques sont un élément essentiel, une des clés de lecture privilégiées pour essayer de comprendre notre présent à travers le passé. Le voyage, tant réel que symbolique, représente bien la progression vers une nouvelle conscience, vers l'élaboration du monde tel qu'on le connaît aujourd'hui.

Ce n'est pas un hasard que cette épopée s'achève entre la fin du siècle XIX^{ème} et le début du XX^{ème}. D'une certaine manière les voyages de Robert Peary au pôle nord (qui fut atteint le 6 avril 1909) et de Roald Amundsen (découverte du pôle sud le 4 décembre 1911), sont à

considérer plus comme un dernier soubresaut, la postface de cette quête d'ailleurs commencée bien avant. Déjà à la moitié du XIX^{ème} siècle, grâce aux incursions au cœur du continent africain de Richard Burton, John Henry Speke, David Livingstone et Henry Stanley, l'homme occidental est en pleine possession de la terre. Ce long voyage semble avoir atteint son but.

Le revers de la médaille est sans doute constitué par le colonialisme, l'esclavage, le génocide de millions de personnes. Le voyage a souvent signifié conquête, soumission, violence. Exploration et exploitation ont marché l'un à côté de l'autre. C'est bien le sens d'une prolifique courant de pensée, celle des études postcoloniales, qui a bien mis en exergue le rôle néfaste d'une pratique toute européenne, la face sombre et cachée de cette appropriation de la Terre. En revanche une bonne partie de ces travaux ont fini par tomber dans une dérive profondément déterministe. On a trop facilement réduit la complexité de ce phénomène aux seuls aspects négatifs, en effaçant tout le reste, en limitant la portée décisive de l'expérience et ses influences sur nos modes de perception. L'approche postcoloniale, aux prémisses légitimes, - vraies et surtout nécessaires pour la conscience Occidentale -, s'est radicalisée, en devenant une vulgate, une sorte d'idée totalisante et radicalement plate. Il suffit de parcourir l'immense patrimoine constitué par les différentes littératures de voyage pour comprendre que, depuis les prémisses, une forte ambivalence a toujours marqué les rapports entre l'homme occidental et l'exploration de la Terre. Attilio Brilli, spécialiste de littérature de voyage, met en exergue la pluralité de l'expérience des explorations, dans un ouvrage capitale⁸. Des voyages de Marco Polo jusqu'aux compte-rendu des grandes aventures en mer, le portrait qui résulte est bien plus complexe et hétérogène de ce que certains ont suggéré. C'est l'histoire de la conscience européenne qui se décèle, l'histoire d'un rapport à l'ailleurs, à l'autre, marquée tant par les logiques de conquêtes et exploitation, que par l'envie de connaissance, d'élargir les horizons et les pratiques du quotidien. En outre, la littérature de voyage a assez tôt révélé un effort d'auto-conscience, en démontrant que les effets pervers de l'exploration inquiétaient déjà les consciences, bien avant toute approche postcoloniale.

Cette grande épopée littéraire semble toucher son apogée avec deux ouvrages, qui bien reflètent le sentiment issu de l'achèvement de la grande période des découvertes. On peut parler d'une sorte d'intériorisation de l'expérience du voyage. L'ailleurs cède la place à l'« ici », et l'exploration devient symboliquement une sorte d'introspection. Les romans en question sont d'un côté, *Dracula* de l'irlandais Bram Stoker (1897), de l'autre, le fameux *Cœur de ténèbres* de Josef Conrad, qui voit le jour, d'abord à épisodes, en 1899, pour être enfin publié de manière unitaire

⁸ Cfr. Brilli, A., *Il Grande Racconto dei Viaggi di Esplorazione, di Conquista e di Avventura*, (2015).

en 1902. Les deux se présentent sous la forme d'un récit de voyage, mais leur géographicit   matérielle laisse la place à un univers tout symbolique dans lequel les espaces ne sont rien d'autre qu'une manifestation métaphorique de certaines composantes du *Zeitraumgeist* de la période. *Dracula*, on le sait bien, raconte l'histoire du voyage du jeune anglais Jonathan Harker en Transylvanie, afin de rencontrer le comte Dracula, le fameux vampire qui transcende les lois naturelles du temps et de l'espace. Mais c'est aussi le voyage de ce dernier, qui, fasc  n   par la modernité occidentale, se rend à Londres. Nombreux sont ceux qui ont insisté sur une lecture orientaliste du roman, en mettant en exergue les thèmes du colonialisme, de la rencontre avec l'autre et l'ailleurs. En réalité, une lecture approfondie suggère bien le thème de l'introspection, du regard sur soi. Le vampire n'est pas un monstre venu d'ailleurs, la Transylvanie n'est pas un pays lointain radicalement « autre ». Derrière les pages de Stoker on assiste au dévoilement des faces sombres de l'Angleterre victorienne : la culpabilité du colon, les tabous sexuels, les rapports au progrès, mais surtout l'ambivalence vis-à-vis d'un passé qui continue de persister au sein de ce monde tout lancé vers l'avenir. « Telle serait la vengeance du XIXème siècle – et pourtant, à moins que mes yeux ne me trompent, les années anciennes avaient, ont encore des puissances exceptionnelles que nul modernisme ne pourra jamais abattre » affirme le protagoniste Harker (pag. 59).

Sur un plan similaire, Conrad plonge le lecteur au milieu de l'Afrique coloniale, en offrant un portrait qui s'éloigne nettement des adhérences offertes par les chroniques de voyages. Le résultat est peut-être un des discours introspectifs les plus puissants à propos de la tragédie de l'exploitation coloniale. Le voyage à la recherche de Kurtz est en effet une affirmation d'auto-conscience, celle de la face cachée de la logique civilisatrice à la base des emprises coloniales. Le mot « horreur », qui à plusieurs reprises connote l'expérience du narrateur Marlowe, exprime parfaitement le sentiment face au dévoilement de l'exploitation coloniale. « La conquête de la terre, qui signifie le plus souvent qu'on en dépouille ceux qui n'ont pas la même couleur ou qui ont le nez un peu plus aplati que nous, n'a rien de très joli quand on y regarde de près » affirme le protagoniste (p. 29,   d. 2012).

Les deux œuvres marquent donc un changement de perspective, somme toute naturel, qui co  incide avec l'achèvement des grandes explorations. L'espace est désormais un acquis de l'homme occidental qui d'un coup se retrouve en quête d'autres ailleurs.

Il reste à se demander en quoi tout ce que l'on vient de dire, concerne la naissance du genre de la science-fiction ? L'attente, somme toute légitime, d'une introduction à base de robots, de vaisseaux spatiaux, de planètes inconnus, de villes futuristes, d'extraterrestres ou encore de voitures volantes et de *cyborgs*, serait d'une certaine manière trompeuse. La raison

réside dans le fait qu'un des genres le plus prolifiques des derniers cent-cinquante ans a ses racines dans une complexe série des rapports concernant l'espace et le temps. L'imagination du futur n'est qu'un reflet du présent. C'est le critique littéraire américain Fredric Jameson, qui a dédié maintes pages à la science-fiction, à suggérer cette posture. Selon lui, le véritable esprit de ce genre réside dans l'émergence d'une nouvelle conscience spatio-temporelle. Ce n'est donc pas vers le futur qu'il faut se retourner, en se référant à la maxime empiriste selon laquelle il n'y a rien dans l'esprit « qui n'ait d'abord été dans le sens ». « S'il est vrai – poursuit-il – ce principe sonne le glas non seulement de l'utopie en tant que forme, mais de la science-fiction en général, puisqu'il affirme que même les productions les plus folles de notre imagination sont toutes de collages d'expérience, des constructions composées de morceaux de l'ici et maintenant » (2005, p. 16). C'est un concept somme toute banal, mais dont l'importance a été souvent négligée.

De ce point de vue, on serait obligé de poser une question tant cruciale qu'escomptée. Cette période comprise entre le 1850 *grosso modo* et le 1914 est la même qui voit la naissance de la littérature de science-fiction. Poser l'hypothèse que cela soit un hasard, n'a guère de sens. Premièrement puisque l'émergence du récit de science-fiction correspond à l'affirmation d'une nouvelle historicité, dans laquelle le progrès scientifique et technologique engendre une logique de l'alternance qui concerne bien les sentiments du passé, du présent et du futur. Peu avant les sombres années 1914-1918, l'occident faisait déjà face à une idée de progrès partagée entre crainte et espoir, entre émancipation et autodestruction. Le résultat est, on l'a vu, le caractère profondément ouvert du futur qui était susceptible d'incarner tant le soleil de l'avenir que les ténèbres de la catastrophe.

Plus généralement, comme le suggère encore Jameson, « il convient, semble-t-il, d'enregistrer l'émergence de ce genre comme le symptôme d'une mutation de notre rapport au temps historique lui-même » (2005, p.12). C'est un raisonnement que le critique littéraire développe, comme on le verra, à travers une subtile comparaison avec le roman historique, notamment avec une des fonctions que le philosophe et spécialiste de littérature Gyorgy Lukacs y avait identifié⁹ : celle d'exprimer la conscience historique de la bourgeoisie entre la fin du XVIIIème siècle et le début du XIXème.

Mais deuxièmement, une autre hypothèse a bien raison d'être. La naissance de la science-fiction correspond à l'achèvement des grandes explorations géographiques. Est-il raisonnable de penser que le genre en question résulte, entre autres, d'un glissement de l'espace au temps ? S'il n'y a plus d'espaces à explorer, a-t-on retourné notre attention vers le futur ? En ce sens, le

⁹ Cfr. G. Lukacs, *Le Roman Historique*, (1956).

roman de science-fiction serait une sorte de prolongement idéale du roman de voyage, sauf que, dans ce cas, c'est le temps qu'on y explore. Pensons pour un moment aux œuvres littéraires qui marquent le début : en 1865 Jules Verne publie *De la Terre à la Lune*, six ans plus tard *Vingt mille lieues sous les mers* ; l'autre grande figure de ces débuts, H.G. Wells, publie en 1895 *La machine à explorer le temps* et seulement trois ans plus tard le célèbre *La guerre des mondes*. Avec certains glissements, une certaine adhérence thématique avec les idées d'exploration, de voyage, de rencontre avec l'« autre », persiste. La Lune, les ailleurs temporels, la mer et ses profondeurs... difficile de ne pas voir dans tout cela une envie de connaissance, d'exploration, de voyage. La quête des ailleurs, qui soient géographiques ou temporels, symboliques ou réels, ne se voit nullement réduite par l'achèvement des explorations. Il s'agit d'une posture fascinante qui peut se traduire sur un plan symbolique par le passage de l'Utopie à l'Uchronie. Ce récit symbolico-géographique inventé trois siècles auparavant par Thomas More, consistant dans la mise en place d'un univers idéal, semble perdre son élan en faveur d'une reconfiguration, temporelle. D'ailleurs, comme l'affirme Raymond Trousson (1993, p. 19), « en étant peut-être, avant tout, une manière pour échapper, à travers la spéculation, aux craintes et aux insuffisances du réel, l'utopie devait sans doute s'orienter dès ses origines, d'un côté vers le passé, de l'autre vers l'exotique ». Le non-lieu cède la place au non-temps, ou mieux, à un autre temps, qui se concrétise dans l'invention d'un, ou plusieurs, présents alternatifs. Comme on le verra, cette pratique est à la base du processus narratif de la science-fiction.

Comme si la matière en question n'était pas suffisamment dense, un autre concept clé s'insère de manière véhémente : la Dystopie, ou le reflet négatif de l'Utopie. L'imagination d'un monde composé de désastres, façonné à travers la mise en place des pires cauchemars sociaux, politiques ou environnementaux, joue de même un rôle primaire dans l'affirmation de la fiction « fanta-scientifique ». Ce dernier est un aspect clé qui préfigure la dérive catastrophiste caractérisant une certaine production et qui sera donc au centre de notre essai de définir le genre en question.

En conclusion, pour comprendre à fond le complexe jeu d'analogies et différences entre la science-fiction et les récits des catastrophes, il faudra approfondir les éléments que l'on a essayé de synthétiser ici. Pour résumer, ce genre peut être interprété comme un puissant instrument pour comprendre une nouvelle forme d'historicité, aux origines lointaines, mais qui atteint sa pleine réalisation entre les dernières décennies du XIX^{ème} siècle et le déclenchement du premier conflit mondial. Cette expérience du temps, ou ce régime d'historicité (pour

employer l'expression de l'historien François Hartog)¹⁰, n'est rien d'autre qu'une manière de concevoir les relations entre passé, présent et futur. Parmi les éléments qui interviennent, il faut notamment se concentrer sur l'idée du progrès scientifique et technologique, notamment après le siècle des Lumières. Ce dernier élément est d'ailleurs un des tropes constitutifs de la fiction fanta-scientifique. Comme l'affirme le professeur de littérature Roger Bozzetto « Le XIX^{ème} siècle prend en compte les résultats de la première révolution industrielle, exploitant ainsi, sur le plan narratif, la dimension mythique du progrès, reliée souvent de manière unilatérale au développement technico-scientifique » (2007, p. 21). À cela il faut rajouter un autre élément clé : les rapports que ce genre entretient avec les concepts d'Utopie, Dystopie et Uchronie, trois concepts à la base de la dérive catastrophiste.

2.2.2. La science-fiction comme rapport à l'histoire.

Si la science-fiction voit le jour à la fin du XIX^{ème} siècle, il faut en revanche attendre quelques décennies encore pour qu'elle puisse obtenir une véritable reconnaissance. Bien que le terme paraît déjà en 1851¹¹, c'est seulement au début des années 1930 qui commence à s'imposer dans l'usage courant. On a vu comment les origines de cette forme concernent avant tout la production littéraire, en particulier les romans. Mais assez tôt, la fiction de SF commence à assumer un caractère véritablement populaire. Le cinéma, les bandes-dessinées et la littérature populaire, sont en effet les principaux supports de diffusion. Cette vocation pour la culture de masse, n'a pas en revanche empêché le caractère profondément variable et hétérogène. Selon Fredric Jameson « La SF est un sous-genre qui possède sa propre histoire formelle, laquelle est complexe, intéressante, et douée d'une dynamique propre qui, pour n'être pas celle de la grande culture (ou du modernisme), se trouve néanmoins inscrite dans un rapport complémentaire et dialectique avec cette dernière » (2008, p. 11). Sur le fait qu'elle soit tout simplement un sous-genre, on se voit forcé d'exprimer quelques doutes. Pour le reste, le critique américain met bien en exergue l'ambivalence des rapports que la SF entretient avec les expressions artistiques de l'époque. Snobée pour longtemps par les études littéraires, en raison de son statut ambigu, cette pratique se répand et se développe sans cesse tout au long du XX^{ème} siècle, en devenant un des courants les plus prolifiques et les plus variés. Que son identité soit populaire, de masse,

¹⁰ Cfr. F. Hartog, *Régimes d'Historicité. Présentisme et Expérience du Temps*, (2002).

¹¹ Cfr. W. Wilson, *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*, (1851).

cela est un fait indéniable. Mais en même temps la SF a été capable de fournir de produits culturels dont la valeur artistique ne peut pas être remise en question.

Des prémisses de Verne, Wells, et Flammarion, on arrive à l'âge d'or d'Asimov, Dick ou Ballard. D'un point de vue cinématographique, le chemin commencé par Méliès, en passant par *Metropolis*, nous conduit vers des productions de très haut valeur comme, juste pour fournir quelques exemples célèbre, 2001 *Space Odyssey*, *Blade Runner* ou la saga des *Aliens*. D'ailleurs la convergence entre le caractère populaire et certaines manifestations de grande valeur a, depuis quelques décennies, suscité l'intérêt des spécialistes qui ont abordé la question non seulement en raison du grand succès de public, mais pour les valeurs intrinsèques d'un nombre toujours majeur de produits. En revanche l'élément peut-être décisif réside dans la capacité de s'ancrer à la contemporanéité, d'en exprimer inquiétudes, craintes, soubresauts politiques, culturels, etc. La SF, comme une sorte de révolution permanente, s'est toujours montrée capable de saisir les différentes actualités. Ce n'est pas par hasard que ses instances analytiques sont bien plus efficaces de celles axées sur la prévision. « Les ontologies du présent demandent des archéologies du futur et non des prévisions du passé » affirme encore une fois Jameson (2003, pag. 226), en mettant en exergue cet ancrage au contemporain, au temps présent.

Ce paradoxe archéologique a bien le mérite de cibler l'attention vers la reconstitution de notre présent à travers la projection fictionnelle dans le futur. Sur un plan similaire, Roger Bozzetto affirme que « la démarche de l'auteur de SF est proche de celle de l'archéologue, qui s'appuie sur des traces qu'il interprète, construit des scénarios pour tenter de comprendre, d'imaginer » (2007, p.8). S'il est vrai pour les auteurs, cela est davantage pour les analystes. Mais où réside-t-elle exactement cette capacité de la science-fiction à rester toujours dans l'actualité ? Pour reprendre encore le portrait synthétique et efficace offert par Bozzetto, le genre de la SF « explore ou construit à sa façon, dans l'imaginaire, les rapports que l'humanité, occidentale en premier lieu, entretient avec un environnement technologique, médiatique et même psychique, issu de découvertes réelles ou supposées. Elle contribue à un travail d'appropriation mentale du futur et même du présent, grâce à de nouvelles métaphores empruntées aux technologies nouvelles et initie à notre technoculture » (p. 11). Deux éléments sont donc mis en exergue : le temps futur et les rapports avec le progrès scientifique et technologique. Sur un plan similaire le cinéaste Michel Chion affirme que « la science-fiction met à jour les fantasmes et les questions nées avec l'histoire du monde, le progrès de la médecine et l'évolution des lois, des connaissances et des mœurs. Elle permet de métaphores hardies sur le destin de l'espèce » (2008, pag. 9). C'est un point de vue un peu trop généralisé, mais qui néanmoins souligne encore une fois la prégnance des thèmes liés aux sciences et aux technologies. En revanche, l'angliciste

Raymond Perrez, ajoute à ces questions un caractère d'inquiétude : « Le cinéma de science-fiction (SF), par sa distanciation spatio-temporelle, et à cause de la nature des conventions génériques, met en scène des mondes fictifs qui reflètent de façon déguisée des préoccupations contemporaines d'ordre psycho-social. Si les films de SF représentent souvent le futur, ils sont produits dans le présent, et on peut penser avec Phil Hardy que le cinéma de SF est, de tous les genres cinématographiques, le révélateur de son époque » (1998, p. 213)¹². Encore une fois, l'imagination du futur se produit dans le présent. Un élément devrait donc être suffisamment clair. Le but de la SF, malgré ce transfert fictionnel dans l'avenir, ne réside pas dans un jeu à la Cassandra. Prévoir le futur, si cela peut encore avoir du sens, est un aspect qui se voit soumis à une véritable démarche d'analyse axée sur le présent. Certainement on pourrait s'amuser à parcourir la filmographie et la littérature des époques précédentes afin de vérifier combien de prévisions se sont relevées exactes, et combien au contraire ont été démenties. Qui aurait pu dire que le 2001 de Kubrick, le voyage sur Mars, serait substitué par deux avions civils qui s'écrasent sur les *Twin Towers* de New York ? Et que dire de Carpenter quand il préconisait le futur de New York sous la forme d'une prison géante ? Prévision fausse, ou lucide analyse d'un monde qui blâmait une certaine idée de l'urbain ? Cette démarche, bien que fascinante, cache en réalité une myopie constitutive, celle de la prévision, qui s'oppose à la profonde lucidité avec laquelle la SF est capable de saisir le présent. Le XIX^{ème} siècle se questionnait sur la nature et sur la rapidité des progrès scientifiques et technologiques, sur le métropolisation, sur le destin de l'homme en général, sur son rapport à l'histoire. Ces thèmes ont persisté, tout en suivant les changements contextuels. On rajoutera peu après les invasions des extra-terrestres, les voyages dans l'espace, les craintes du nucléaire (tant civil que militaire), les dystopies socio-politiques, et encore l'eugénisme, les simulacres humains (robot, cyborgs, etc.), pour arriver aux craintes environnementales ou aux destins d'apocalypse. La véritable interprétation de ces leitmotifs récurrents ne passe pas à travers leur surface visible, à travers une lecture directe. Le noyau est à rechercher, paradoxalement, au sein des traces qui puissent, à tort ou à raison, préfigurer ces représentations, leur donner une crédibilité et une raison d'être au-delà de leur avènement effectif. « Chaque période du cinéma SF reflète ainsi les craintes et les espoirs de son époque : terreur de l'apocalypse nucléaire dans les années 50-60, peur de la nouvelle femme dans les années 70-80, crainte d'une société eugéniste dans les années 90 » (Chion, 2008, p. 9).

Si, donc, à plusieurs reprises, on souligne un certain rapport au progrès, en revanche, on voudrait se concentrer ici sur une démarche, à la base formelle, qui semble être centrale :

¹² Cfr. P. Hardy, *The Aurum Film Encyclopedia of Science Fiction*, (1995).

l'imagination du futur. Avant de réfléchir sur la nature de ce futur, sur ses traces dans le contemporain, il faut en revanche réfléchir sur la signification profonde de ce processus. Mettre en avant l'avenir, le progrès, ne relève pas uniquement d'un questionnement général sur le rapport à la science et à la technologie. On est devant à une démarche narrative qui préfigure l'affirmation d'une nouvelle manière de se rapporter au temps historique.

Cette fascinante posture a été élaborée à plusieurs reprises par Jameson, notamment au sein d'un essai dont le titre original est, justement, *Archaeologies of the future*, paru en 2005, mais traduit en français et publié en deux volumes en 2007 (*Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*) et en 2008 (*Penser avec la science-fiction*). Dans le premier chapitre du deuxième volume, l'auteur postule que la naissance de la SF est à interpréter, entre autres, comme l'émergence d'une nouvelle historicité. En reprenant György Lukacs (1956), Jameson compare le rôle de la SF au XX^{ème} siècle à celui du roman historique au début du XIX^{ème}. Procédons dans l'ordre.

« Du point de vue de l' "histoire des idées" traditionnelle, - il affirme -, l'idéologie était essentiellement saisie comme une série d'*opinions* véhiculées par un texte narratifs (un roman de SF, par exemple), dans lequel [...] ces opinions étaient soigneusement triées comme autant des raisins secs, et exposés isolément » (2007, p. 8). Cet aspect se lie à l'invention récente du Symbolique (suivant l'apparition de la psychanalyse, du structuralisme linguistique et anthropologique, la sémiotique, la narratologie et les théories sur la communication), qui d'un point de vue tant individuel que collectif est à considérer comme le signe de l'existence d'une *pensée sauvage*¹³. Cela porte l'auteur à considérer que la naissance de la SF ne résulte pas d'un reflet archétypal ou projectif. Selon ce qu'il appelle « théorie de la pensée sauvage » ou « inconscient politique », il faut affirmer le primat épistémologique des fantasmes concernant nos rapports au passé et au futur, « tant dans la théorie que dans la praxis » (2007, p. 9). Un des points de référence pour cette analyse est constitué, comme on a anticipé, par l'étude du philosophe et lettré hongrois György Lukacs à propos de de l'émergence du roman historique en Europe.

« *Ce n'était pas un hasard [...] si la période qui avait vu naître la pensée historique, l'historicisme en sa singulière acception moderne (la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème}), avait également vu apparaître, dans l'œuvre de Sir Walter Scott, une forme de narrative singulièrement restructurée pour exprimer cette conscience nouvelle. Tout comme la conscience historique moderne fut précédée par d'autres formes d'historiographie, pour nous archaïques – la chronique, les annales –, le roman historique en son sens moderne fut certainement précédé par des œuvres littéraires qui évoquaient le passé et recréaient des cadres historiques : les pièces historiques de*

¹³ En français dans le texte original.

Shakespeare ou de Corneille, La Princesse de Clèves, et même le roman arthurien ; mais, chacune à sa façon, ces œuvres affirmaient l'identité essentielle du passé avec le présent, et ne se confrontaient pas encore à la grande découverte de la sensibilité historique moderne : le passé, les différents passés, possèdent une originalité culturelle qui les distingue radicalement de l'expérience que nous avons de l'objet-monde du présent » (p. 12).

Ce premier indice d'auto conscience historique se concentre donc sur un précis sentiment du passé. Le roman historique en est certainement l'exemple, mais on peut également signaler d'autres phénomènes révélateurs tels que le néoclassicisme dans les arts figuratifs, et en opposition, la vague néogothique et romantique qui se répand pendant les premières décennies du XIX^{ème} siècle. En partant de cette prémisse cruciale, l'intention de Jameson est celle de compléter la démarche Lukacsienne. Si le roman historique signale, au sein de l'inconscient politique, l'émergence d'une nouvelle expérience du passé, de son côté la SF marque, au contraire l'affirmation du « sens naissant du futur, [...] dans l'espace même où s'inscrivait jadis le sens du passé » (p. 15).

En revanche le problème auquel on doit faire face, réside dans le caractère de constante actualité que nous avons attribué à la SF. La longévité du courant tout au long du XX^{ème} siècle, bien que marquée par des constantes réinventions, va devoir être analysée, donc, à la lumière de ce fait. Pour le dire d'une manière banale, le futur d'aujourd'hui n'est certainement pas celui des années 1890-1900, etc. ; d'où une réflexion, ou si l'on veut une reconfiguration, des rapports que la SF entretient avec le progrès scientifique et technologique. Une des interprétations les plus répandues a insisté sur le fait que la SF, d'une certaine manière, facilitait l'appréhension des technologies nouvelles. C'est une vision aux traits légèrement caricaturaux, qui n'est valable que ponctuellement, c'est-à-dire qu'en relation à un moment précis, antérieur au 1914, correspondant à une période dans laquelle on parlait, bien à raison, de « choc du futur »¹⁴. Cette expression va de pair avec son homologue spatial, « choc de la métropole »¹⁵, qui se référait aux bouleversements produits par la nouvelle expérience multi sensorielle de la ville. D'une certaine manière, donc, un certain type de narration se constituait comme, pour employer le terme de Jameson, une « carapace de protection » (2007, p. 16).

Mais la longue histoire de la SF engendre la relativisation de ce postulat, en poussant l'auteur à affirmer que les visions « miraculeuses » et « science-fictives » caractérisent une vision du futur qui n'existe plus. « Ce futur utopique s'est révélé n'être que l'avenir d'un moment de ce qui constitue désormais notre passé » (p. 16). Et il y a même de plus, comme on verra dans le

¹⁴ À ce propos le lecteur peut faire référence à l'ouvrage de A. Toffler, *Le Choc du Futur*, (1970).

¹⁵ Cfr. Fuzessery-Simay, (2008).

paragraphe prochain. Ces visions futuristes, somme toute positives, ne constituent que le revers d'une médaille, dont l'autre face cachait déjà à l'époque les cauchemars les plus sombres. C'est d'ailleurs le caractère indéniablement ouvert du futur que l'on a mis en exergue précédemment, tout en sachant que l'ouverture, en tant que telle, peut signifier tant le mieux que le pire.

Plus que le progrès, la SF, dans son hétérogène totalité, semble donc appréhender le futur, et cela, peut-être, au-delà de ses connotations. C'est bien à ce point que le critique américain explicite pleinement sa théorie. Quel type de rapport au futur pourrait donc être décelé ? La réponse est décisive pour remarquer de manière véhémement l'ancrage de ce courant au présent, sa persistante capacité de rester toujours actuelle.

« La SF la plus caractéristique ne s'efforce pas d'imaginer sérieusement le « vrai » futur de notre système social. En vérité, ses multiples futurs d'invention possèdent une fonction différente, celle de transformer notre présent en passé déterminé d'une chose encore à venir. C'est ce moment présent – qu'il nous est impossible de contempler, non seulement parce que l'immense quantité d'objets et individus qu'il enveloppe est intotalisable, donc inimaginable, mais aussi parce qu'il est occulté par la densité des nos fantasmes privés, et des stéréotypes proliférants d'une culture médiatique s'infiltrant dans les moindres recoins de notre existence – qui, lorsque nous revenons de construits imaginaires de la SF, s'offre à nous sous la forme du lointain passé d'un monde futur, comme s'il s'agissait d'un objet posthume inscrit dans la mémoire collective » (pp. 18-19).

Les conséquences d'une telle vision, que nous partageons pleinement, vont bien au-delà d'un simple constat formel. Si le roman historique, selon Lukacs, témoignait d'une vision du passé, ici la narration du futur, se veut indissociablement liée à une ontologie du présent, à une manière, totalement nouvelle de l'appréhender.

Le caractère profondément historique de la narration de SF devrait à ce point être suffisamment clair. Il reste un élément fondamental à saisir. Si, peu après, Jameson affirme que le caractère optimiste ou pessimiste des imaginations du futur n'est pas, somme toute, décisif, en revanche, cet aspect revêt pour nous une importance cruciale. La nature de ces futurs, de ce que l'on peut définir comme une défamiliarisation du présent, est l'autre élément clé pour essayer de saisir la véritable nature des rapports entre les imaginaires des catastrophes et la science-fiction. Pour cela il faut dépenser quelques mots à propos des concepts d'Utopie et Dystopie.

2.2.3. La nature du futur. Utopie et dystopie.

« Destinée inhabituelle pour une forme littéraire, l'utopie a toujours constitué un problème politique ; pourtant, de même que la valeur littéraire de cette forme est sujette au doute permanent, de même son statut politique est structurellement ambigu. Et les fluctuations de son contexte historique n'aident à résoudre cette variabilité qui n'est pas non plus une affaire de goût ou de jugement individuel » (Jameson, 2007, p. 13). Avec ces mots, Fredric Jameson nous introduit vers un problème courant : celui de la polysémie du terme « utopie ». C'est un problème qui, d'une certaine manière, retrace les ambiguïtés sémantiques que l'on avait abordé à propos des concepts de désastre et catastrophe. Premièrement, selon Jameson, il faut être capable de distinguer l'utopie en tant que forme littéraire, telle que s'est constitué à partir de l'ouvrage de Thomas More, de celle qui incarne au contraire un projet politique au sens large. Pour le dire avec les mots du critique anglais, « il nous faut distinguer la forme utopique du souhait utopique » (2007, p. 23). Somme toute, concernant l'économie de cette recherche, plus que le genre littéraire, c'est bien ce qu'on appelle vaguement « souhait utopique » ou « projet politique » qui nous intéresse le plus, notamment en relation avec une certaine idée de futur et comme résultante du passage de la dimension spatiale à celle temporelle que l'on a vu en précédence.

À cela il faut ajouter une sorte de contrepoids résidant dans le concept de dystopie, ou si l'on veut, de contre-utopie, qui, dans les représentations récentes et contemporaines du futur, joue un rôle crucial.

Sur un plan similaire à celui de Jameson, Raymond Trousson, dans l'essai en italien *La distopia e la sua storia* (1993), opère la distinction entre l'utopie en tant que mythe géographique et l'utopie considérée comme mythe temporel.

Comme on a vu en précédence, l'utopie, en tant que manière pour échapper aux limites du réel, s'oriente d'un côté vers le passé, de l'autre vers les ailleurs exotiques. Face à une perception qui interprète le réel sous la forme d'un impossible bonheur, l'utopie se constitue comme une sorte de nostalgie d'un âge d'or et non comme un véritable projet de construction. Le malheur historique trouve donc une voie de rédemption possible à rebours, dans ce que l'homme a perdu pour toujours. C'est peut-être le sens primaire du mot, considéré dans son étymologie de « non-lieu », de « lieu qui ne peut pas avoir lieu ». Le concept de cité idéale, avant More, possède encore des forts traits mystico-eschatologiques. L'accès au bonheur éternel est

réservés aux élus. « Une autre issue possible de la conscience du malheur historique ne concernait pas la dimension temporelle – passé engloutis ou futur indéterminé –, mais celle géographico-mythique. Pourquoi ne pas présumer, dans un ailleurs lointain, un monde où l'âge d'or aurait survécu ? Bien qu'inaccessible, l'utopie devient pourtant, de ce point de vue, contemporaine au présent, existant au sein d'une histoire parallèle, insulaire, tangente ou asymptotique au réel » (1993, p. 20).

L'avènement de la conscience moderne, dont More est un des premiers protagonistes, fait de la cité idéal un projet humain à construire. Le destin de l'homme n'est plus dans les mains de la providence divine. *Homo suae fortunae faber*. L'utopie assume alors la forme d'un modèle qui s'oppose au réel dans le but de le transformer. Elle apprend que l'histoire vécue n'est pas la seule possible et que les hommes sont en possession des moyens pour la transformer. « L'utopie "classique", à partir de More, affirme donc une *laïcisation* du millénarisme et une puissante tournée vers l'anthropocentrisme ; l'attente eschatologique est substituée par une volonté constructive. Une fois libérée de l'oppression théologique, elle invente un devenir fondé sur le développement autonome de l'humanité : laïciser l'histoire équivalait à fonder la liberté de l'homme » (p. 21). Les Lumières, le nouveau sens naissant de l'histoire, qui de circulaire devient linéaire, ainsi que les prémisses de l'idéologie du progrès, sont tous des phénomènes qui se lient bien à ce moment optimiste et profondément humaniste. Ce même élan semble trouver une ultérieure confirmation dans le concept d'Uchronie, tel qui fut inventé par Louis Sebastien Mercier en 1771. *L'an 2240*, en ce sens, ne représente plus un univers parallèle, en dehors du temps et de l'espace. Il s'agit, peut-être d'une véritable anticipation *ante litteram*, et donc, une prémisses fondamentale à la naissance de la science-fiction.

Ce qui résulte intéressant est la constante formalisation de ce monde idéal, qui n'est pas préfiguré sous la forme de pays, de région, d'univers, mais sur celui de la cité. C'est le domaine de l'urbain qui doit incarner l'élaboration d'un bonheur collectif axé sur l'égalité et la justice. Le projet d'un futur radieux passe à travers les chrismes de l'organisation sociétale urbaine. Considération banale, souvent escomptée, dont la portée risque en revanche de résulter sous-estimée. « L'air de la ville rend libre » disait un vieux proverbe allemand qui remonte au Moyen-âge. Mais au-delà des dynamiques féodales, le fait que l'idée d'un monde idéal passe à travers la cité, réside peut-être dans son essence même, dans le fait d'être un espace d'émancipation, une construction de l'homme et pour l'homme, qui s'oppose donc à un milieu naturel.

Pour revenir à l'utopie, on peut affirmer avec Trousson, que l'optimisme utopique persiste jusqu'aux derniers décennies du siècle XIXème, côtoyé par les progrès scientifiques et technologiques qui font promesse d'un bonheur futur au nom de la Raison.

En revanche, comme on a vu dans l'introduction à ce paragraphe, le XIX^{ème} siècle, - ce comble de modernité triomphante -, possède des nuances bien plus profondes. Derrière les fois dans le progrès, les signes d'une profonde méfiance sont déjà bien évidents. Les doutes procèdent parallèles aux certitudes. L'affirmation du caractère ouvert du futur n'est pas automatiquement la promesse d'une amélioration de la condition humaine. L'utopie, comme conteneur d'une idée d'avenir axée sur la construction institutionnelle de la cité idéale, se trouve à faire face, selon Trousseau, à quatre ennemis : réalisme, pessimisme, individualisme et scepticisme. En revanche, cette remise en cause, ne semble pas investir le concept d'une cité se fondant sur égalité et justice. La véritable source d'inquiétude est, du moins au début, consubstantielle à une certaine idée de progrès, au véritable visage d'un projet humain qui doit se réaliser à travers les sciences et la technologie.

Le danger intrinsèque est celui d'une mutation profonde de la nature humaine, la face cachée de l'émancipation définitive des lois de la nature. C'est bien le sens de ce que l'on appelle « dystopie », considérée, à la lettre, comme le reflet négatif du souhait utopique. Et si, loin du bonheur, le progrès finit par nous conduire à une régression de l'humain ? Et si, derrière cette promesse radieuse, « la terre entièrement éclairée, resplendit sous le signe des calamités triomphantes » (1974, p. 24), pour le dire à la manière d'Horkheimer et Adorno?

On aura facilement remarqué que la science-fiction, en tant que genre littéraire, naît au même moment où l'idée de futur se voit partagée entre deux conceptions qui, de manière parallèle et contemporaine, divergent profondément. L'utopie, telle que s'est constituée, incarne l'ouverture optimiste vers un futur radieux que l'homme pourra atteindre en suivant les chemins d'une histoire linéaire axée sur le progrès. La dystopie, qu'elle soit le résultat d'une attitude plus réaliste ou pessimiste, préfigure, au contraire, un destin néfaste... quitte, bien évidemment, à remettre en cause certaines ontologies constitutives du contemporain. D'une manière plus simple, mais somme toute légitime, la dystopie semble indiquer, dans les meilleurs des cas, que le chemin à suivre est un autre. Ce qui rend extraordinaire le concept de dystopie, donc, est sa profonde vocation à une critique raisonnée du contemporain, bien qu'à travers des codes narratifs assez singuliers, et cela, tant dans ses manifestations plus réalistes que dans celles marquées par un profond pessimisme.

Sur le terrain des correspondances temporelles, ceci est aussi le moment qui voit l'affirmation de la ville moderne aux dépenses de la cité, devenue obsolète pour des raisons que l'on connaît très bien. Ce processus en revanche ne concerne pas uniquement un fait spatial. Il semblerait que l'émergence de la métropole à ce moment précis soit marquée par les mêmes instances divergentes. Si la métropole offre des nouvelles perspectives, une nouvelle manière de

concevoir l'organisation urbaine, l'autre côté de la médaille insiste sur les aspects néfastes que ces transformations engendrent. Une nouvelle expérience multi-sensorielle, un espace tourné au futur, dominé par les lumières au néon, par les nouveaux moyens de transport, par une nouvelle architecture, devient en même temps le lieu de l'aliénation par excellence où l'individu cesse d'exister en faveur d'un anonymat oppressant. C'est un thème qui fut bien abordé par trois des plus lucides analystes de la modernité : George Simmel, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin. Selon Philippe Simay et Stéphane Fuzessery, qui ont dirigé l'ouvrage *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, (2008) les pères fondateurs de la sociologie allemande « ont défini la modernité à travers le prisme des transformations physiologiques et psychologiques de l'expérience subjective – celles qu'ont vécues, au début du siècle, les habitants des grandes villes. Ils ont cherché à montrer que les mutations de l'environnement urbain avaient radicalement transformé les conditions de l'expérience sensible et, à travers elle, modifié *l'appareil sensitif* humain » (p. 13). Cette théorie sensitive de la modernité a bien le mérite de mettre au premier plan l'expérience urbaine, telle que le passage cité – ville, l'avait reconfigurée. On est loin donc d'une vision positive, « futuriste » et exaltante. Au contraire, « l'expérience de la grande ville est, avant toute chose, une expérience traumatique de la modernisation : dominée par l'hyperstimulation sensorielle et l'état de choc, cette expérience est à l'origine pour le citadin, d'un affaissement psychique, d'une perte de repères spatio-temporels, voire d'une dissolution des expériences de transmission intergénérationnelle » (p. 16). Si, dans le contexte politique médiévale « l'air de la ville rendait libres » la modernité a fait en sorte que l'air de la ville, selon cette perspective, rendait dingues.

À ce point, il semblerait que le concept de dystopie ait la capacité d'incarner les nouvelles inquiétudes liées à l'accomplissement de la modernité. En ce sens, affirme Trousson, la dystopie dériverait non tant de l'inquiétude pour l'éventuelle instauration d'un régime politique – une crainte qui verra le jour après les expériences traumatiques de la période 1914-1945 -, mais plutôt des inquiétudes intrinsèques à la modernité comme projet scientifico-technologique, de l'idée « d'une société édifiée aux dépenses de l'humain et qui obtient son bonheur avec l'inconscience et avec la mécanisation des comportements », (p. 27), et dont – on se permet cette précision – l'expérience urbaine serait une trace majeure.

S'il y a bien donc, un signe distinctif, un archétype d'avenir qui permet de déterminer la nature du futur dans les représentations de science-fiction, celui-ci réside bien dans cette divergence parallèle entre dystopie et utopie qui marque la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et qui se retrace dans l'œuvre des deux pères fondateurs de l'anticipation : Jules Verne, qui subit,

bien que de manière critique et lucide, le charme du progrès technologique, et H.G. Wells, véritable fondateur de la dystopie comme genre narratif.

Si la dystopie au fur et à mesure prend le dessus, c'est peut-être en raison d'un rapport au réel qui commence à se fonder sur une idée de crise. Si, au moins jusqu'à la première guerre mondiale, on assiste à un équilibre, au lendemain du carnage la place pour les futurs radieux - du moins ceux qu'une certaine idée de progrès pouvait permettre - cèdent la place à une reconfiguration critique de la réalité sous forme de représentation, d'abord littéraire et ensuite cinématographique. La dystopie trône alors sur la science-fiction, qui devient, conclut Trousson, une véritable expression de la crise d'une civilisation minée par le doute, et « que l'utopie ne parvient plus à rassurer ; crise d'une philosophie qui a épuisé ses conseils ; crise d'un humanisme dont on a proclamé l'échec » (p. 31).

Pour comprendre à fond les interventions de l'utopie et de la dystopie au sein des anticipations du futur, il faut donc envisager cette dernière sous une forme double. On a vu, sur un plan similaire, que Jameson et Trousson, distinguaient l'utopie comme forme littéraire de celle qui généralement exprimait un projet politique d'amélioration de la condition humaine. De manière plus nuancée, il faut à ce point distinguer les deux formes que la dystopie a assumé au cours du XX^{ème} siècle.

La première semble continuer les néfastes issues possibles dérivant des progrès scientifiques et techniques, qui, en 1945, se matérialiseront dans les explosions atomiques d'Hiroshima et Nagasaki. Selon l'historien des sciences et des techniques Gian Carlo Calcano (1993), qui sur ce point reprend Habermas et son célèbre ouvrage *Le progrès technique et scientifique comme idéologie* (1968), la technologie garde en soi, en même temps, les conditions de survie et d'anéantissement de l'homme. Mais assez tôt, la dystopie semble assumer un sens plus général. Si la science-fiction, dans ses perspectives sombres, plonge, au début de son histoire, dans l'univers problématique du progrès, en revanche, bientôt, les inquiétudes commencent à investir le terrain des dynamiques sociales, économiques et environnementales. Pour le dire d'une manière plus simple, le XX^{ème} siècle identifie la dystopie, de manière grossière, comme une anticipation négative de l'avenir qui se fonde sur l'idée d'un réel pathologique.

La deuxième acception, au contraire, peut se définir *stricto sensu*. Dans ce cas, le concept de dystopie caractérise des productions artistiques visant à représenter un univers socio-politique aux traits fortement répressifs et autoritaires.

L'accent est donc mis sur les formes d'organisations politiques et institutionnelles. On pourrait d'une certaine manière affirmer que ces représentations expriment pleinement la dystopie dans son essence primaire de contre-utopie. La cité idéale, dans ses formes

d'organisations axées sur égalité et justice, se trouve renversée et remplacée par une cité dominée par injustice, anéantissement de l'individu et de ses libertés, et répression totalitaire. Il ne faut pas s'étonner du retard avec lequel la littérature, mais aussi le cinéma, élaborent une idée qui se rapproche, bien qu'en opposition, à l'utopie de More. Il faut bien d'abord expérimenter historiquement les grandes dictatures de la première moitié du siècle et les catastrophes qui émergeront pendant les années 1939-1945. L'exemple peut être fourni par les études historiques et philosophiques de Hannah Arendt, qui se concentra sur les rapports entre les masses et le pouvoir dans l'Allemagne nazie et dans la Russie du stalinisme. C'est bien le cas de l'ouvrage *Le système totalitaire*, publié pour la première fois en France en 1972.

En revanche, une des contributions les plus importantes provient de la plume de l'historien George L. Mosse, qui critiqua la facilité avec laquelle Hannah Arendt assimila deux phénomènes dont les divergences dépassent largement les analogies¹⁶. Ses positions furent notamment exploitées dans deux essais : le premier *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, publié en 1975, et le plus connu *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich* qui vit le jour en 1966. Sans rentrer dans les détails, Mosse se concentra sur la culture allemande du XIX^{ème} siècle, notamment dans ses expressions les plus populaires qui furent identifiées comme une des sources principales de la régression antimoderne du nazisme.

Fascisme et National-socialisme, sont donc, selon Mosse, l'achèvement néfaste d'un nationalisme qui sut conjuguer les faces sombres de la modernité avec des instances culturelles et politiques profondément antimodernes. Mais notamment, ils fournirent, avec aussi le stalinisme, l'exemple pour la production artistique d'une nouvelle dystopie, cette fois-ci toute politique. C'est bien le cas pour Aldous Huxley, avec *Le meilleur des mondes* (1932), qui fut en ce sens précurseur, ou encore *Île* (1962). Orienté par un profond sentiment anti-communiste, l'anglais George Orwell publia en 1945 *La ferme des animaux* et plus tard, en 1949, le fameux *1984*. À ne pas oublier, bien évidemment, Ray Bradbury avec *Fahrenheit 451*, publié en 1955 et transposé à l'écran par François Truffaut en 1966. Plus récentes sont les œuvres d'un des maîtres de l'anticipation contemporaine, James G. Ballard, comme par exemple *Que notre règne*

¹⁶ Dans une interview publiée en 1977, Mosse affirma : « Je suis contraire au concept de "totalitarisme" puisqu'il me semble une généralisation fautive ; ou pour mieux dire, il s'agit d'une généralisation issue d'un point de vue libéral. On remarque que c'est bien Hannah Arendt par exemple à employer ce concept - dans son ouvrage *Les origines du totalitarisme* - en référence à tout ce qui est contre les institutions libérales-parlementaires. Ceux-ci mêlent donc communisme et fascisme, Hitler et Staline. C'est une critique que j'adresse au point de vue libéral : il emploie le concept de totalitarisme en guise d'une étiquette qui bien se prête à indiquer toute forme d'antilibéralisme, avec le résultat de cacher les différences entre Lénine, Staline et Hitler. [...] Il s'agit d'un slogan de la guerre froide. Il sort de ces années pour dénoter d'un seul coup tous les adversaires des "soi-disant" démocraties parlementaires ».

arrive (2006), qui reconfigure l'idée d'un univers dystopique périurbain et consumériste. Sur le plan cinématographique, le fameux *Metropolis* de Fritz Lang (1927), semble se situer au milieu entre les deux différentes connotations de la dystopie. La métropole de Fritz Lang, avec ses immenses tours, devient le lieu par excellence de la lutte des classes. Si les riches abritent les luxueuses hauteurs, en revanche les ouvriers, confiné aux sous-sols, expriment la mécanisation de l'être humain.

Le final, on le connaît bien, voit la réconciliation entre capital et travail au nom de la paix sociale. Ce n'est pas un hasard si ce dénouement en sauce corporatiste fit de ce film l'un des favoris d'Adolf Hitler et Joseph Goebbels¹⁷, qui voyaient de bon œil l'union des classes au nom de l'intérêt supérieur de la nation. Plus tard, parmi les nombreuses dystopies socio-politiques, on peut citer le fameux *Alphaville* de Jean-Luc Godard (1965) ou encore *Soylent Green* de Richard Fleischer (1973), qui conjugue la dystopie politique avec celle environnementale.

En conclusion, la réflexion à propos de la nature du futur dans la science-fiction, du moins dans ses prémisses, devrait servir à un constat plus large concernant les relations entre fiction des catastrophes et science-fiction. Comme on a pu envisager, depuis ses prémisses, ce genre, cette véritable expression d'un rapport historique, semble être connoté par une forte tendance négative. C'est bien le contexte culturel de sa genèse à nous l'indiquer. La science-fiction, en littérature, voit le jour dans un moment où l'élan utopique axé sur l'idéologie du progrès scientifique et technologique est fortement remis en question, ou du moins contrebalancé par une conscience du réel reposant sur l'idée de crise.

Si un certain équilibre persiste, en revanche, la période qui va du 1914 jusqu'au 1945, pour les bien connues raisons historiques, engendre une véritable poussée contre-utopique. Les inquiétudes dépassent largement, et bien à raison, les espoirs. On peut alors affirmer, somme toute facilement, que les fictions de catastrophes ne sont peut-être qu'une des formes les plus complètes de l'anticipation, qui, on l'a vu, se caractérise par sa capacité de rester profondément ancré à son propre contexte de production. Les imaginations négatives et fantastiques de l'avenir, alors, ne sont qu'une puissante manière d'exprimer un regard qui, sous formes et modalités différentes, reste toujours critique envers certaines composantes sociétales. Peut-on affirmer une complète homologation entre science-fiction et cinéma-catastrophe ? Certainement pas, et cela, avant tout, puisque non tous les films des catastrophes appartiennent, malgré la

¹⁷ Cfr. V. Koop, *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot*. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite, (2015).

généricité et l'ambiguïté des codes génériques, à la science-fiction. De manière spéculaire, non tous les films de science-fiction représentent des catastrophes, des désastres ou des dystopies au sens politique, malgré le fait que ceux qui le font soient la majorité.

Qu'est-ce qu'alors marque la différence ? Si les liaisons sont indissolubles - cela devrait désormais résulter clair -, en revanche qu'est qui diverge ? La vraie réponse réside à notre avis, non tant sur la nature du futur, mais sur la contraction de ce dernier, vers le présent. L'évolution des fictions des catastrophes semble indiquer que les avenir sombres se rapprochent de plus en plus vers notre contemporain. Le résultat, - potentiellement décisif -, est donc celui d'une immanence du désastre de plus en plus tournée vers *l'hic et nunc*. Le cinéma-catastrophe, de ce point de vue, semblerait annuler du tout l'idée d'avenir. Mais cela fera l'objet du dernier paragraphe de ce chapitre.

2.3. Le cinéma-catastrophe comme archéologie du présent.

Au sein de ce chapitre, on a essayé de comprendre la nature de ce que, couramment, on appelle « cinéma-catastrophe ». On a fait recours, d'un côté à la longue tradition des rapports et des représentations liées aux désastres ; de l'autre, on a questionné la notion de genre cinématographique, sans qu'elle puisse en revanche offrir des réponses suffisamment valables. Ce qui résulte est néanmoins une étroite relation entre cette catégorie de films et l'ample courant de la science-fiction.

Ce parcours a montré comment, souvent, anticipation et catastrophe puissent se mêler. Depuis sa naissance, la SF s'est toujours tournée vers des avenir pas tout à fait positifs. Il est rare d'assister à des véritables fictions utopiques au sens large. Dans le meilleur des cas, la riche production d'anticipation, s'est limitée à offrir des portraits qui pourront être à ce titre considérés comme « neutres ». C'est bien le cas pour les nombreux récits concernant les voyages et les explorations de l'espace. Le monde a bien progressé technologiquement, mais combien des fois ces narrations ont véritablement décrit une réelle amélioration de la condition humaine ? C'est effectivement rarissime. Cela n'engendre pas non plus une rechute forcément catastrophique. Tout de même, les dystopies, au sens large du mot, occupent une place véritablement importante. Depuis sa naissance, on l'a vu, la science-fiction a subi la fascination artistique d'un avenir du moins problématique. Sans compter, bien évidemment, les nombreuses représentations d'un futur véritablement catastrophique. Si ce courant émerge au sein d'une période troublée, partagée entre souhait utopique et rechute dystopique, en revanche, le XXème

siècle verra l'affirmation toujours plus nette d'un pessimisme susceptible d'incarner différents degrés, qui vont du désastre à la fin de l'expérience humaine dans l'histoire. Deux auteurs en particuliers, malgré les approches différentes qui les caractérisent, fournissent des exemples assez satisfaisants à ce propos. Le premier, issu du domaine des études cinématographiques, est Michel Chion, qui dans son ouvrage *Les films de science-fiction* (2008), nous livre une analyse sur les différents thèmes que le cinéma d'anticipation aborde. Dans le paragraphe *Ce qui relève de la science-fiction* (pp. 42-50) il identifie les typologies de films suivantes :

1. Films où l'homme quitte la planète Terre.
2. Films de contact ou non-contact avec la vie extraterrestre.
3. Films d'anticipation lointaine ou rapprochée, "décrivant une société qui accentuerait, en les exagérant la plupart du temps, certains traits de la nôtre, certaines peurs : explosion démographique, eugénisme, progrès de la médecine, importance de la télévision et du contrôle social, communautarisme, violence urbaine, militarisation, recours aux machines et aux systèmes automatiques, capitalisme déchaîné, etc." (pp. 42-43).
4. Films d'accidents cosmiques en tout genre.
5. Films de menace animale monstrueuse.
6. Films de dinosaures.
7. Films post-apocalyptiques et notamment post-atomiques.
8. Film de voyage dans le temps.

Ensuite, Chion propose des thèmes considérés « aux limites » du genre :

9. Films d'espionnage ou de génies du mal, avec la technologie de pointe.
10. Films d'extrapolation scientifique et/ou médicale.
11. Films de civilisations disparues.
12. Films de déclenchement d'une guerre mondiale
13. Films de zombies.
14. Films de satanisme et démonologie.
15. Films de vampires, loups garous, dragons, etc.
16. Films de mondes mentales.
17. Films de super-héros.

Comme on peut facilement constater, une bonne partie de ces thèmes possède, globalement une véritable pertinence catastrophique. C'est bien les cas pour les typologies 3, 4, 5, 7, 12, 13. Ensuite, une partie tout de même importante est constituée par des films dont le thème renvoie potentiellement à des rechutes problématiques, sans que cela soit une contrainte, et donc, d'une certaine manière sans une véritable généralisation. Ce sont les typologies 1, 2, 6,

8, 9, 11, 14, 15, 17. Un exemple assez significatif réside dans la catégorie 2, dans laquelle on peut bien insérer tant le fameux *E.T. l'extra-terrestre* (S. Spielberg, 1982), que *Independence day* (Roland Emmerich, 1996). C'est donc la singularité de chaque film que réside la potentielle portée catastrophique, qui devient effectivement rare dans seulement deux typologies, la 10 et la 16.

Selon ce portrait donc, on voit confirmé un des constats du paragraphe précédent : non tous les films considérés de science-fiction peuvent être considérés comme catastrophistes, bien que leur nombre soit suffisamment important, aux limites d'une véritable dominance.

L'autre auteur en revanche, nous plonge sur un terrain différent mais tout de même pertinents : celui de l'urbain comme référent spatial en relation, à la science-fiction, cette fois notamment dans ses manifestations littéraires. C'est le géographe américain Mike Davis dans *Ecology of fear. Los Angeles and the imagination of disaster* (1998). Dans cet ouvrage consacré aux inquiétudes sociales, économiques, politiques et environnementales du territoire losangelien, l'auteur procède à une analyse, pour nous très précieuse, des destructions littéraires de la mégalopole californienne.

Dans le chapitre intitulé *The Literary Destruction of Los Angeles* le géographe californien analyse combien des fois et comment la ville des anges est détruite dans les narrations de science-fiction du XXème siècle. Les résultats sont synthétisés dans les tableaux suivants :

table one : L.A. Disaster Fiction: Frequency

pre-1920 : 2
1921-1930 : 5
1931-1940 : 7
1941-1950 : 8
1951-1960 : 16
1961-1970 : 21
1971-1980 : 29
1981-1990 : 31
1990-1996 : 19
total : 136

table two : L.A. Disaster Fiction: Story types

(periods of popularity)
1. Hordes 1900–40s
2. Romantic Disaster 1920–30s
3. Cult/Catastrophe 1930–50s
4. The Bomb 1940–80s
5. Ecocatastrophe 1960–80s

6. Cinematic Disaster 1970s
7. Survivalist 1980–90s
8. Magical Distopia 1980–90s.

Table three : L.A. Disaster Fiction: Means of Destruction

(novels & films)

1. nukes 49
2. earthquake 28
3. hordes (invasion) 10
4. monsters 10
5. pollution 7
6. gangs/terrorism 6
7. floods 6
8. plagues 6
9. comets/tsunami 5
10. cults 3
11. volcanoes 2
12. firestorms 2
13. drought 1
14. blizzard 1
15. devil 1
16. freeways 1
17. riot 1
18. fog 1
19. slide 1
20. bermuda grass 1
21. global warming 1
22. sand storms 1
23. “everything” 1
- total 145

Sans rentrer dans les détails, il est quand-même étonnant de remarquer les chiffres, qui se traduisent, dans l'économie de notre argumentation, en une forte prégnance des thèmes catastrophistes.

Il nous reste donc à nous demander alors où réside effectivement la différence entre la fiction d'anticipation et celle des catastrophes. Si maintes exceptions cinématographiques suggèrent bien cette distinction, si un nombre suffisamment élevé de films d'anticipation ne traitent pas de catastrophes ou de désastre, en revanche, cet élément est somme toute secondaire. S'il y a bien une nuance qui semble parfaitement exprimer la différence culturelle

qui régit la distinction entre anticipation et films des catastrophes, elle concerne la dimension temporelle.

L'historien de la science et de la technique italien, Gian Carlo Calcano, affirme, à propos des représentations dystopiques que « cette fois, à menacer la planète c'est la possibilité d'une fracture historique qui annulerait l'histoire même, sans issue ou salut. Il s'agit du long reflet d'un avenir dystopique qui menace déjà le présent, qui érode l'existant dans ses certitudes, dans ses projets, dans ses espoirs » (1993, pp. 77-78). Et encore, « le fantôme de la catastrophe ouvre la perspective d'une fin de l'histoire humaine. Si les dystopies sont des distorsions des eutopies, ici on se trouve face au maximum degré de distorsion, où la dystopie se présente sous la forme de copie renversée, totalement négative, de l'eutopie » (p. 79). C'est un discours qui plonge ses argumentations dans l'analyse d'une certaine fiction, celle notamment apocalyptique et post-apocalyptique, mais qui contient en revanche un élément clé pour la compréhension générale du phénomène : l'immanence. Si une bonne partie des représentations en question ont préfiguré des avenir sombres, de plus en plus, comme on aura occasion de vérifier dans le corpus d'analyse, le cinéma-catastrophe annule toute idée d'avenir en rapprochant le moment négativement décisif vers notre présent. De ce point de vue, les désastres et/ou les catastrophes, qu'ils soient une fracture décisive ou non, ne semblent plus résider dans un avenir sombre que notre présent problématique est en train de préparer. Nous sommes déjà l'avenir sombre et le présent problématique, de ce point de vue, appartient déjà à l'inéluctabilité du passé.

La fiction des catastrophes semblerait donc réduire l'immanence en imminence. C'est notre présent qui est le point final, le moment où les pathologies intrinsèques ou extrinsèques se façonnent pleinement. C'est une notion que l'on avait déjà évoquée à propos du catastrophisme éclairé de Jean-Pierre Dupuy. Le sous-titre de l'ouvrage en effet récitait l'axiome « quand l'impossible est certain ». Nous avons répondu que l'impossible est *déjà* certain. N'oublions pas, en revanche, que nous plongeons au sein des fictions, au sein d'une réalité purement représentationnelle. De manière cohérente avec notre posture non-prévisionniste, l'importance ne réside pas dans les possibilités matérielles et concrètes d'un événement néfaste. L'enjeu est, au contraire, celui de remarquer une certaine impossibilité dans l'acte de conception du futur. Si une certaine science-fiction préfigurait le futur avec des difficultés évidentes, en relation à un contexte interprété de manière crisologique, les films des catastrophes semblent rajouter un certain degré de pessimisme qui se manifeste non tant dans les possibles, potentielles, issues d'un parcours, mais dans la pure actualité du contemporain, qui possède *déjà* des éléments suffisamment négatifs pour imaginer le pire, un pire qui investit le terrain de l'*hic et nunc*.

On est donc en mesure de pouvoir énoncer une première conclusion. En se référant à un des grands théoriciens de la science-fiction, Fredric Jameson, nous avons décidé de titrer cette recherche *Une Archéologie du présent*. Le critique littéraire, en revanche, parlait bien à raison d'une archéologie du futur. La référence se veut méthodologique, au sens où le terme d'archéologie renvoie à un acte de recherche. C'est le terrain commun du contemporain à être, d'une certaine manière, évoqué, celui de la ville de l'urbain. En se fondant sur une étymologie cruciale, nous avons reconstruits les civilisations perdues de l'histoire à travers les vestiges des leurs cités. Aujourd'hui on interroge, fictionnellement, les vestiges de nos villes, en simulant un recul temporel, synonyme d'une lucidité scientifique qui bien évidemment demeure hors du temps et de l'espace. C'est bien le sens paradoxal de la fascinante affirmation de Jameson : « les ontologies du présent nécessitent d'archéologies du futur, non de prévisions du passé » (2003, p. 226). La phrase en effet résume bien le sens des recherches à propos de la science-fiction, de ses rapports avec les notions d'utopie et dystopie, de ses racines fortement ancrées dans le présent, qui se transfigurent au sein des représentations du futur. Si pour Jameson, le chemin de la SF démontrait clairement l'impossibilité structurelle d'imaginer l'utopie, dans notre cas, celui des fictions de catastrophes, c'est l'idée d'avenir tout court qui subit une forte remise en cause et qui semble produire un présent sans perspective.

La nôtre, à présent, n'est qu'une hypothèse reposant sur le nombre consistant de films qui font de notre contemporain un moment décisif dépourvu d'avenir. Si assez satisfaisantes devraient être les raisons qui nous suggèrent d'employer l'appellation méthodologique de « archéologie du présent » en dépit d'une du futur, en revanche, la nature même de cette perspective nécessiterait bien d'autres recherches. En outre, on le rappelle bien, nous sommes en train de parcourir le terrain des produits culturels de masse et des leurs rapports avec les régimes de visibilité de l'urbain. En revanche, si on essaye d'élargir le cadre, une référence immédiate pourrait être le concept de présentisme élaboré par l'historien français François Hartog.

La notion de présent perpétuel est à la base des réflexions contenus dans son ouvrage *Régimes d'Historicité. Présentisme et Expérience du Temps* (2002). Sans vouloir trop creuser, du moins pour l'instant, Hartog se livre à la description des régimes d'historicité conçus comme « la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps » (p. 14). C'est une manière peut-être plus élaborée d'appeler ce que nous avons défini expérience du temps, considérée notamment comme la manière de représenter et percevoir les relations entre passé, présent et futur. Selon lui, le présentisme indiquerait une tendance déjà énoncée par

certains analystes de la postmodernité en général, tels que David Harvey (1990) ou encore Fredric Jameson (1984 et 1991).

« Loin d'être uniforme et univoque, ce présent présentiste se vit très différemment selon la place qu'on occupe dans la société. Avec, d'un côté un temps des flux, de l'accélération et une mobilité valorisée et valorisante, de l'autre, du côté de ce que le sociologue Robert Castels a nommé le « précarat », un présent en pleine décélération, sans passé – sinon sur un mode compliqué (plus encore pour le immigrés, les exilés, les déplacés) –, et sans vraiment de futur non plus (le temps du projet ne leur est pas ouvert). Le présentisme peut ainsi être un horizon ouvert ou fermé : ouvert sur toujours plus d'accélération et de mobilité, refermé sur une survie au jour le jour et un présent stagnant. À quoi il faut encore ajouter une autre dimension de notre présent : celle du futur perçu non plus comme promesse, mais comme une menace – sous la forme des catastrophes, d'un temps de catastrophes dont nous sommes nous-mêmes les instigateurs » (p.17).

Celle d'Hartog est une perspective qui plonge ses racines bien avant le contemporain. L'idée d'avenir, on l'a vu à plusieurs reprises, subissait déjà une remise en cause au comble de la modernité triomphante. Quelque chose pourtant semble s'accroître pendant ces dernières décennies. Fin des grandes narrations, pourrait dire quelqu'un, fin des conceptions d'un avenir conçu à travers un projet d'émancipation... fin... ou du moins, consistante remise en cause, dirait quelqu'un d'autre.

Pour offrir une réponse, pas exhaustive, mais du moins plus articulée, il faut impérativement plonger dans l'insidieux terrain des postmodernismes. Ce n'est pas encore le moment (cfr. Chapitre 4). Nous ne sommes pas encore prêts à proposer des telles généralisations, au moins sans avoir bien décrit avant les imaginaires urbains du cinéma-catastrophe. Hartog a néanmoins le mérite, dans l'économie de ce chapitre, de cibler l'attention sur deux aspects. Le premier, qui devrait être clair, consiste dans le fait de nous fournir un indice intéressant à propos de l'actualité de ce cinéma. La reconfiguration temporelle qui semble annuler le futur en fonction d'un certain présent, trouve écho, bien que grossièrement, dans le concept de présentisme élaboré par l'historien. Certainement, Hartog, d'un certain point de vue semble s'insérer au sein des archéologies du futur, telle que les conçoit Jameson et qui se résume dans son affirmation à propos du futur perçu comme menace et non plus comme promesse. Sur le terrain des fictions de catastrophes, en revanche, nous proposons d'aller encore plus loin, en situant la menace dans un temps bien plus proche de notre contemporain.

L'autre mérite en revanche se situe quelques lignes plus loin : « Enfin, affirme Hartog, qui veut faire une expérience présentiste n'a qu'à ouvrir les yeux en parcourant ces grandes villes de

par le monde pour lesquelles l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, propose le concept de « Ville générique » associé à celui de « *Junkspace* ». Là, le présentisme est roi, grignotant l'espace et réduisant le temps ou l'expulsant. Libérée de l'asservissement au centre, la Ville générique est sans histoire, même si elle est fort soucieuse de se doter d'un quartier alibi, où l'histoire revient comme une prestation, avec petits trains ou calèches » (p. 18).

C'est une généralisation qui, dans un travail axé sur la géographie des villes et de l'urbain, montre toutes ses limites. C'est le concept même de ville générique à faire surgir des doutes, non tant pour les contenus à propos d'une certaine forme de l'urbain, mais en raison de son usage totalisant. L'affirmation d'Hartog, ce n'est pas un reproche, souffre d'un certain eurocentrisme urbain. C'est bien évidemment en fonction des conceptions urbaines européennes que nous concevons comme « génériques » et « dépourvus d'histoire » un certain modèle d'urbanisation notamment américain (mais pas seulement). Que la généricité soit elle-même une forme d'identité urbaine ? Hartog, à tort ou à raison, fait référence à certains traits de la ville contemporaine, définie par certains comme « postmodernistes », décrits par maints auteurs tels que Jane Jacobs (1961), David Harvey (1990), Thierry Paquot (2006, 2009, 2015), Michel Lussault (2007 et 2013), Giandomenico Amendola (1997), Robert Bruegmann (2005) et bien d'autres. On y reviendra plus tard. Pour l'instant ce qui nous intéresse est le fait que ces modifications, réelles ou présumées, concernent bien l'échelle urbaine contemporaine. Si Hartog affirme cette pertinence urbaine, le cinéma-catastrophe la rend manifeste à travers les images en mouvements.

Notre conclusion, donc, se dirige vers la consubstantialité des dimensions spatiale et temporelle. Si le cinéma-catastrophes exprime une reconfiguration négative et pessimiste du futur, il semblerait que le terrain de l'urbain soit le lieu privilégié. Il nous reste à demander si ces deux dimensions agissent de manière parallèle, sous l'influence de quelque chose qui se situe à un niveau interprétatif supérieur, ou si bien l'une soit hiérarchiquement supérieure à l'autre, dans un sens ou dans l'autre. Peut-on affirmer qu'au régime d'historicité, pour employer génériquement le terme d'Hartog, correspond, à différents titres, un régime de visibilité de l'urbain ?



3.

Les imaginaires urbains de la catastrophe.

*« Les ruines sont le signe de notre temps. Elles éteignent nos vies.
Elles démarquent les artères de nos villes Elles sont notre réalité.
Dans les façades calcinées ne fleurissent pas les boutons du romantisme,
mais l'esprit démoniaque de la destruction, de la décadence et de la catastrophe ».*

(Hans W. Richter)

Le chapitre précédent a essayé de réfléchir sur la nature de ce que couramment nous appelons « cinéma-catastrophe ». En particulier, nous nous sommes concentrés sur les relations qui unissent ces films au courant de la science-fiction. À travers un jeu d'analogies et différences, nous avons remarqué comment la narration des désastres, et/ou des catastrophes, soit un des thèmes privilégiés de l'anticipation depuis ses prémisses. S'il y a une différence, elle se situe dans un rapport légèrement différent au temps, en particulier à l'idée d'avenir. Les futurs sombres de l'anticipation assument un caractère fortement immanent/imminent au présent. Ils se situent souvent très proche de notre temps, voire dans le contemporain, en suggérant donc l'idée d'une sorte d'annulation du futur en faveur d'un présent conçu comme moment négativement décisif.

Si on a bien ciblé l'attention sur l'expérience temporelle exprimée par ces films, - prémisses indispensables -, il est temps maintenant de passer au cœur de cette recherche et d'interroger donc la présence des espaces urbains.

C'est donc le moment pour décrire et analyser notre corpus, envisagé du point de vue géographique, afin de pouvoir finalement se questionner à propos des régimes de visibilité de l'urbain.

3.1. Critères de sélection et classification.

Au sein d'une recherche qualitative, comme c'est bien le cas ici, le choix d'un corpus d'objets à analyser est un argument délicat. Comme on a vu, la reconnaissance culturelle du cinéma-catastrophe est variable. On ne peut pas parler d'un véritable genre, et d'ailleurs, même si c'était le cas, le concept de genre cinématographique possède beaucoup plus de contraintes que d'atouts. Les liaisons qui unissent les films des catastrophes à la science-fiction n'avantagent guère les choses, sans compter l'ampleur et la complexité de ce dernier courant. Il ne faut pas s'étonner, donc, si la composition de ce corpus, à la base, n'a pas suivi des critères stricts. Plusieurs facteurs sont intervenus dans sa construction : pertinence avec les sujets traités, relevance géographique, impact socio-culturel, goûts personnels, mais aussi un certain degré d'hasard. Tout lecteur s'attendant à une véritable et rigide structuration du corpus, risque donc de rester déçu.

La sélection que l'on s'apprête à proposer a marché à côté de la recherche, l'a inspirée, guidée, ou, au contraire parfois, a répondu à certaines problématiques surgissant au fur et à mesure. Le résultat ne peut que se caractériser par une certaine hétérogénéité, qui, d'une certaine manière, reproduit les discontinuités du thème des catastrophes au sein du cinéma. Pour employer une terminologie plus scientifique, cette sélection est cohérente avec un des caractères de cette recherche sur l'urbain, qui alterne une démarche inductive avec une autre déductive.

D'un côté, les prémisses de toute cette recherche sont à retracer dans un regard cinématographique non encore « contaminé » par des véritables soucis scientifiques. C'est l'inquiétude, - ou la curiosité -, que certaines images récurrentes de l'urbain ont suscité, à constituer l'acte génétique, le point de départ. C'est un discours valable pour certains films du corpus, qui feront l'objet d'un traitement plus approfondi. De l'autre côté, on peut se trouver face à des ouvrages dont le rôle dans la démarche scientifique est inverse. Leur présence dérive d'un choix purement inductif, en fonction donc de leur capacité à renforcer certaines opinions à propos des rapports entre les catastrophes et les espaces urbains.

À cela il faut ajouter bien évidemment le rôle indéniable de notre propre subjectivité, tant sur le plan de l'efficacité sémantique d'un film, que sur celui de la valeur esthétique. Cela porte inévitablement à une sorte de hiérarchie interne entre des films qui unissent une forte pertinence aux sujets traités avec des traits esthétiques-formels remarquables, et d'autres qui au contraire ne possèdent pas les mêmes qualités, tout en restant pertinents. Il s'agit d'une considération

somme toute banale, puisque, comme on a déjà affirmé à plusieurs reprises, les valeurs esthétiques et formelles ne sont pas au centre de nos inquiétudes.

En revanche cette hiérarchie se traduit, forcément, dans un traitement inégal au sein des analyses. Certains titres feront l'objet d'une réflexion suffisamment importante, d'autres seront à peine mentionnés. Premièrement la raison de cette inégalité est à repérer dans la quantité des titres composant le corpus. Analyser de manière satisfaisante 62 titres nécessite d'une place dont on ne peut pas disposer. Ensuite, les régimes de visibilité que l'on s'apprête à repérer dans le corpus possèdent des traits communs portant parfois à la répétition ; d'où un certain effet de redondance.

De ce point de vue, une objection pourrait trouver sa raison d'être. À quoi bon d'insérer des titres qui seront à peine mentionnés ? Pourquoi ne pas limiter le corpus aux seuls films qui seront analysés ? Cette remarque légitime, en revanche, ne tient pas en considération le fait qu'un titre peut contribuer à l'efficacité et à la richesse de la recherche, même de manière indirecte. Tous les films présents dans le corpus ont contribué à la réflexion sur les imaginaires urbains des catastrophes. Ceux qui ne feront pas l'objet d'une analyse ciblée ont joué tout de même un rôle non négligeable, rien que pour leur existence.

Pour revenir à la constitution du corpus, des critères, bien que souples et variables, existent, et nécessitent quelques explications. Pour retrouver un fil commun qui unit les films choisis, il faut en revanche s'éloigner d'un terrain cinématographique. C'est bien dans la géographie de l'urbain que l'on peut retrouver la véritable génétique. En dernière instance, à déterminer la présence d'un œuvre dans la liste, c'est une certaine imagerie de l'urbain. On peut donc affirmer que le corpus d'analyse de cette recherche se compose de films qui proposent des images urbaines liées, de manière directe ou indirecte, à un événement ou à une situation catastrophique à la nature variable. Quand on se réfère aux manières indirectes, on prend en compte la présence de certains œuvres dans lesquelles la pertinence « urbaine » peut se faire *in absentia*, c'est-à-dire sans offrir directement des images urbaines, mais en évoquant certains thèmes et situations qu'y sont liés.

Une grande partie des films sélectionnés appartient au grand courant de la science-fiction, mais, comme on verra, quelques exceptions persistent. Pour ce qui concerne les événements catastrophiques, leurs natures et leurs formes sont très variables. De plus, ils peuvent entretenir des rapports différents avec les temporalités extra-diégétiques des spectateurs. Dit autrement, les désastres fictionnels peuvent être situés dans un temps contemporain, passé ou futur par rapport à celui du spectateur. La nature variable des catastrophes nous conduit vers la reprise

de la distinction effectuée dans le chapitre précédent entre une connotation phénoménologique et une autre ontologique.

Pour ce qui concerne en revanche la périodisation, on assiste à une nette prévalence de films réalisés après 1945 et en particulier dans les derniers trente ans. Bien que le thème des catastrophes fasse sa parution au cinéma assez tôt, il est notre opinion que certains éléments contextuels, comme par exemple les guerres mondiales, le développement du nucléaire civil et militaire et la guerre froide, aient joué un rôle déterminant dans la prolifération du courant. D'ailleurs, bien que cela ait une relevance relative, la liste des *disaster movies* rédigée par Tim Dirks, montrait bien une croissance exponentielle dans les derniers trois décennies (voir par. 1.1 de cette partie).

Ensuite, quelques mots sur la provenance géographique. Notre regard porte essentiellement sur des productions américaines, hollywoodiennes et non, et européennes. En revanche, l'autre grand producteur de films catastrophes, le Japon, n'est pas pris en compte, en raison, notamment, d'une différence culturelle de base qui dépasse largement nos compétences et nos connaissances. Cette sorte de monopole mérite quelques précisions.

Une certaine imagerie de la catastrophe doit son existence essentiellement à la filmographie de matrice hollywoodienne. En particulier, les *blockbusters* ont, d'une certaine manière, contribué à la création d'une véritable esthétique de la catastrophe. En pouvant compter sur des moyens techniques et financiers importants, Hollywood a souvent joué sur les processus de spectacularisation du désastre, en mettant en exergue le rôle des effets spéciaux dans la construction d'images puissantes visant à aborder les catastrophes à travers une échelle souvent petite et en essayant de concentrer les impacts émotionnels sur les grandes images de destruction.

Le résultat est parfois une superficialité qui se traduit en une sorte de dictature du visible, ou encore dans le fait de reléguer au deuxième plan certaines instances liées à la psychologie des personnages ou aux vulnérabilités réelles que la fiction peut être susceptible de dénoncer. En revanche ces aspects ne réduisent du tout l'importance de ces films. Au contraire, leur identité « grand public », leur place centrale dans la culture de masse, les rend des objets d'analyse très précieux.

Hollywood ne fait pas pourtant l'exclusivité. Parmi les titres les plus intéressants, on trouve bien des films issus soit du cinéma indépendant, soit des contextes non américains. Le résultat est paradoxalement surprenant. Dans les dernières années le monopole hollywoodien subit une remise en cause par des produits qui ont su rendre les contraintes de budget un véritable atout. Les catastrophes semblent sortir d'un statut uniquement spectaculaire pour

assumer une visibilité rarement vue auparavant. Ce sont des nouvelles dimensions du désastre qui sont désormais explorées : rapport de l'individu à la catastrophe, implications socio-politiques, vulnérabilités, appréhensions intimes, et même parfois, des dimensions véritablement existentielles.

Le seul véritable critère reste donc profondément lié à l'urbain et à sa présence. Il reste à voir de quelle manière ces films contribuent à cette nouvelle visibilité. Cet aspect nous conduit au dernier point de cette présentation : l'organisation interne. Si jusqu'à présent on s'est efforcé de circonscrire un ensemble de films en mettant en pratique une logique interne/externe, il est maintenant temps de réfléchir sur une possible organisation interne du corpus. La quantité des titres (62) suggère en effet une division qui puissent faciliter le lecteur. En revanche, trouver des régularités suffisamment pertinentes, capables d'offrir une identité précises à des sous-ensembles, n'est pas une opération facile. Une première hypothèse pourrait être celle d'une classification selon la typologie des catastrophes, d'une manière similaire à celle que Michel Chion avait fait pour la science-fiction en général. On pourrait par exemple regrouper tous les films offrant un regard sur les catastrophes environnementales, comme par exemple les éruptions volcaniques, les tremblements de terre, les astéroïdes etc. D'autres pourraient bien être regroupés sous des catastrophes technologiques (accidents, désastres industriels, incendies, etc.). Et encore, invasions d'extra-terrestres, épidémies ou accidents nucléaires.

En revanche, au moins deux problèmes surgissent. Le premier, somme toute limité à quelques exceptions, concerne les ouvrages dans lesquels la nature de la catastrophe reste inexploquée. L'autre, plus complexe, concerne la posture de cette recherche qui se focalise sur l'urbain, et notamment sur les processus de construction des imaginaires. Ce chapitre, comme on a affirmé, a comme but celui de décrire et analyser ce que l'on a défini comme imaginaires urbains de la catastrophe. Le corpus, donc, d'une certaine manière, doit se maintenir fidèle à cet objectif. Comme on a vu dans la première partie, un film, lui seul, ne peut pas constituer un imaginaire. Il s'en sert pour construire ses espaces diégétiques et en même temps il contribue activement à son enrichissement. C'est donc en fonction de l'imaginaire urbain qu'il faut repérer certaines régularités, ou récurrences. Pour le dire d'une manière plus simple, les films présents dans le corpus offrent des images urbaines qui contribuent à l'affirmation de certains leitmotivs ou si l'on veut des tropes qui, dans leurs interactions, stabilisent les imaginaires.

En ce sens, plus que proposer un regroupement des films *stricto sensu*, on préfère parler de caractérisation. L'idée est celle de fournir au lecteur des repères qui puissent fournir une aide à la compréhension du rôle que chaque titre joue au sein de l'imaginaire urbain. Nous allons donc faire recours à trois éléments, trois manières de caractériser un film. Le premier et plus important

est sans doute celui qui concerne la présence de l'urbain. On a identifié quatre tropes urbains récurrents, ou si l'on veut, quatre différentes formes de visibilité que le corpus offre à ce propos.

Le premier est celui de la destruction, en soulignant l'aspect progressif de cette destruction qui est représentée en train de se produire. Le deuxième concerne les images de l'urbain contaminé, évacué ou en train d'être évacué, avec une connotation temporelle qui rapproche l'évacuation et/ou la contamination à la contemporanéité diégétique. Le troisième concerne en revanche les formes urbaines paradoxales axées sur des exagérations, voir des exaspérations de certains traits. Dans ce cas, l'idée de catastrophe n'indique pas un événement précis, mais au contraire une situation généralisée qui concerne notamment les formes politiques d'organisation spatiale et/ou des particuliers contextes environnementaux ou sociaux. De manière plus simple, ces films sont la continuation d'une certaine idée dystopique élaborées par des auteurs tels que Huxley, Orwell, Ballard ou Dick. Enfin le dernier trope se caractérise par la récurrence d'une imagerie axée sur les paysages urbains de la ruine ou de la post-apocalypse, dans lesquels l'événement catastrophique se situe dans le passé diégétique, souvent loin d'un point de vue temporel. Une bonne partie des titres du corpus présente un seul trope dominant, mais il y a des cas dans lesquels un film peut être susceptible de proposer deux tropes au cours de son développement narratif.

Cette caractérisation qui guidera la description générale du corpus, va être côtoyée par deux autres éléments qui visent à fournir des informations importantes par rapport aux différentes temporalités. Le premier de ces éléments concerne ce que l'on peut définir comme « temporalité extra-diégétique », c'est-à-dire le rapport qu'un film met en place entre le présent du spectateur (l'époque dans laquelle le film fait sa parution dans les salles) et celui de l'univers diégétique des événements narrés. Comme on a vu en précédence, ces films proposent souvent une proximité temporelle, voir une véritable contemporanéité. Le résultat est donc celui d'une convergence entre les temporalités diégétiques et extra-diégétiques. Cela ne fait pas non plus l'exclusivité et donc on peut se trouver face à des films qui situent leur narration dans un temps postérieur à celui du spectateur, en jouant donc sur l'anticipation. Une exception, on le verra, est constituée par un seul titre qui donne visibilité à une catastrophe réelle qui a eu lieu bien avant la sortie du film.

Enfin, le dernier élément, vise à caractériser la manière de raconter l'événement catastrophique. Ici plusieurs combinaisons sont possibles. Un film peut proposer une narration linéaire proposant ce qui précède la catastrophe, son développement, et enfin ce qui suit. D'autres peuvent prendre en considération seulement certains aspects, comme son développement, ou ce qui suit comme (c'est bien le cas dans les films de post-apocalypse). Ce

dernier élément présente en revanche certaines ambiguïtés qu'il vaut mieux de préciser. Parfois les distinctions entre ce que l'on peut définir comme « pre », « infra » ou « post », peuvent résulter assez subtiles. Notamment, les films que l'on va caractériser par « pre » ou « post » doivent expliciter de manière suffisante les contextes précédents ou postérieurs. Une bonne partie de films montrent l'achèvement de l'événement catastrophique sans pourtant bien approfondir les conséquences générales. D'autres, encore, bien que privilégiant une ou deux situations, offrent, même de manière indirecte, des ultérieures informations. Dans ce cas on fera recours, au sein de la liste, aux parenthèses.

On va donc proposer la liste complète des films appartenant au corpus, classés selon un ordre alphabétique issu du titre original. À côté on va fournir le nom du réalisateur, l'année de sortie au cinéma, le, ou les, pays d'origine. Enfin on va mettre en place la caractérisation dont on vient de parler, en se servant des abréviations suivantes :

Tropes urbains :

- Urbain en destruction : DEST
- Urbain contaminé, vidé, évacué ou en train d'être évacué : CONT
- Urbain exagéré/exaspéré : EX
- Ruines urbaines ou post-apocalypse : RUI

Temporalité extradiégétiques :

- Films indiquant une correspondance entre temps diégétique et extra-diégétique : PRES
- Films situant la catastrophe dans un temps futur à celui du spectateur : FUT
- Films situant la catastrophe dans un temps passé : PASS

Temporalité de la catastrophe :

- Films montrant le déroulement de l'événement catastrophique : INFRA
- Films montrant le contexte qui précède l'événement catastrophique : PRE
- Films montrant le contexte qui suit : POST

(Ces derniers éléments peuvent en revanche se combiner entre eux).

Enfin, pour ce qui concerne les films provenant des États-Unis, on a décidé de distinguer ceux qui appartiennent au domaine hollywoodien, c'est-à-dire produits par des *majors* comme Disney, Fox, Columbia, MGM, Paramount, Universal, Warner Bros et leurs associés, et ceux considérés en revanche comme indépendants. Les premiers seront indiqués de la manière suivante : « USA(H) ». Les deuxième ainsi : « USA(I) ». Cette dernière distinction est en revanche à considérer avec un certain degré de prudence. En fait, si pour certains cas les dynamiques de productions et distributions ne laissent pas de doutes, dans d'autres, les différentes interactions entre les boîtes de productions associées, peuvent rendre plus floue la caractérisation précise d'un film. Le film seront présentés de la manière suivante :

1. *Twelve Monkeys*, (L'armée des douze singes), Terry Gilliam, USA (H), 1995, CONT - PRES/FUT – PRE/POST.
2. *28 Days Later*, (28 Jours plus tard), Danny Boyle, Grande Bretagne, 2002, CONT – PRES - INFRA.
3. *28 Weeks Later*, (28 Semaines plus tard), Juan-Carlos Fresnadillo, Espagne/Grande Bretagne, 2007, CONT – PRES – POST/INFRA.
4. *2012*, Roland Emmerich, USA(H), 2009, DEST – PRES – PRE/INFRA.
5. *Akira*, Katsuhiro Otomo, Japon, 1988, DEST/EX – FUT - POST.
6. *Armageddon*, Michael Bay, USA (H), 1998, DEST - PRES - PRE.
7. *Battle Los Angeles*, (World Invasion : Battle Los Angeles), Jonhatan Liebesman, USA (H), 2011, DEST – PRES - INFRA.
8. *Blade Runner*, Ridley Scott, USA (H), 1982, EX – FUT - INFRA.
9. *Blindness*, Fernando Meirelles, Brésil/Canada/Japon, 2007, CONT – PRES - INFRA.
10. *The Book of Eli*, (Le Livre d'Eli), Alfred et Allan Hughes, USA, 2010. RUI – FUT - POST.
11. *Children of Men*, (Les fils de l'Homme), Alfonso Cuaron, Grande Bretagne/USA, 2006. EX – FUT - INFRA.
12. *Cloverfield*, Matt Reeves, USA (H), 2008, DEST – PRES - INFRA.
13. *Contagion*, Steven Soderberg, EAU/USA (H), 2011, CONT – PRES – PRE/INFRA/POST.
14. *The Crazies*, (La Nuit des Fous Vivants), George A. Romero, USA (I), 1973, CONT - PRES - INFRA.
15. *Damnation Alley*, (Les Survivants de la Fin du Monde), Jack Smight, USA(H), 1977, RUI – PRES – POST.

16. *Dante's Peak*, (Le Pic de Dante), Roger Donaldson, USA (H), 1997, DEST – PRES – INFRA.
17. *Dark City*, Alex Proyas, Australie/USA (I), 1998, EX – FUT – INFRA.
18. *Dawn of the Dead*, (Zombie), George A. Romero, Italie/USA (I), 1978, CONT – PRES – INFRA.
19. *Dawn of the Dead*, (L'Armée des Morts), Zack Snyder, Canada/France/USA (H), 2004, CONT – PRES – INFRA.
20. *The Day After*, (Le Jour d'Après), Nicholas Meyer, USA (H), 1983, DEST – PRES- PRE/INFRA/POST.
21. *The Day After Tomorrow*, (Le Jour d'Après), Roland Emmerich, USA (H), 2004, DEST – PRES – PRE/INFRA/POST.
22. *Day of the Dead*, (Les Jour des Morts-Vivants), George A. Romero, USA (I), 1985, CONT – PRES – POST.
23. *The Dead Outside*, Kerry Anne Mullaney, Grande Bretagne, 2008, CONT – PRES – INFRA.
24. *Deep Impact*, Mimi Leder, USA (H), 1998, DEST – PRES – PRE/INFRA.
25. *Les Derniers Jours du Monde*, Jean-Marie et Arnaud Larrieu, France, 2009, CONT – PRES- INFRA.
26. *District 9*, Neil Blomkamp, Afrique du Sud/Nouvelle Zélande/USA (H), 2009, CONT/EX – PRES- INFRA.
27. *The Divide*, Xavier Gens, Allemagne/Canada/USA (I), 2011, DEST/RUI – PRES – INFRA/POST
28. *Doomsday*, Neil Marshall, Allemagne/Afrique du Sud/Grande Bretagne, 2008, CONT/RUI – PRES/FUT – INFRA/POST.
29. *Escape from New York*, (New York 1997), John Carpenter, USA (I), 1981, CONT/EX- FUT-INFRA
30. *Godzilla*, Roland Emmerich, Japon/USA (H), 1998, DEST-PRES-PRE/INFRA.
31. *The Happening*, (Phénomènes), M.N. Shyamalan, USA (H), 2008, CONT-PRES- PRE/INFRA.
32. *I Am Legend*, (Je Suis une Légende), Francis Lawrence, USA (H), 2007, CONT/RUI- PRES-POST.
33. *Independence Day*, Roland Emmerich, USA (H), 1996, DEST-PRES-PRE/INFRA.
34. *In Time*, (Time Out), Andrew Niccol, USA, 2011 (H), EX-FUT-INFRA.

35. *Knowing*, (Prédictions), Alex Proyas, Australie/USA (H), 2009, DEST-PRE-PRE/INFRA
36. *Land of the Dead*, (Le Territoire des Morts), George A. Romero, Canada/France/USA(H), 2005, CONT-PRES-POST.
37. *Mad Max*, George Miller, Australie, 1979, RUI-FUT-POST.
38. *Mad Max 2*, (Mad Max 2 : Le défi), George Miller, Australie, 1981, RUI-FUT-POST.
39. *Mars Attacks !*, Tim Burton, USA (H), 1996, DEST-PRES-PRE/INFRA.
40. *Metropolis*, Fritz Lang, Allemagne, 1927, EX-FUT-INFRA.
41. *The Mist*, Frank Darabont, USA, 2007, CONT-PRES-INFRA.
42. *Monsters*, Gareth Edwards, Grande Bretagne, 2011, CONT-PRES-INFRA.
43. *Night of the Living Dead*, (La Nuit des Morts-Vivants), George A. Romero, USA (I), 1968, CONT-PRES-INFRA.
44. *Oblivion*, Joseph Kosinski, USA(H), 2013, RUI-FUT-POST.
45. *The Omega Man*, (Le Survivant), Boris Sagal, USA (H), 1971, CONT-PRES-POST.
46. *On the Beach*, (Le Dernier Rivage), Stanley Kramer, USA (H), 1959, CONT/RUI-PRES-POST.
47. *Outbreak*, (Alerte !), Wolfgang Petersen, USA (H), 1995, CONT-PRES-PRE/INFRA.
48. *The Postman*, (Postman), Kevin Costner, USA (H), 1997, RUI – FUT – POST.
49. *REC*, Paco Plaza et Jaume Balagueró, Espagne, 2007, CONT – PRES – INFRA.
50. *Reign of Fire*, (Le Règne du Feu), Rob Bowman, Grande Bretagne/Irlande/USA (H), 2002, DEST – PRES – PRE/POST.
51. *The Road*, (La Route), John Hillcoat, USA (I), 2009, RUI – PRES – POST.
52. *Soylent Green*, (Soleil Vert), Richard Fleischer, USA (H), 1973, EX-FUT-INFRA.
53. *Le Temps du Loup*, Michale Haneke, Autriche/France, 2003, CONT – PRES – INFRA.
54. *The Terminator*, (Terminator), James Cameron, USA (H), 1984, DEST/RUI – PRES/FUT – PRE/POST.
55. *Terminator 2 : Judgement Day*, (Terminator 2 : Le Jugement Dernier), James Cameron, USA (H), 1991, DEST/RUI – PRES/FUT – PRE/POST.
56. *La Terre Outragée*, Michale Boganim, Allemagne/France/Ukraine/Pologne, 2012, RUI – PASS – PRE/POST.
57. *Threads*, (inédit), Mick Jackson, Grande Bretagne, 1984, DEST – PRES/FUT – PRE/INFRA/POST.
58. *The Towering Inferno*, (La Tour Infernale), Irwin Allen et John Guillermin, USA (H), 1974, DEST – PRES – INFRA.

59. *L'Ultimo Uomo sulla Terra – The Last Man on Earth*, (Je suis une Légende), Ubaldo Ragona, Italie/USA (I), 1964, CONT – PRES – POST.
60. *Volcano*, Mick Jackson, Grande Bretagne/USA (H), 1997, DEST – PRES – INFRA.
61. *WALL-E*, Andrew Stanton, USA (H), 2008, RUI – FUT – POST.
62. *War of the Worlds*, (La Guerre des Mondes), Steven Spielberg, USA (H), 2005, DEST – PRES – PRE/INFRA.

Avant de passer à une description plus approfondie des quatre imaginaires récurrents, quelques considérations quantitatives s'imposent. Pour ce qui concerne la distribution des différents tropes, vingt et un titres présentent des images de destruction ; vingt-six se réfèrent aux imageries de contamination etc. ; neuf aux exagérations, etc. et enfin quinze aux ruines urbaines. Trois titres seulement présentent deux tropes en même temps. Il s'agit des deux premiers chapitres de la saga des *terminators* et du seul film japonais du corpus, *Akira*. Les temporalités extra-diégétiques confirment la nette prévalence de narrations axées sur le présent. Bien quarante-sept titres offrent en effet une contemporanéité entre la diégèse et le présent du spectateur. Dix-neuf titres anticipent le futur, et enfin un seul titre offre une reconstitution sur un événement passé. Ce dernier, *La Terre Outragée*, de Michale Boganim, peut être considéré comme une sorte d'exception. Le film franco-ukrainien est le premier à essayer de raconter fictionnellement la catastrophe nucléaire de Tchernobyl. Cependant son regard reste profondément éloigné des codes esthétiques et formels de la science-fiction des catastrophes. Véritable film dramatique, il se concentre sur les rapports intimes et subjectifs entre la population de la ville de Pripiat et les événements qui ont fait suite à l'accident nucléaire (notamment l'évacuation définitive de la ville). Le résultat est une puissante représentation de l'expérience spatio-temporelle qui découle du désastre. C'est justement cette profonde différence de point de vue à nous suggérer l'insertion, malgré les évidentes discontinuités avec le reste du corpus.

Pour ce qui concerne la provenance géographique, on voit confirmé ce que l'on avait anticipé. Bien quarante-sept film sont de provenance américaine (soit de manière exclusive, soit en cohabitation avec d'autres pays producteurs). Parmi ces titres, trente-quatre sont des productions directement ou indirectement hollywoodiennes, tandis que seuls treize sont considérés comme indépendants. Les films dont la production est entièrement non-américaine sont seulement quinze.

Les temporalités des catastrophes sont en revanche assez variées, notamment en raison de différentes possibilités de combinaison. Les films proposant uniquement une représentation

directe de l'événement catastrophique (INFRA) sont la majorité (quarante-sept). Mais dans cette catégorie il faut peut-être exclure tous les films concernant les exagérations/exaspérations, qui, en n'étant pas des désastres *stricto sensu* pourraient, d'une certaine manière, ne pas profiter de cette classification. Dans ce cas le nombre serait réduit à dix-huit. Douze sont les films se concentrant uniquement sur les contextes postérieurs. Pour ce qui concerne les films qui limitent leur narration aux seul contexte précédent le désastre, on pourrait mentionner seulement *Armageddon*, qui raconte l'effort (réussi) pour éviter la chute d'un astéroïde sur la Terre. Mais, somme toute, l'exemple n'est pas suffisamment représentatif. Neuf sont les titres qui unissent les dimensions précédant la catastrophe avec son effectif déclenchement, trois seulement en revanche pour ce qui concerne le « INFRA » suivi du « POST ». On remarque aussi les six films qui choisissent de ne pas montrer directement le désastre pour se concentrer uniquement sur ce qui précède et ce qui suit (PRE-POST). Enfin, quatre films seulement s'efforcent d'offrir une représentation complète (PRE-INFRA-POST).

En conclusion, donc, on tient à remarquer encore – *repetita iuvant* -, une certaine prudence vis-à-vis de cette caractérisation, notamment au sein d'une recherche qualitative qui souhaite considérer, bien à raison, tout film comme un produit unique qui difficilement peut être réduit dans son intégralité à des catégories préétablies. Même les produit les plus standardisés, les plus commerciaux et les moins originaux, possèdent une unicité qui mériterait un traitement à part. La considération ne peut qu'être banale, mais on assume quand-même le risque de la proposer à nouveau. Cette caractérisation, notamment celle axée sur les tropes urbains, sert uniquement à mieux saisir la participation cinématographique à un imaginaire urbain de plus en plus vaste et répandu

3.2. L'urbain en destruction.

« Now I become Death, the destroyer of worlds ».

(Baghavad-Gita – Robert Oppenheimer)

*« La passion de la destruction est en même temps
une passion créatrice ».*

(Mikhail Bakounine, 1842)

Comme on a vu dans la première partie, l'imaginaire de l'espace, selon la définition proposée, se compose d'un savoir collectif ou intersubjectif. Son existence relève de la transformation culturelle d'une imagerie spatiale, qui, au fur et à mesure, devient une composante active et déterminante pour la définition de tout espace. Il s'agit donc d'une démarche qui transforme une dimension quantitative (l'imagerie) en une qualitative. Dans le cadre plus ciblé de la ville et de son évolution vers l'urbain, on a employé, en se référant au géographe Michel Lussault, l'expression « régime de visibilité ». Si l'on considère que le lieu comporte toujours l'interaction entre l'homme et l'espace, il est facile d'affirmer que tout lieu possède, d'une manière ou d'une autre, une visibilité propre. Si, comme le disait Lussault, la phase de l'émergence de la ville, - celle qui voit l'affirmation de la métropole moderne – a été caractérisée par le développement des codes représentationnels propres, en revanche, l'actuelle phase de l'urbain, peine à repérer une visibilité efficace. Le contexte général de ces transformations a suggéré au géographe l'idée de faire recours, entre autres, à la vaste imagerie des villes en proie à la catastrophe, notamment à des contextes de destruction matérielle résultante des nombreux conflits en cours, ou encore à cause d'événements d'origine environnementale comme séismes, éruptions, etc...

Il s'agit d'une visibilité qui se nourrit avant tout d'une imagerie audiovisuelle aux traits non-fictionnels. Les reportages de guerre, les enquêtes journalistiques, les simples infos qui au quotidien projettent dans nos écrans la destruction et la ruine, sont côtoyés, voir largement dépassées, par l'imagerie passant par le web. C'est bien la conséquence d'un avènement du

monde, - pour reprendre encore une fois une expression de Michel Lussault -, qui est axé avant tout sur la circulation d'images bien plus que d'individus. La facilité avec laquelle on peut disposer des moyens techniques de captation et avec laquelle on peut rendre possible leur circulation, est bien la *conditio sine qua non*. Pourtant la multiplication exponentielle de cette imagerie n'a du tout porté à une meilleure compréhension de l'actualité. Au contraire, l'excès, la surabondance et la réduction des temps de circulation, ont *de facto* presque effacé toute démarche interprétative et analytique. L'impression est que l'on ait poussé au bout le caractère trompeur de l'audiovisuel, en effaçant sa nature représentationnelle, en le rendant une sorte de réalité totalement indépendante. On se trouve donc face à la prolifération incontrôlée d'images sans contexte, sans description, ou pire avec des fausses descriptions dont on ne prend plus la peine d'en vérifier la crédibilité. Ceux qui voyaient dans le *net* une démocratisation des pratiques de communication, la fin du monopole des moyens d'information de masse, sont aujourd'hui, dans le meilleur des cas, obligés à faire un pas en arrière.

Combien des fois on a exprimé notre indignation face à des photos montrant des atrocités, pour découvrir ensuite que ces mêmes photos se référaient bien à d'autres conflits et à des contextes totalement différents ? Certainement, le dégoût pour la violence est, et doit rester, universel, indépendant de l'appartenance ethnique ou géographique des victimes. Sur un plan politique en revanche, les conséquences sont dangereuses et nous invitent à la prudence.

En laissant de côté les instances sociales et politiques, la prolifération de cette imagerie peut engendrer aussi une autre considération. Si les contraintes de la posture représentationnelle sont évidentes, en revanche, la destruction, la ruine, la guerre, possèdent une présence médiatique suffisamment importante pour atteindre le statut d'imaginaire. Depuis une vingtaine d'année on assiste à l'émergence de ce que l'on peut définir comme « esthétique de l'envoyé spécial », c'est-à-dire une typologie d'images, souvent en direct, provenant des zones de conflit et/ou d'urgence humanitaire et qui se caractérise par une qualité souvent non excellente, un sonore faible ou perturbé, mais surtout un fort impact émotionnel.

L'événement peut-être fondateur de cette pratique audiovisuelle pourrait être la première guerre du golfe au printemps 1991. Les images des bombardements en direct à l'échéance de l'ultimatum américain, restent bien ancrées dans la mémoire collective. De manière mineure, mais plus productive, la couverture médiatique favorisa la prise de conscience de la guerre civile en ex-Yougoslavie. À suivre l'agression militaire américaine contre la Serbie, avec les fameuses directes de Belgrade sous les bombes. Les années 1990 restent en revanche marquées par le monopole des professionnels de la transmission des informations. S'il y a bien un point de non-retour, ceci possède une date précise. C'est le 11 septembre 2001.

Les attaques à la ville de New York ont été caractérisés par une couverture médiatique sans précédents, à laquelle se sont rajoutées les milliers d'images d'amateurs qui ont fourni une visibilité à ces événements néfastes jamais vue auparavant. Au-delà des aspects tragiques, au-delà des milliers de victimes, des conséquences politiques et même historiques, le 11/9 a comporté l'affirmation d'une véritable visibilité catastrophiste. La portée symbolique et l'efficacité médiatique et visuelle de l'écroulement en direct des *Twin Towers*, a dépassé largement toute l'imagerie, fictionnelle ou pas, de la catastrophe urbaine. Même le scénariste le plus audacieux n'aurait su mieux concevoir une telle spectacularisation de la catastrophe.

Les suites appartiennent à un passé de plus en plus récent. La première intervention en Afghanistan, la deuxième et définitive guerre en Irak, et encore la Lybie, l'Ukraine, la Syrie, sans oublier les deux grands raz-de-marée qui ont ravagé les côtes de l'Asie et du Japon. Encore une fois... directes choquantes, envoyés spéciaux, et multiplication de *home-made videos*.

Si les changements de ces dernières décennies ont concerné notamment la capacité de production et diffusion d'images, en revanche les représentations des villes détruites ne sont pas un phénomène nouveau. Pensons à la Bible, aux destruction de Babylone, de Sodome, de Gomorra... et encore l'incendie de Troie ou le séisme de Lisbonne qui tant choqua Voltaire. Le reste fait partie d'une histoire tant récente que sanglante. Les prémisses du conflit 1914-1918 seront bien dépassées quelques années plus tard, avec les destructions du second conflit mondial, symbolisées peut-être par le paysage de Dresde et de Hiroshima en 1945.

Les apports de l'histoire sont donc indéniables. Néanmoins, derrière l'image de la destruction se cache quelque chose de plus profond, une sorte de sentiment qui alterne attraction et répulsion et qui rechute inévitablement sur un plan esthétique-culturel. Pour tous les passionnés des savoirs sur la ville et l'urbain, la série des jeux vidéo *Sim City* a toujours constitué une puissante source des réflexions. Ce simulateur, dans ses différentes versions, permet au joueur de pouvoir édifier du néant une ville, voire une véritable agglomération urbaine. Les paramètres répondent à une idéologie et à une morphologie urbaine typiquement nord-américaine, axée notamment sur la division fonctionnelle des espaces et sur les processus de zonage urbain.

Le but est bien évidemment celui de la croissance : développer la ville, attirer nouveaux habitants, leur fournir tous les services nécessaires, etc. En respectant certains paramètres, le joueur peut donc voir son village devenir une véritable métropole, cela au prix de nombreuses heures de jeux. Parmi les fonctions proposées par le jeu, tout utilisateur a au moins une fois posé ses yeux sur l'onglet « catastrophes ». Si la simulation comprend, sporadiquement, l'intervention aléatoire de quelques événements néfastes, en revanche, cette fonction permet au

joueur de pouvoir déclencher lui-même, à son gout, différents types de désastres. Les premières versions, somme toute basiques, se limitaient aux éruptions et aux séismes, mais avec les nouvelles, les choix se multiplient. Invasions extra-terrestres, météorites, incendies, émeutes, et même la possibilité de déclencher une invasion des zombies. Au moins une fois, tout joueur s'est laissé emporter, peut-être après avoir bien sauvegardé sa partie, par le désir de détruire sa création. Plaisir destructeur, libération des pulsions malsaines, ou tout simplement une manière alternative de redonner intérêt à une partie stagnante...

Comme dans la fiction, le jeu-vidéo permet, d'une certaine manière, l'effacement, ou la relégation à l'arrière-plan, des tous les aspects tragiques et dramatiques de la destruction, en gardant le plaisir malsain du spectacle. Ce n'est pas non plus un phénomène nouveau. La destruction, comme on aura occasion de voir prochainement, est partie intégrante du sentiment moderne. Il faut assumer une posture de destruction créative et en même temps de création destructrice, affirmait Nietzsche d'un point de vue philosophique. Selon lui, la véritable et éternelle essence de l'humanité trouvait sa correspondance dans la figure mythique de Dionysos, la seule capable d'exprimer le tragique qui se cache derrière cette perspective.

D'ailleurs, au cœur de la modernité considérée comme un projet de rénovation totale et totalisante, un grand questionnement a bien raison d'exister : comment créer quelque chose de véritablement nouveau sans détruire le vieux ? On se trouve, bien évidemment, au sein d'un registre qui dépasse largement les simples instances matérielles, pour aborder un discours philosophico-historique, mais aussi esthétique, de plus grande envergure.

L'importance de l'imaginaire de la destruction est donc seulement en partie une conséquence des certaines dynamiques concernant les fonctionnements des médias. Il s'inscrit au cœur de tout un tas de réflexions qui remontent au cœur même de la culture occidentale.

Pour ce qui concerne l'impact fictionnel, donc, le cinéma des catastrophes cristallise cet imaginaire à travers la mise en exergue, notamment, des aspects esthétiques-dramatiques. La destruction matérielle dans les films en questions est traitée avant tout comme un divertissement, un acte capable de réduire le tragique à un pur jeu d'images puissamment spectaculaires. Ce n'est pas un hasard que cette imagerie soit indéniablement liée à des produits disposant de budgets élevés, capables de produire des images techniquement complexes. L'invention du numérique a sans doute facilité la tâche. Du fameux *Gli ultimi giorni di Pompei* du 1913 au plus récent *2012*, maintes choses ont bien évolué.

Le codes de la destruction urbaine sont caractérisés par un usage massif des effets spéciaux et par la prédominance des plans d'ensemble capables de cadrer des vastes espaces urbains. Il faut ajouter le recours systématique à des images à forte connotation symbolique,

concernant notamment la destruction d'immeubles et monuments fameux. Ce type d'imagerie fait suite à la représentation d'événements tels que catastrophes d'origine naturelle (éruptions, séismes, mais aussi chutes de météorites), explosions nucléaires et invasions d'extraterrestres et/ou des monstres. Pour ce qui concerne les destructions lors d'un conflit, il faut en revanche céder la place aux films de guerre, qui, comme on sait bien, ne font pas l'objet de notre recherche.

3.2.1. Les invasions d'ailleurs.

Une partie importante des imaginaires des destructions à petite échelle peut être repérée au sein des cinématographies sur les invasions d'extraterrestres. Le thème n'est certainement pas nouveau, au contraire, ses origines sont relativement datées. C'est bien le roman *War of the worlds* de H.G. Wells, publié en 1898, à raconter une attaque provenant du véritable ailleurs inconnu : l'espace. La cinématographie a repris et réélaboré ce thème à plusieurs reprises. Parmi les exemples célèbres, en dehors de notre corpus, on peut citer la première adaptation cinématographique du roman de Wells qui voit le jour en 1953 sous la direction de Byron Haskins. Moins destructrices mais tout aussi catastrophiques sont les invasions « silencieuses », comme par exemples les nombreuses adaptations du roman *The body snatchers* de Jack Finney, sorti en 1954 (*Invasion of the body snatchers*, 1956, Don Siegel, ou celui de 1978 réalisé par Philip Kaufman), dans lequel une nouvelle race d'extraterrestres commence à se substituer aux êtres humains. Sur un plan similaire, mais totalement orienté vers une critique au consumérisme capitaliste, on trouve le fameux *They Live* de John Carpenter (1988). Ici les conquérants sont des ultra-capitalistes qui exercent leur domination à travers la diffusion des messages subliminaux.

Pour revenir à notre corpus, les grandes destructions urbaines se trouvent dans *Independence day* (1996), *Battle : Los Angeles* (2011), *Mars Attacks* (1996), *War of the Worlds* (2005), *Godzilla* (1998), *Cloverfield* (2008) et *Reign of fire* (2002). Pour ce qui concerne les rencontres avec les visiteurs d'ailleurs, un des clichés les plus répandus consiste dans le déséquilibre technico-scientifique qui place les hommes dans un état d'infériorité. C'est un aspect qui est bien mis en exergue dans deux classiques des dernières années : *Independence day* et *War of the worlds*. Ces films font de notre planète un espace à conquérir et à coloniser, pour les mêmes raisons qui ont poussé les occidentaux à soumettre et envahir ceux qui étaient considérés comme inférieur, ou pire, non-civilisés.

Malgré cette inversion fictionnelle, la transformation de l'homme occidental, de colonisateur à colonisé, ne semble pas suggérer une interprétation postcoloniale. C'est plutôt au sein de l'idéologie patriotique et ultra-nationaliste qu'il faut rechercher les clés de lecture de certains ouvrages. Exemple à ce propos est le film de Roland Emmerich (*Independence Day*), à considérer comme un véritable manifeste de propagande dont la fonction est celle de renforcer, encore et toujours, le rôle des États-Unis en tant que leaders mondiaux et garants/gérants de liberté et démocratie face aux soifs de pouvoir de matrice extraterrestre.

Comment oublier le président, leader des nations « libres », qui à la fin se jette à la bataille en sacrifiant sa vie pour le salut non seulement de son peuple, mais de l'humanité entière ? Et cela, comme si ce n'était pas suffisant, à la veille du 4 juillet, fête de l'indépendance... De manière critique, le film propose une véritable totalisation, une universalisation des certaines valeurs, des certaines idéologies considérées comme « humaines », et non seulement liées à une précise réalité politico-culturelle. Ce fait assume une envergure encore plus marquée si l'on considère que la pellicule voit le jour bien avant le 11/9. De ce point de vue Emmerich exprime parfaitement la nouvelle condition américaine post-perestroïka.

Les années '90 sont sans doute la période dans laquelle commence à germer l'idée d'une véritable hégémonie américaine, fruit de l'effondrement du socialisme réel soviétique et de la conséquente crise de la Russie qui fatiguera longuement avant de pouvoir récupérer son statut de puissance. Malgré le profond caractère idéologique, *Independence Day* possède certains aspects intéressants. En premier lieu, l'arrivée des vaisseaux aliènes qui se positionnent sur les cieux des plus importantes métropoles mondiales, est représentée à travers une immense nuage de feu qui bien rappelle les descriptions de l'Armageddon. Ensuite, tout aussi efficaces sont les séquences qui montrent le déclenchement de l'attaque. Les vaisseaux émettent un rayon lumineux qui, en touchant le sol, se répand le long de la ville comme une sorte d'explosion nucléaire. Le résultat rappelle les vagues destructives de la bombe H : flammes, poussières, immeubles, hommes et objets pulvérisés. L'accent est en revanche placé sur la visibilité symbolico-politique de l'espace urbain, avec les spectaculaires explosions d'importants monuments tels que la Maison Blanche, l'*Empire State Building* ou l'*U.S. Bank Tower* à Los Angeles.

L'idée d'une force extraterrestre technologiquement plus avancée revient dans le récent *Battle : Los Angeles*. Cette fois, les combats aériens laissent la place à la guérilla urbaine dans une Los Angeles dévastée. Cependant les clichés restent les mêmes : le militarisme qui se manifeste à travers la représentation héroïque d'un peloton de Marines qui se bat contre un ennemi à l'apparence invincible (un peu comme les talibans ou comme les rebelles irakiens qui s'opposent à l'occupation américaine de l'Afghanistan).

Sans doute mieux réussi, et moins compromis d'un point de vue idéologique, est l'adaptation wellsienne de *War of the World* offerte par Spielberg. Le grand récit patriotique cède ici la place à une dimension plus individuelle de la tragédie, à laquelle s'ajoutent les clichés, tous américains, de la réconciliation familiale et des rapports entre un père et ses fils. Cette fois l'attaque parvient de la profondeur de la terre. Une puissante race extraterrestre a caché, dans le passé, des tripodes, des puissants engins mécanisés qui sèment mort et destruction. La seule possibilité pour les protagonistes (un père avec ses deux fils) est la fuite à travers les ruines, à travers les foules de réfugiés qui abandonnent les villes sous attaque. Deux séquences méritent quelques précisions (voir annexe audiovisuels n°9 et n°10). La première montre la famille qui, après avoir réussi à fuir les faubourgs du New Jersey, s'arrête en pleine campagne à côté d'une rivière. Par rapport à la frénésie des séquences précédentes, par rapport à la fuite devant les destructions massives des tripodes, l'atmosphère semble finalement plus calme, jusqu'à quand, transportés par le courant, centaines des corps flottent dans la rivière.





Fig. 1 et 2: plans tirés de *War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005.

Plus tard les fugitifs atteignent une petite ville sur la rivière Hudson dans laquelle s'entassent milliers des personnes en fuite. Panique, violence, peur, marquent l'ambiance de toute la séquence qui atteint sa véritable portée dramatique dans deux moments précis : le premier correspond au moment où la foule s'arrête devant un passage à niveau. Les barrières se baissent et soudainement, un convoi complètement envahi par les flammes file à grande vitesse ; le deuxième montre la traversée de la rivière à bord d'un ferry surchargé. Pendant la panique pour trouver une place à bord, les tripodes apparaissent et attaquent le bateau qui se renverse.

La deuxième partie du film, en revanche, s'éloigne des grandes scènes de masse, pour offrir un autre cliché bien réinterprété par Spielberg : la folie du dernier homme. En pleine campagne, le fils adolescent abandonne son père et sa petite sœur pour se joindre à un bataillon de militaires chargé d'attaquer (sans effets) les tripodes. Les deux, alors, s'abritent dans le sous-sol d'une maison occupée par un homme qui, visiblement, a perdu tout contact avec la réalité et qui souhaite combattre les envahisseurs tout seul. Le protagoniste, pour protéger sa fille, sera alors obligé de tuer le fanatique avant qu'il puisse révéler leur présence aux extraterrestres qui explorent la zone.

Malgré certaines limites, Spielberg offre un produit à grand public sans doute assez réussi et qui surtout ne fait pas l'erreur de tomber dans la propagande réactionnaire. Les séquences des attaques sont efficaces, notamment puisqu'elles parviennent à mêler la spectacularisation des destructions urbaines avec les aspects dramatiques de la tragédie. D'une autre manière, c'est la dichotomie globale-locale qui fait la force du film. Toute l'odyssée familiale est inscrite dans un contexte de tragédie globale qui est mise en place à travers des stratégies narratives efficaces (les corps dans la rivière ou encore le train en flamme) visant à donner visibilité à la relation entre les expériences collectives et individuelles.

La fin, on le sait bien, ne marque pas une victoire sur le terrain des hommes. La victoire est « biologique ». La race aliène, avec sa technologie génocide, est anéantie non par l'héroïsme d'une armée et non plus par une lutte acharnée, mais tout simplement par un ennemi invisible auquel elle n'était pas préparée : les microbes.

Parfois le danger peut se cacher dans les profondeurs de la terre, venant de la préhistoire ou encore par les effets néfastes que le nucléaire peut avoir sur le vivant. On parle bien évidemment du monstre *Godzilla*, produit de la fantaisie japonaise. La bête aux énormes dimensions qui attaque les villes, est en effet, au moins dans sa genèse, une parfaite métaphore des mutations génétiques produites par l'irradiation nucléaire. Issu d'une longue et articulée tradition le monstre apparaît au cinéma en 1954, suivi par nombreux remakes et réinterprétations qui au fur et à mesure sortent de la culture japonaise. Les plus récentes sont *Godzilla*, encore une fois réalisé par le spécialiste Roland Emmerich en 1998, et le très intéressant *Cloverfield* (2008).

Ce dernier film manifeste sa particularité non tant dans la trame, - un monstre aux dimensions géantes qui, de la mer, vient ravager la ville de New York – mais plutôt dans un précis choix formel : l'idée d'un faux vidéo amateur qui offre un point de vue véritablement subjectif. À travers l'escamotage diégétique des « rushes retrouvés », - de manière semblable au fameux *Blair Witch Project* (Sanchez et Myrick, 1999) -, le contrat fictionnel instauré par Matt Reeves repose sur l'idée d'un faux documentaire, réalisé à partir de la découverte d'une caméra sur les lieux du désastre.



Fig. 3 : Plan tiré du film *Cloverfield*.

Le véritable point fort, son extrême originalité réside donc dans une narration à la première personne, dans laquelle le spectateur et les protagonistes partagent le même point de vue sur l'événement. Le résultat est bouleversant, avec des images floues, instables, confuses, fragmentaires (voir extrait audiovisuel n°11). Le monstre n'apparaît que rarement et de manière presque imperceptible, tandis que la panique, la fuite et les explosions assument une visibilité qui se rapproche des reportages en direct. La référence est sans doute constituée par les images du 11/9, en particulier celles qui montraient l'attentat depuis les routes newyorkaises. Poussières, débris, fuite rapides, incrédulité et confusion.

Par rapport aux clichés génériques, ici, la ville semble retrouver sa verticalité, bien que d'une manière oppressante, c'est-à-dire dans le fait d'empêcher tout regard général sur l'espace. On pourrait parler d'une véritable réduction à zéro du paysage de la destruction, pour remarquer l'impossibilité d'une vision externe, totale, sur la destruction massive. La conséquence évidente réside dans l'annulation du spectacle ainsi que de tout caractère *entertainment*, en faveur d'un portrait fanta-réaliste de grande efficacité. C'est sans doute un point fort, susceptible de déranger un spectateur habitué à la posture « pop-corn », mais en même temps de fasciner grâce à la convergence entre une trame irréaliste et, somme toute, irréaliste, et une esthétique profondément réaliste. *Cloverfield* est de ce point de vue un film « oxymorique », qui joue beaucoup sur la prégnance des images « en prise directe » dans leur analogie esthétique avec les reportages de guerre ou de désastres qui marquent notre actualité.

3.2.2. L'imaginaire de la bombe... (pendant l'atome).

Depuis Hiroshima et Nagasaki, la perspective d'un conflit atomique a fantasmé longuement les consciences, notamment en raison du climat de guerre froide qui, avec ses soubresauts, a caractérisé le contexte politique et culturel pendant les décennies 1950, 1960, 1970 et 1980. Cependant, une précision historique se rend nécessaire. Si l'on excepte quelques moments de tension, la possibilité concrète d'un échange nucléaire est aujourd'hui à reconsidérer. C'est du moins l'opinion de l'historien Eric J. Hobsbawm (1994), qui à ce propos, met en exergue le fait que, ni les Etats-Unis, ni l'Union Soviétique ont jamais envisagé une telle perspective. La considération de l'auteur du « court XXème siècle » nous porte à considérer cette période à travers un angle différent, inédit, mais pourtant suffisamment raisonnable. Déjà à la fin des années '50, le développement de la fusion à hydrogène – la fameuse bombe H – augmentait considérablement la puissance destructrice de l'explosion. Le résultat d'un éventuel

échange nucléaire devint donc escompté : dans un monde annihilé, irradié, réduit en cendre, la survie de la vie sur la planète est remise en cause. Il ne peut pas y avoir des vainqueurs, et cela était bien une évidence. Même les personnages les plus agressifs, affirme Hobsbawm, n'ont jamais réellement pris en considération cette hypothèse. Le résultat est que la guerre froide serait à considérer comme un phénomène qui investit plus le domaine du climat culturel et politique. Un fantasme, donc, qui a offert une envergure différente à la lutte entre deux systèmes économiques rivaux.

Pourtant, cette vision se révèle pour nous cruciale puisqu'elle permet une nouvelle manière de considérer les produits culturels qui sont liés à ce contexte. Bien à raison notre monde a coexisté avec l'idée d'un conflit définitif. « J'ignore comment et quand nous combattrons la troisième guerre mondiale, cependant je suis sûr que la quatrième se combattrait avec les pierres et les bâtons » affirmait Albert Einstein. D'ailleurs, comme déjà affirmé en précédence en reprenant l'historien des sciences et techniques Gian Carlo Galgani (1993), à l'ère actuelle, la technologie assure en même temps tant la survie que l'annihilation du genre humain. Le fait que les analyses postérieures aient redimensionné le risque concret d'un conflit atomique est donc, somme toute, peu important, puisque les fantasmes qui obsédaient la conscience collective ont quand même marqué une époque.

Revenons maintenant au cœur de notre sujet. La guerre atomique dans le cinéma fait l'objet d'un excellent ouvrage signé par Hélène Puiseux en 1988 et dont la lecture intégrale est vivement conseillée à tous ceux qui souhaitent approfondir l'argument.

« Parce-que l'homme 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. La présentation et la représentation de l'atome se fait donc dans un double écho : à la guerre classique, écho aux grandes catastrophes, tremblements de terre, raz de marée, incendies, etc. Ces éléments spatiaux, spatialisés, ruines, déserts, plaies, ne cessent depuis 1945 d'être repris, refigurés, réorganisés par les films qui ont pris les lieux historiques pour lieux de refiguration : ils digèrent et remodelent la réalité » (1988, p. 75).

Le jeu de couple proposé par Puiseux revient à plusieurs reprises dans toute sa tractation et revêt pour nous une importance significative. Comment se caractérise l'imaginaire urbain de la destruction nucléaire ? Sur ce point une sorte d'opposition se met en place. « La fracture est instaurée par l'explosion : elle laisse après elle un monde qui se partage en zone irradiée et zone

non irradiée, en zone de ruines et zone intacte » (pp. 91-92). Et encore « avant l'explosion, la physionomie de la ville est, évidemment et sans plus de commentaires, l'image qu'elle offre à l'époque du tournage du film [...]. Après, l'inscription se fait de deux manières, soit un tas de ruines matérielles, soit une désertification sur le plan humain » (p. 92). Le portrait offert par Puiseux est suffisamment clair : d'un côté la dévastation matérielle de l'explosion, de l'autre l'invisibilité meurtrière de l'irradiation, qui en laissant intacts les objets concrets, concentre sa violence sur le corps humain.

Sur ce dernier point, une ultérieure précision se rend nécessaire. Les critères que nous avons établi en précédence pour agencer notre corpus sont centrés sur l'urbain, et non, comme il aurait pu être le cas, sur la typologie de catastrophe représentée. Ce fait, en revanche, comporte une anomalie consistant dans la séparation des deux manières à travers lesquelles l'atome se manifeste au cinéma. Le lecteur nous excusera pour ce souci de rigueur.

Dans ce paragraphe nous nous concentrons sur les destructions matérielles de l'espace urbain, qui, dans le cas du nucléaire, font suite à l'explosion. En revanche, les villes irradiées, intactes d'un point de vue matériel mais contaminées, trouveront leur place dans les paragraphes suivants. Le résultat est donc la coupure de la cinématographie liée au nucléaire, au nom du respect que l'on souhaite montrer vis-à-vis des tropes urbains dominants.

La destruction urbaine est au cœur des deux productions cinématographiques qui résultent particulièrement efficaces grâce notamment à des choix formelles et esthétiques qui visent au réalisme. Les films en question sont *The Day After* (Nicholas Meyer, USA, 1983) et *Threads* (Mick Jackson, Grande Bretagne, 1984). Produits pour la télévision, les deux long-métrages, possèdent maintes analogies. Premièrement, ils rentrent à plein titre au sein des docu-fictions, c'est-à-dire que leur fonction principale est celle de représenter, avec un fort souci de scientificité, les possibles effets d'un conflit atomique. La recrudescence de la guerre froide pendant les années 1980, constituait bien évidemment un terreau favorable à des produits aux manifestes intentions pacifistes et anti militaristes.

Le premier concentre l'action dans deux villes du *midwest* américain, Kansas City et Lawrence. L'enjeu est celui de généraliser le plus possible les instances fictionnelles, avec des lieux, des personnages et des situations variées, mais très communes dans le but de pouvoir concerner directement un public le plus vaste possible. Les protagonistes, donc, ainsi que les lieux, reposent sur des clichés tout-à-fait intentionnels visant à représenter le *american way of life* dans toute sa banalité : un docteur de Kansas City, sa femme, son fils qui joue dans l'équipe de football, sa fille qui s'apprête à partir pour la côte orientale ; et encore une famille d'agriculteurs qui est en train d'organiser le mariage de la fille aînée ; un militaire en service dans une plateforme

de lance d'ICBM¹ et enfin un jeune étudiant. Soudainement, des fortes tensions avec les pays du Pacte de Varsovie portent à un échange nucléaire. Deux missiles atteignent la zone de Kansas City.

La séquence qui ouvre ce *Tv-movie* est pour nous exemplaire. Un long travelling aérien porte le spectateur à survoler, à faible altitude, différents espaces, en alternant avec des cadrages plus proches qui plongent à l'intérieur de certains bâtiments : d'abord le survol de la campagne du *midwest*, avec ses champs de maïs, ses silos et ses fermes ; une plateforme militaire pour ICBM ; une école, (de l'intérieur avec les enfants dans la classe) , et encore le survol d'autoroutes, chemins de fer, élevages d'animaux, suivis par l'intérieur d'une usine de lait ; et encore un terrain de baseball, un stade de football, jusqu'au downtown d'une ville, avec ses gratte-ciels, ses parcs peuplés de gens, ses monuments, jusqu'à l'intérieur d'une bourse du commerce. C'est un portrait stéréotypé, anonyme au sens qu'il peut être attribué à un nombre élevé de réalités socio-spatiales américaines. Mais sa puissance réside justement dans ce processus de généralisation qui semble dire au spectateur : « nous sommes à Kansas City, mais nous pouvons être dans n'importe quelle autre ville moyenne du pays ; ce que l'on va vous montrer, nous concerne tous ».

Une autre séquence qui mérite toute notre attention est celle des explosions qui occupe bien trois minutes environ. Elle a été décrite efficacement par Hélène Puiseux :

« L'épisode de l'explosion est porté par une montée de la présence des images militaires dans le découpage : bombardier B-52 au sol, plans de ciel avec de nombreux B-52, activités autour et à l'intérieur des silos, décollage du missile Oscar 11, les ciel est envahi par des missiles décollant, avec leur nuage en traîne, les gens les contemplant sans y croire ; à la bande-son, les nouvelles se font plus alarmantes et commencent le compte à rebours à propos des fusées Minutman qui volent vers la Russie ; une série de zooms arrière sur la ville de Kansas City l'éloignent par à-coups, et c'est le Blanc. À partir de cet écran blanc, l'après-coup immédiat montre, pendant trois minutes, des explosions beaucoup plus éloignées, qui laissent au spectacle toute sa splendeur, une série de plans (archives d'essai sans doute) fait succéder des plans d'incendies à des champignon orangés, l'écran blanchit et s'annule à plusieurs reprises, les gens sont filmés en surexposé avant de disparaître sous l'effet de la désintégration. Enfin, dans le silence, les cendres commencent à tomber, on entre dans l'après, qui dure aussi longtemps que l'avant, et refait le tour des mêmes familles ravagées. De cette seconde partie, celle de l'Après, le marquage du temps, si important dans l'Avant, a disparu : c'est que l'explosion a modifié le rapport des survivants à leur organisation temporelle, jalonnée par la chronométrie dans l'avant, et, après

¹ ICBM est l'acronyme pour *Intercontinental Ballistic Missile*, les fusées nucléaires à longue portée.

réduite à un temps physiologique par les maladies et leur évolution, dépourvue de repères jour-nuit, en raison de la nécessité de ne pas quitter les abris souterrains. Pour ceux qui sont restés dehors le soleil est étouffé sous les cendres et les nuages » (p. 55).

La suite du film plonge le spectateur dans le cauchemar du *fallout*. Les corps se dégradent, avec pertes des cheveux, plaies et brûlures ; les sols sont remplis de poussières, de cadavres d'hommes et animaux. Et encore refuges, hôpitaux affolés et dépourvus d'eau, d'énergie, d'instruments ou médicaments. Dans ces conditions, le meilleur des médecins est tout à fait équivalent à n'importe quel autre être humain.

La fin, comme une sorte de climax, nous montre le cœur de l'explosion, la zone qui a été touché de plus près : la ville de Kansas City. Le docteur, mortellement irradié, décide de retourner une dernière fois dans le lieu qui fut sa maison. La ville n'est plus reconnaissable. Les tas des ruines sont intercalés par les anciens tracés routiers. Comme dans les images d'archives d'Hiroshima, l'espace urbain a perdu toute forme, toute marque... au milieu, incrustés parmi les ruines, les corps brûlés, ou figés dans leurs dernières postures, des squelettes, mais aussi les exécutions sommaires que la loi martiale met en place.

Le destin des autres protagonistes n'est certainement pas meilleur. La famille de la ferme se voit désintégrée par l'irradiation, par le meurtre du père par la main d'un groupe de pillers et par la mort des autres.

Comme si ce n'était pas suffisant, le portrait offert par le britannique *Threads* est encore plus sombre. Les analogies avec le film de Meyer sont nombreuses, à partir du prégnant discours antimilitariste, jusqu'à une mise en scène visant à l'hyper-réalisme. En revanche, le côté scientifico-documentariste est encore plus poussé. En effet, parmi les contributeurs figurent nombreux scientifiques, dont le fameux astronome et écrivain Carl Sagan, actif militant anti-nucléaire.

Threads, malgré son succès limité, fut considéré comme « le film qui se rapproche le plus de la représentation de toute l'horreur de la guerre nucléaire et de ses conséquences, ainsi que de l'impact catastrophique que l'événement aurait sur la civilisation humaine » (Perrine, 1998, p. 237). Le récit scientifique se manifeste à travers une voix-off contre-pointée par des images visant à décrire certains traits économiques, militaires et logistiques du contexte. La fiction, en revanche, se condense dans l'histoire de deux personnages, Jimmie et Beth, et leurs familles. Le jeune couple, au tout début, se retrouve à gérer une grossesse inattendue. Les familles jeunes se rencontrent en raison du mariage imminent. Celle de Jimmy est issue du milieu ouvrier ; celle de Beth appartient à la classe moyenne. La banale histoire familiale s'inscrit en revanche dans

un contexte de tension croissante entre l'OTAN et l'Union Soviétique. La narration diégétique débute le 5 mars 1984.

Pour ce qui concerne le traitement de l'espace, le film se déroule dans la ville industrielle de Sheffield, dont les traits sociaux, spatiaux, économiques et stratégiques sont mis en exergue dès la toute première séquence. Le début du film est éloquent. Une araignée est en train de tisser une toile tandis que la voix-off du narrateur commence à parler : « *Dans une société urbaine tout est connecté. Les besoins de chacun sont satisfaits grâce aux compétences de beaucoup d'autres. Toutes nos vies sont entrelacées comme dans la toile d'un tissu. Mais les mêmes connexions qui font la force de notre société, sont aussi sa vulnérabilité* ». Entre temps des plans montrant la ville de Sheffield accompagnent le spectateur. La narration se poursuit de manière similaire à *The Day After*. La temporalité en revanche joue un rôle encore plus important dans la narration de l'après. Toute la représentation de l'holocauste qui suit l'attaque est contrepointée soit par une narration en voix-off, soit par des textes en surimpression. Un échange nucléaire de 3000 mégatons provoque 100 millions de tonnes de fumée radioactive et 500 millions de tonnes de poussière dans l'atmosphère. Les victimes des effets directs de l'explosion s'élèvent à environ 9/10 millions de personnes.

Dans les mois suivants, s'ajoutent les victimes de l'irradiation. Entre temps, tous les systèmes de communication, d'énergie ainsi que toutes les infrastructures, ont cessé de fonctionner. L'ordre est maintenu par ce qui reste des forces militaires qui se chargent de la protection des escortes de nourriture. C'est la loi martiale, qui vise à contrer la recrudescence d'homicides, viols et surtout des pillages. Les poussières dans l'atmosphère font chuter les températures en produisant ce que couramment on appelle « hiver nucléaire ». Sur ce point, la participation du milieu scientifique à la réalisation du documentaire est manifeste.

« Le TTAPS Report² [...] prévoit, en cas de conflit atomique généralisé, au-delà des importants dégâts immédiats provoqués par les déflagrations et par les incendies, ainsi que par la contamination radioactive, des effets encore plus bouleversants dans les mois et dans les années suivants. L'énorme quantité de poussières et fumées provoqués par quelques milliers d'explosion thermonucléaires, en se répandant dans l'atmosphère, produirait des épais nuages constituant une sorte de dense barrière difficilement perméable par les rayons solaires (le perte d'intensité de la lumière solaire est estimée au 90%). D'où une importante chute de la température dans vastes zones de la planète avec l'émergence d'une sorte de petite glaciation (l'hiver nucléaire). En outre, la grande

² Le TTAPS est une recherche sur les conséquences climatiques d'un conflit thermonucléaire. L'acronyme dérive des noms des savants qui ont dirigé les travaux : R.P. Turco, O.B. Toon, T.P. Ackermann, J.B. Pollack et Carl Sagan. La référence précise est la suivante : *Nuclear Winter : Global Consequences of Multiple Nuclear Explosion*, paru sur le numéro 222 de la revue *Science*, en 1983 (pp. 1293-1300).

quantité de poussières, fumée, débris, nuages radioactives, en raison de leur longue permanence dans l'atmosphère, pourrait avoir des conséquences encore plus lourdes sur les équilibres du système climatique dans sa totalité» (Calcagno, 1993, p. 88).

Dans cette situation, donc, la population continue de diminuer. L'absence de carburants rend impossible toute utilisation de machines. Dans les mois suivants entre 10 et 20 millions de cadavres gisent dans les ruines sans pouvoir être enterrés. Des maladies comme fièvre typhoïde et choléra apparaissent en réduisant ultérieurement la population. Les réserves de nourriture se vident, mais la reprise de l'agriculture est difficile en raison du manque de moyens techniques, de fertilisants et insecticides. Toute forme de vie civile a disparu, toute forme d'organisation sociétale est réduite à la simple survie quotidienne. Nombreuses sont les séquences montrant les survivants dans un état de choc perpétuel. Les yeux inexpressifs côtoient plaies et brûlures.

Les hôpitaux perdent toutes leurs fonctions et la mort survient même pour les blessures les plus banales. Les corps sont dévorés par les rats et les figures humaines ont des traits véritablement déshumanisés. On est aux limites d'un film d'horreur, dans lequel la terreur est exacerbée par le réalisme le plus cru.

Le film poursuit avec l'accouchement de Beth en pleine solitude, à l'intérieur d'une ferme abandonnée. Toutefois, pas de joie, mais seulement les sanglots de désespoir dans les yeux de la jeune fille. Bientôt les rats deviennent une précieuse source de nourriture, tandis que les autorités imposent le travail obligatoire : ceux qui ne peuvent pas travailler reçoivent moins de nourriture. Une fois les poussières tombées, le ciel est dégagé, mais le danger est peut-être pire. Les dommages subis par la couche d'ozone rendent la lumière du soleil particulièrement nocive. Ceux qui ne portent pas de lunettes risquent l'aveuglement. Les effets de l'irradiation à long terme continuent à faire baisser la population. Treize ans après la population en Grande Bretagne a atteint les niveaux du haut Moyen-âge. L'extinction du genre humain est une probabilité imminente. Beth meurt. Sa fille, presque adolescente, parle un anglais incompréhensible, limité à quelques mots basiques. Elle subit le viol de la part d'un groupe de jeunes de son âge. Neuf mois après, elle mettra au monde un enfant présentant des horribles mutations génétiques.

Malgré son succès relatif, *Threads*, constitue un portrait d'une efficacité dramatique jamais vue auparavant. Son but, pleinement réussi, est celui de démontrer l'indéniable impossibilité d'un futur post-atomique. Dans *Threads*, la fiction n'est qu'un contour, visant uniquement à rendre fluide l'analyse scientifique et à augmenter l'impact narratif.



Fig. 4 : plan tiré du film *Threads*.



Fig. 5 : plan tiré du film *Threads*.

C'est un aspect qui caractérisait déjà le film de Meyer, mais qu'ici atteint son paroxysme. La force de notre système de vie axé sur les interconnexions urbaines devient d'un coup le plus grand facteur de vulnérabilité et nous permet de réfléchir sur le faible équilibre qui régit notre existence. D'ailleurs, sans besoin d'aller jusqu'à la plus néfaste des hypothèses – celle d'un échange nucléaire –, une étude récente a démontré comment une panne globale d'énergie

électrique, serait susceptible de faire replonger le monde dans la barbarie en trois jours seulement³.

3.2.3. Ecocydes.

Parfois la destruction massive peut intervenir pour des causes apparemment naturelles. La perspective est cependant rare, puisque derrière la nature se cachent toujours les perversions du rapport entre la société et l'environnement naturel. Trois films, en revanche, placent les raisons du désastre à l'extérieur de la planète, et donc, d'une certaine manière, au-delà de toute responsabilité humaine. Les premiers deux, à considérer en couple, sont *Deep Impact* (USA, Mimi Leder, 1998) et *Armageddon* (USA, Michael Bay, 1998). Si l'on était obligé de fournir à tout prix un jugement esthétique sur ces deux productions, notre réponse plongerait dans une forte déception. Si Hollywood, à travers ses codes, a su offrir des produits somme toute valables, ici, ce n'est pas du tout le cas. Les films, sous des points de vue différents, racontent la perspective d'un ou plusieurs astéroïdes qui se dirigent vers la surface de la Terre. En revanche les résultats atteignent le ridicule : spectacularisation mal réussie, carence évidentes dans les scénarios et effets dramatiques qui réduisent la panique et l'effondrement des structures sociétales à un grand embouteillage routier. Pourtant les deux œuvres, sortent en même temps, et, - le lecteur veille bien nous permettre cette remarque – malheureusement participent à l'imaginaire catastrophiste fin millénaire.

Sur un plan similaire, à travers les mêmes codes, on peut citer *Volcano* (1997), de Mick Jackson, réalisateur de *Threads*, qui malheureusement n'arrive pas à obtenir le même effet que le premier, ou encore *Dante's Peak* (USA, Roger Donaldson, 1997). Il semblerait que les dernières années du millénaire soient particulièrement sensibles à une sorte d'eschatologie *pop-corn*. Mêmes thèmes, mêmes postures visant à exploiter le spectacle destructeur, sans pour autant réussir à mettre en place une quelconque réflexion. Somme toute dommage, puisque le thème permettrait bien d'autres perspectives.

Véritablement eschatologique est le plus récent *Knowing* (USA, 2009), dirigé par Alex Proyas, déjà auteur du très intéressant *Dark City* (1998). Cette fois l'arrivée d'une tempête solaire

³ Cette perspective est envisagée par une étude récente (2013) à propos des effets d'une éventuelle tempête solaire provoquant une massive panne des systèmes énergétiques à grande échelle. Au delà des causes, l'importance réside dans la mise en exergue des effets sociaux sur les populations et dans le collapse de plusieurs mécanismes qui régissent notre vie quotidienne. La référence est la suivante : *Solar Max. Final Report*, Strasbourg, International Space University.

qui détruira la surface de la terre, se mêle à un scénario qui reprend le thème des prédictions à la Cassandra. Pas d'espoir pour l'humanité, sauf pour un groupe d'enfant « sauvés » par des mystérieux personnages dont on ne comprend pas bien la nature : extraterrestres ou anges ? Somme toute la dernière séquence mérite notre attention. Les gouvernements révèlent la vérité à la population : la tempête anéantira la terre et aucune survie ne sera possible. Sur les notes de Beethoven, le spectateur assiste aux derniers moments de vie sur la Terre, et, au final, le résultat semble « sauver » le film de sa médiocrité.



Fig. 6 : Affiche du film 2012, Roland Emmerich, 2009.

Enfin, encore deux produits du grand spécialiste des catastrophes, Roland Emmerich, déjà auteur de films tels qu'*Independence Day* ou *Godzilla*. Le premier, et plus récent est, *2012*, sorti en 2009 en exploitant la vague des fausses prévisions sur une fin du monde imminente, et que, selon des sources, tout sauf que scientifiques, les Maya avaient déjà prévu. On rentre à plein titre dans les clichés du genre, tels qu'Hollywood les a cristallisés, mais, du moins, par rapport aux films dont on vient de parler, on peut percevoir la compétence du spécialiste. Certainement il ne faut pas s'attendre à quelque chose de plus qu'un grand spectacle à petite échelle, mais la réalisation techniques est exemplaire et la séquence de l'effondrement de Los Angeles dans la mer est très réussie, malgré la redondance de la course-poursuite entre protagonistes et destruction à laquelle Emmerich n'arrive vraiment pas à renoncer.

Plus intéressant est *The Day After Tomorrow* (2004), dans lequel les craintes écologiques liées au réchauffement climatique sont « fictionalisées » et condensées dans une série de bouleversantes tempêtes faisant replonger l'hémisphère nord de la planète dans une nouvelle ère de glace. Portrait réussi, agréable, alternant des efficaces séquences de destruction urbaines avec des moments de réflexion politico-écologique. Certes, on n'arrive pas plus loin d'une naïve conscience environnementale libéral-progressiste à l'américaine, mais si l'on pense au précédent *Independence Day*, on a du mal à croire que ce soit la même personne à diriger la caméra. Emmerich a une âme. Intéressante est la dialectique entre le protagoniste, un climatologue essayant de mettre en garde le milieu gouvernemental et le vice-président américain, représentant des politiques aveugles visant uniquement à faire primer les soucis économiques sur tout le reste.

Parmi les séquences les plus intéressantes on peut citer, en *crescendo*, la recrudescence des phénomènes climatiques atypiques qui constituent le prélude aux grandes tempêtes : neige en Inde, grêle meurtrière au Japon, ouragans à Los Angeles, jusqu'à un effrayant raz-de-marée qui envahit Manhattan. Suivra le gel qui obligera les populations du nord à chercher la fuite vers le sud. Dans ces circonstances, le spectateur assiste à un petit coup de génie des scénaristes : les habitants des États-Unis, dans le but de fuir l'avancée du gel, se dirigent en masse vers le Mexique, mais les autorités du pays ferment les frontières. En échange de l'ouverture aux réfugiés, ils demandent l'effacement de la dette envers leurs voisins riches.



Fig. 7 : Plan tiré du film *The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004.

L'*happy end* est quand même assuré. Dans un camp de réfugiés, le vice-président américain, qui a pris la place du président décédé à cause de l'arrivée de la tempête, s'adresse à la population en évoquant un nouvel ordre mondial axé non plus sur l'inégalité, l'exploitation et la fermeture.

Les nations plus pauvres, celles du Sud, ont fait preuve, dit le vice-président, d'une grande solidarité, en accueillant ceux qui auparavant n'avaient pas fait autant. Le méchant, le bureaucrate insouciant, s'est rédimé, et avec lui toute la conscience occidentale qui se trouve brutalement à devoir payer le prix de ses excès. Miracles de la fiction, pourrait-on dire.

Soyons positif, et n'oublions pas que, malgré cette évidente naïveté, nous sommes toujours au cœur de la rhétorique hollywoodienne qui rarement a donné preuve de progressisme. Certainement les critiques les plus acharnés pourront toujours déconstruire ce scénario et démontrer comment cet écologisme basique ne soit qu'une autre face des politiques néolibérales qui se masquent derrière certaines discursivités de la pseudo-gauche américaine. En revanche, ici, on préfère rester à la surface, somme toute positive, non tant pour éviter la profondeur analytique, mais pour respecter le statut grand-public de ce film et sa contribution à vaste échelle à un imaginaire partagé, qui pour une fois, dénonce une inquiétude bien plus que fondée.

3.3. L'urbain contaminé, vidé, évacué, fermé.

« Day 1 : exposure. Day 3 : infection.

Day 8 : epidemic. Day 20 : evacuation.

Day 28 : devastation ».

(Bande annonce du film *28 days later*)

*« Et la vie de l'horloge d'ébène disparut avec
celle du dernier ces ces êtres joyeux. Et les
flames des trépieds expirèrent. Et les Ténèbres, et
le Ruine, et la Mort Rouge établirent sur
toutes les choses leur empire illimité ».*

(Edgar A. Poe, *Le masque de la Mort Rouge*)

Comme on a pu apprécier avant, le trope urbain de la contamination, de la fermeture, de l'abandon et de l'évacuation, est celui qui se manifeste le plus au sein de notre corpus, avec bien vingt-six titres sur les soixante-deux totales. La raison est évidente. En effet on a décidé de

regrouper des situations différentes au sein d'une seule catégorie en raison d'un trait commun important : tous les phénomènes qui donnent lieu à ces images sont de nature immatérielle, dans le sens qu'ils n'agissent pas de manière directe et concrète sur l'urbain, mais plutôt sur ses habitants, sur les êtres humains dans leur biologie.

L'action sur la matérialité urbaine est donc, d'un certain point de vue, indirecte, puisque toutes les transformations sont une conséquence de la portée anthropique. Les imaginaires des villes vidées, fermées, etc. sont en effet récurrentes au sein des films traitant des épidémies et des contaminations. Il s'agit d'une série de phénomènes, qui, dans l'abstrait n'ont pas des conséquences directes et tangibles sur les formes de l'urbain, mais plutôt sur tous les fonctionnements relevant de la présence humaine. Cet aspect rend ce trope particulièrement intéressant de notre point de vue, notamment puisqu'il permet des réflexions approfondies sur des aspects clés des dimensions urbaines : les différents rapports qui s'instaurent entre structures et morphologies matérielles d'un côté, et fonctions sociales, politiques et économiques de l'autre. Les films de ce genre proposent en effet, sur un plan tant direct que métaphorique, des dysfonctionnements des dynamiques urbaines capables de mettre en exergue les différentes dimensions du phénomène urbain ainsi que de ses vulnérabilités intrinsèques.

Tout d'abord quelques précisions est nécessaire. Quand on parle d'urbain vidé ou abandonné on se réfère à une situation temporellement proche de la diégèse filmique. Un exemple pourrait être le film de Danny Boyle *28 Days Later*, dont on a déjà fait mention dans l'introduction générale. Le protagoniste se trouve face à la ville de Londres qui vient tout juste d'être évacuée. Dans le cas contraire, quand l'écart temporel entre la diégèse et les circonstances qui ont produit l'abandon est relativement long, on fera référence au trope des ruines. C'est bien le cas pour le film d'animation *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008) dans lequel le présent diégétique montre la planète abandonnée depuis un temps considérable. Certainement, parfois, la différence peut être subtile, ou bien le spectateur peut se trouver face à des films qui montrent les deux situations.

D'un point de vue phénoménologique, ce trope, comme on a anticipé, résulte des épidémies et/ou contaminations de toute sorte (y compris les plus fantastiques comme par exemple celles qui transforment les hommes en *zombies*). La tradition littéraire et iconographique à propos des contagions est longue et possède souvent un véritable caractère urbain. Les raisons sont logiques et faciles à déduire. L'épidémie est un fait avant tout urbain, puisque c'est l'essence même de ces espaces à constituer le terreau favorable à son émergence et à sa diffusion. Tant les cités, que les villes modernes, ou encore les nouvelles dimensions urbaines, sont des espaces axés sur la cohabitation, sur la proximité, sur la liberté de circulation (du moins interne), sur la

forte densité de population. Si l'on rajoute le fait que les mesures d'hygiène modernes sont un affaire récent, l'équation est complète. D'ailleurs, associer l'épidémie au nom d'une ville est une pratique courante qui s'est consolidée le long des siècles. Peste d'Athènes, peste de Milan, peste de Marseille, etc., juste pour faire recours aux manifestations les plus connues.

Pour un petit regard sur l'histoire de cet imaginaire, le point de départ peut sans doute être la description de l'épidémie faite par Thucydide dans *La guerre du Péloponnèse*, ouvrage rédigé à la fin du Vème siècle avant J.C. Appelée à tort « peste d'Athènes » (les symptômes décrits laissent penser plutôt à une fièvre typhoïde), l'épidémie qui toucha la cité grecque pendant la décennale guerre contre Sparte, laissa un écho important par la suite. La preuve est que, bien quatre siècle plus tard, ce même fléau fit l'objet de la plume de Lucrèce, dans le *De Rerum Natura*.

Les épidémies reviendront avec toute leur violence après la chute de l'empire romain. Une des premières attestations concernant la peste *stricto sensu*, remonte au VI siècle en Europe orientale. C'est le début d'une maladie qui à la fin du Moyen-âge deviendra endémique en ravageant les villes européennes jusqu'aux XIXème siècle. Le moment sans doute le plus dramatique est la diffusion de la « Mort Noire » au XIVème siècle. Entre 1347 et 1352, la peste, à partir de la Crimée, se répand dans toute l'Europe grâce aux intenses activités de commerce. Selon les historiens, son passage provoqua la mort d'un nombre de personnes compris entre 25 et 40 millions, c'est-à-dire le quart ou le tiers de l'entière population européenne⁴. Parmi les nombreuses œuvres littéraires qu'y font référence, on peut citer le *Décameron* de l'écrivain florentin Giovanni Boccaccio.

Trois jeunes hommes et sept jeunes filles décident de quitter la ville de Florence et de s'isoler à la campagne pour échapper au contagion. Pour apaiser leur séjour, les jeunes raconteront chacun des nouvelles qui constitueront le véritable objet de l'œuvre. Ce qui est intéressant est l'idée d'isolement, la perception du danger que l'environnement urbain constitue dans le cadre d'une épidémie. En particulier, cet aspect renverse certains traits de l'urbanisation médiévale. La cité fortifiée, douée souvent d'un système défensif capable de protéger les habitants au sein d'un contexte politique profondément instable, perd toute son attractivité (un phénomène que les historiens placent environ au XIème siècle). La cité devient le lieu du danger. Sa densité, ses flux, sa concentration de personnes et d'espaces publics en font le cœur même de la Mort Noire. D'ailleurs ce n'est pas un hasard si la pandémie a suivi le tracé de l'urbanisation européenne de l'époque en se concentrant d'abord sur les zones les plus densément urbanisées,

⁴ Cfr. F. Audoin-Rouzeau, *Les Chemins de la Peste. Le Rat, la Puce et l'Homme*, (2007).

pour atteindre seulement après les « périphéries » de l'Europe, comme le nord de l'Angleterre ou la Scandinavie.

La Mort Noire marqua aussi l'affirmation du thème iconographique du Triomphe de la Mort, une variation des *Danses Macabres* et du *Dit des trois morts et trois vifs*. Selon Michel Ragon « en Italie aux danses macabres on préfère le Triomphe de la Mort ; d'ailleurs les *Danses Macabres*, dont la diffusion à niveau iconographique fut immense en France et en Allemagne, n'avaient pas eu beaucoup de succès dans ce pays : les italiens préférèrent le thème de la rencontre entre les morts et les vivants, très populaire surtout du XVI^{ème} siècle au début du XV^{ème} » (1981, p.148). Le rôle de la maladie dans l'affirmation de cette tradition est aussi remarquée par Rippa Bonati e Zampieri. « Depuis le Moyen-âge il semblerait que la peste ait joué un rôle déterminant dans l'introduction d'une dimension macabre au sein de la conception de la fin de la vie, témoignée par l'apparition de nouveaux thèmes iconographiques tels que le Triomphe et la Danse de la Mort » (2010, p. 83).

Parmi les exemples les plus célèbres, le tableau (fig. 8) de Pieter Bruegel mérite une certaine attention. Plus ancien est la fresque éponyme conservée à Palerme, dont en revanche date précise et auteurs restent inconnus (fig. 9). Le chef d'œuvre de Bruegel montre une scène profondément macabre, dominé par incendies et dévastation.



Fig. 8 : *Le Triomphe de la Mort*, Pieter Bruegel, 1562 env., Madrid, Museo del Prado.



Fig. 9 : *Il Trionfo della Morte*, fresque, XVème siècle, auteur inconnu, Palermo, Palazzo Abatellis

Corps, violence, squelettes, chaos, etc. Ce type de représentation semble se concentrer sur l'épidémie comme facteur de dissolution sociale et humaine, avec la persistance de certains thèmes de matrice apocalyptique.

Comme on a affirmé, à partir du XIVème siècle la peste reste endémique en Europe et se manifeste sporadiquement au cours des siècles. Naples en 1652, Marseille en 1720-1721, Moscou en 1771, Constantinople en 1839. Un exemple littéraire assez célèbre est le *Journal de l'Année de la Peste*, rédigé en 1722 par l'écrivain anglais Daniel Defoe, décrivant la peste londonienne du 1633. Un autre ouvrage capital pour l'affirmation de l'imaginaire des épidémies est le roman de l'italien Alessandro Manzoni *I Promessi Sposi* (*Les fiancés* en français), paru au XIX siècle, mais situant une partie importante de l'intrigue pendant la peste de Milan en 1630. Dans le tard romantisme on peut mentionner deux nouvelles d'Edgar Allan Poe. *Le Roi Peste* et *Le masque de la Mort Rouge* faisaient partie du recueil *Nouvelles histoires extraordinaires*, paru en français en 1857 avec la traduction de Charles Baudelaire. Le premier situe l'action dans la Londres du XVIIème siècle et raconte l'histoire de deux matelots s'aventurant dans les quartiers de la ville placés en quarantaine à cause de la peste. Le deuxième, assez célèbre, ne contient pas de connotations historiques précises, mais offre à nouveau l'idée d'un groupe de personnes s'isolant du reste du monde dans l'espoir d'échapper à la maladie.

Plus récente, bien qu'entièrement fictionnelle, est la description offerte par Albert Camus dans le chef d'œuvre *La Peste*, publié en 1947, qui raconte, en guise d'allégorie de la condition humaine face à la catastrophe, une fantomatique épidémie de peste dans la ville de Oran, en Algérie.



Fig. 10 : Domenico Gargiulo, *Piazza Mercatello durante la peste del 1656*, Naples, Museo di San Martino.

Comme on a anticipé, donc, ce type d'imaginaire pose des réflexions extrêmement importantes à propos des instances immatérielles de la condition urbaine. Si l'urbain en destruction se concentrait sur des phénomènes à petite échelle, sur la dévastation des structures matérielles, en revanche, les contaminations présupposent plutôt des réinventions, des restructurations au sein de l'espace urbains qui se concrétisent souvent dans la fermeture (barrages, barricades, postes de contrôle, quarantaine), et sur une éventuelle évacuation totale. L'épidémie fait de la ville, dans ses différentes phases, un espace ontologiquement dangereux. Ce sont ses caractères intrinsèques, ses conditions d'existence à favoriser le danger.

Sur ce point, une observation intéressante concerne l'histoire de la reconnaissance médicale des maladies. Dans le cas de la peste au Moyen-âge et à l'âge moderne « la reconnaissance progressive de cette dangerosité par contact permit une importante avancée : à défaut de comprendre ou de soigner, on tenta de barrer la route à l'épidémie et, peu à peu, les moyens – souvent cruels – de limiter sa propagation se multiplièrent. Si bien qu'au XVIIIème

siècle, les mesures de prophylaxie s'étaient considérablement accrues et étaient devenues sévèrement réglementées. La fermeture des demeures touchées, l'isolement des malades, la destruction par le feu des lieux et des effets contaminés, l'interdiction des rassemblements publics, le gel du commerce de certaines marchandises, la mise en quarantaine des villes atteintes comme des navires en approche, se révélèrent un moyen de lutte efficace contre l'extension des épidémies » (Audoin-Rouzeau, 2007, p. 25). Même au sein d'un contexte où les sciences médicales étaient inefficaces dans la lutte aux maladies, l'idée d'une certaine vulnérabilité liée aux conditions de vie urbaine, était déjà bien présente.

Ces aspects demeurent encore fondamentaux au sein des représentations contemporaines. Limitation des mouvements internes et externes, quarantaine, fermeture des espaces publics, limitations au commerce, etc. reviennent à plusieurs reprises. Un autre élément récurrent dans la cinématographie concerne la gestion du pouvoir qui passe souvent du domaine civil à celui militaire. Les conséquences sont la loi martiale, la militarisation des espaces et des pratiques quotidiennes (postes de contrôle, couvre-feu, limitation des droits civils), mais aussi répression, violence et le conséquent déclenchement des conflits internes opposant civils et militaires. C'est bien la fin, temporaire ou définitive, d'une certaine conception de l'urbain axée sur la *civitas* en tant qu'entité politique en faveur d'une débouchée dictatoriale. Le discours antimilitariste, en effet, est l'un des traits distinctifs de ces films. C'est bien le cas pour la quasi-totalité des films sur les *zombies*, dont notamment les productions signées par George A. Romero.

Il y a un dernier aspect qui mérite attention : la dissolution humaine et sociale dérivant de l'inéluctabilité de la mort par la maladie. Le monde tel qu'on le connaît se dissout, les liaisons sociales et humaines cèdent la place à une inversion qui se concrétise dans une sorte d'euphorie pré-mort... Jouir et profiter avant que la maladie fasse son travail. C'est un imaginaire assez répandu dont une des expressions cinématographiques les mieux réussies se trouve dans le *Nosferatu* de Werner Herzog (1979). Le film – remake du fameux chef d'œuvre de Murnau – nous montre l'arrivée du mystérieux comte Dracula dans la ville de Wismar. Mais le bateau qui conduit le vampire contient aussi des milliers de rats qui, en débarquant dans la ville, diffusent la peste. Bientôt Wismar devient un paysage aux traits entre l'angoisse et le grotesque. La place de la ville devient le lieu d'une fête macabre, presque surréelle. Un groupe d'hommes et femmes, probablement déjà malades, dansent, mangent, en essayant de profiter des derniers moments de leurs vies. Lyrique mais tout de même grotesque comme dans une nouvelle d'Edgar Allan Poe, la séquence nous livre un portrait de l'absurde qui doit beaucoup à la longue tradition des danses macabres et des Triomphes de la Mort. Pas de sang, pas de souffrance directement

représentée, mais tout simplement une ambiance lourde de dissolution, dans laquelle la festivité devient le présage de la mort.

3.3.1. Variations réalistes.

Au sein de notre corpus, beaucoup de films se livrent à la fabrication de l'imaginaire de la contamination. Pour ce qui concerne les soucis de réalisme, quatre ouvrages s'efforcent de produire une représentation du moins vraisemblable de la diffusion d'une épidémie et de ses conséquences socio-spatiales. En revanche, il faut bien s'entendre sur le concept de réalisme, qui dans ce cas s'applique uniquement à des aspects déterminés tels que la typologie de maladie, les réactions mises en place, les effets sur les structures socio-spatiales. Tout de même, un film peut en revanche se laisser emporter par d'autres choix narratifs qui bien s'éloignent du vraisemblable. À l'exception du seul *Contagion*, les autres ouvrages alternent des moments véritablement réalistes avec d'autres qui, au contraire, laissent la place à la fantaisie, voir au total manque d'adhérence. C'est une question de proportions à évaluer donc cas par cas.

Le premier film est *Outbreak* de Wolfgang Petersen (1994), dans lequel un virus provenant de l'Afrique se répand dans une petite ville de la Californie. La première partie est magistrale. Pendant la nuit, le petit hôpital de Cedar Creek est envahi par des dizaines de personnes en proie à des fortes fièvres et à des convulsions. Une fois les autorités prévenues, l'armée intervient avec la mise en place d'une quarantaine forcée. Barbelés, postes de contrôle, militaires avec masques anti-gaz, couvre-feu, installation de zones d'isolement, etc. Un groupe de personnes tente la fuite en voiture, jusqu'à provoquer la réaction meurtrière des militaires, qui mitraillent les fuyards. L'efficacité dramatique touche son comble dans une séquence montrant les soldats qui, pendant la nuit, brûlent centaines de corps. Dommage que la deuxième partie, en revanche, se résout dans une course-poursuite dans laquelle la lutte médicale à la maladie devient un scénario d'action d'une qualité assez discutable. Nous voilà donc face à un portrait qui plonge dans l'antiréalisme, avec un effet final bien plus que décevant.

De manière analogue on peut citer le britannique *Doomsday*. Dans le prologue, une mystérieuse épidémie se répand en Écosse. Les autorités optent pour une quarantaine forcée qui se concrétise dans la construction d'une immense muraille qui longe le parcours de l'ancien Mur d'Hadrien, le système de remparts construit au deuxième siècle après J.C. pour empêcher les incursions des barbares du nord. La première séquence montre l'achèvement de la barrière et la fuite vers le sud des habitants. Panique, violence, soldats qui tirent sur les civils pour les

éloigner de la muraille... Enfin la fermeture, avec une marque exemplaire sur la porte : R.I.P. Trente ans plus tard, suite à la réapparition du virus, le gouvernement décide d'envoyer un corps spécial de militaires pour chercher des survivants immunisés à la maladie. Les portes s'ouvrent et le convoi militaire rentre dans le règne de la mort : voiture abandonnées, squelettes, jusqu'à la ville de Glasgow, qui montre les signes de ce qui fut. Maisons vidées et marquées en blanc pour indiquer la présence de malades, routes encombrées de débris et végétation, etc. Le film pourrait bien s'arrêter ici, puisque la suite tombe dans le ridicule, au point de rendre insensé et caricatural l'œuvre dans son ensemble. Dommage, car les prémisses étaient bien plus qu'encourageantes.



Fig. 11 : Plan tiré du film *Doomsday*.

On ne peut pas dire autant pour *Contagion* de Steven Soderberg, qui raconte la diffusion d'une épidémie de grippe à l'échelle planétaire. Comme on avait signalé, Michel Lussault s'est servi de ce film en tant qu'exemple pour décrire les nouvelles dynamiques de la globalisation (2013). En effet le film propose un regard profondément réaliste, une sorte de simulation visant à fournir des véritables hypothèses qui soient les plus crédibles possibles. L'essai est un succès indéniable, et l'adjectif qui mieux s'y adapte est « équilibré ». Pas de véritables soubresauts, pas d'héros ou paroxysmes de toute sorte, sans pour autant renoncer au drame et au plaisir d'offrir un portrait crédible. « Que se passerait-il si une épidémie de grippe touchait le monde entier ? », semble se demander le réalisateur.

Voilà donc devant nos yeux le développement de l'épidémie en Asie ; le contagion d'une jeune américaine qui emmène la maladie aux États-Unis et ensuite la diffusion, d'abord locale, régionale, nationale et enfin globale ; suivront les premières réponses des autorités, concentrées

sur la limitation du contagion, sur l'isolement des malades et sur le maintien de l'ordre et des structures de contrôle ; les spéculations des boîtes pharmaceutiques, la diffusion de la panique, la progressive limitation des tous les services de base, l'intervention de l'armée, la quarantaine, jusqu'au moment de la découverte d'un vaccin par un médecin, qui en faisant tout simplement son travail, à l'énième essai, trouve la solution.

Cette forte adhérence à une réalité « probable », totalement privée d'excès cinématographiques, fait de ce film un document extraordinaire, une puissante réflexion socio-politique sur les dynamiques urbaines contemporaines et sur les vulnérabilités de notre système de vie axé sur la communication, sur l'interconnexion et sur la profonde mobilité d'hommes et marchandises. D'ailleurs les clins d'œil à la réalité sont nombreux. Grippe aviaire, grippe porcine (H1-N1), ont en effet mis en évidence la possibilité d'une contagion planétaire qui suit les routes trafiquées des grands avions intercontinentaux. Si les ports et les quartiers annexes ont été le lieux-symbole des épidémies du passé (voir Londres ou Naples), maintenant ce sont souvent les architectures glaciales et hypermodernes des aéroports à incarner l'icône du fléau global.

Si la vulnérabilité ontologique de notre monde est au cœur du film de Soderberg, en revanche le final est somme toute positif. Malgré les difficultés, le réalisateur prévoit un système qui arrive à éviter le collapse grâce à des réponses dures mais au final efficaces. Optimisme, pessimisme ou réalisme ? On préfère confier la réponse aux experts de prévisions. De notre côté, nous nous contentons de flâner idéalement dans les routes d'une ville en quarantaine où l'armée assure l'ordre et le maintien des services essentiels. Et bien évidemment, non parce-que cela soit un plaisir, mais tout simplement pour appréhender l'urbain d'une manière nouvelle et inédite.

Enfin, c'est le tour d'un véritable petit chef d'œuvre, *Blindness*, du brésilien Fernando Meirelles (2008), déjà connu par les géographes grâce à son précédent *Cidade des Deus* (2002) qui représentait diachroniquement la naissance et les transformations d'une favelas de Rio de Janeiro. Cette fois le réalisateur s'inspire d'un produit littéraire de grande qualité : l'éponyme roman du portugais Jose Saramago. L'histoire raconte la diffusion d'une mystérieuse épidémie de cécité. Totalement inexplicable, elle se répand au point de porter la société au collapse. Contrairement à la cécité qui plonge la victime dans le noir, dans ce cas, c'est un univers blanc qui se substitue à la normale vue des ceux qui sont touchés.

Le film possède un contexte extra-diégétique assez intéressant pour le géographe. La réalisation du film fit suite à une véritable lutte entre le réalisateur, la production et surtout José Saramago, très hésitant à concéder les droits. Parmi les conditions exigées par l'écrivain, une mérite notre attention. Saramago prétendit que le lieu du déroulement de l'histoire devait rester

inconnu et le plus anonyme possible⁵. Le film fut en effet tourné dans différents endroits et en particulier dans le downtown de Sao Paulo, choisi pour l'anonymat de ses formes. Le but était celui de généraliser le plus possible l'histoire, de la rendre une sorte de portrait de la condition humaine universelle. Le résultat est que les personnages, les décors, les extérieurs mais aussi les intérieurs, ne permettent pas de localisation et seulement l'apport d'informations extra-diégétiques nous ont permis de repérer les lieux. S'il y a bien un ouvrage qui se prête à une analyse axée sur l'imaginaire c'est bien *Blindness*. L'espace est celui d'une métropole contemporaine dont l'architecture en revanche semblerait exclure l'Europe. Pas de monuments visibles, âge récentes des constructions, gratte-ciels, mobilité axée sur l'automobile.

Le film s'ouvre sur un homme au volant, qui, soudainement, devient aveugle devant un feu rouge. En ce sens, la caractérisation des personnages n'offre non plus d'indices permettant d'identifier une réalité précise : blancs, noirs, asiatiques, sud-américains etc. Les protagonistes sont le portrait d'un monde métropolitain multiforme, global, incarné donc par une spatialité de substitution visant à catégoriser plus que localiser, à offrir un portrait de vie métropolitaine anonyme.

Mais venons au cœur du film. *Blindness* peut être considéré comme une parabole sur le visible, ou mieux sur la civilisation du visible en tant qu'expérience sensorielle dominante. Cela peut sembler une évidence, mais au contraire, on assiste à une subtile et approfondie réflexion les instances relationnelles et sensorielles. La nature et la forme de l'épidémie transcendent le souci réaliste, qui, en revanche, trouve un véritable écho dans le développement de l'épidémie et dans ses conséquences sur le plan social.

Le fléau se répand et la science ne trouve pas d'explications. Bientôt les accidents isolés (comme par exemple un homme qui perd la vue au milieu d'un embouteillage) tournent en catastrophes. Avions qui s'écrasent, accidents routiers, etc. Les autorités, manquant de toute autre solutions, décident pour l'isolement des malades. Les protagonistes, dont on ne connaîtra jamais les prénoms, sont parmi les premiers infectés à être isolés dans un ancien hôpital psychiatrique reconverti en lieu de quarantaine. Parmi eux, un médecin ophtalmologue et sa femme (Julianne Moore), qui décide de simuler son aveuglement pour rester à côté de son mari.

Malgré les évidentes difficultés, les premiers occupants du site commencent à s'organiser. Entourés par les militaires, ils reçoivent des livraisons constantes de nourriture et mettent en

⁵Cfr. Reed Johnson, *Eyes wide open to a grim vision*, in *Los Angeles Times*, 27/1/2008 ; Martin Knelman, *Even non-TIFF movies got deals*, in *Toronto Star*, 17/9/2007. *Cannes Q et A: Fernando Meirelles*, in *The Hollywood Reporter*, 5/2008. Consultés le 10/7/2016.

place un système de cordes leur permettant de bouger entre une chambre et une autre. Mais le nombre d'infectés augmente de jour en jour jusqu'à quand les choses précipitent.

Les occupants d'une autre salle, guidé par un vrai aveugle (c'est-à-dire par une personne qui souffre de cécité depuis la naissance et donc parfaitement habitué à cette condition), décident de s'emparer de toute la nourriture et d'installer leur pouvoir. Ce que le réalisateur nous donne à voir est une profonde régression dans la barbarie. La collaboration entre les aveugles se transforme en une loi du plus fort. La civilisation cesse de définir les rapports entre les hommes. Premièrement les nouveaux maîtres commencent par exiger des autres occupants tous les objets de valeurs en échange de nourriture. Peu après, une fois avoir compris l'inutilité de ces biens, la barbarie monte en puissance. La nourriture sera livrée, mais en échange les femmes des autres salles devront entretenir des rapports sexuels avec les usurpateurs. Le viol tourne en violence et une des femmes est battue à mort.

À ce point la femme du médecin (non touchée par la cécité) guide la révolte contre les barbares oppresseurs. Dans la confusion générée par la lutte entre les aveugles, un incendie éclate et seulement le petit groupe du début parvient à s'échapper. Une fois dehors, les malheureux découvrent qu'il n'y a plus de militaires à surveiller le périmètre de l'enceinte. En suivant leur guide, ils sortent du complexe, sans pouvoir, diégétiquement, assister au spectacle effrayant qui rencontrent sur leur chemin (voir annexe audiovisuel n°12). Paradoxes de l'invisible.

« L'on dit à un aveugle, Tu es libre, la porte qui le séparait du monde s'ouvre, Va, tu es libre, lui dit-on de nouveau, et il ne bouge pas, il reste immobile au milieu de la rue, lui et tous les autres, ils sont effrayés, ils ne savent pas où aller, et c'est parce qu'il n'y a aucune comparaison entre vivre dans un labyrinthe rationnel comme l'est par définition un hospice de fous et s'aventurer sans la main d'un guide ou sans laisse de chien dans le labyrinthe dément de la ville où la mémoire ne sera d'aucun secours puisqu'elle sera tout juste capable de montrer l'image des lieux et non le chemin pour y parvenir. Plantés devant l'édifice maintenant en flammes d'une extrémité à l'autre, les aveugles sentent sur leur visage les ondes vives de la chaleur de l'incendie, pour eux elles sont une sorte de protection, comme les murs auparavant, à la fois prison et abri » (pag. 204)⁶.

Le monde tel qu'on le connaissait n'existe plus, ou mieux, malgré une matérialité parfaitement intacte, il ne fonctionne plus. Les routes sont sales et les aveugles flânent à la

⁶ Citation tirée de l'édition française du livre de Saramago, *Aveuglement*, traduit par G. Leibrich, Paris, Seuil, 2007.

recherche de nourriture. Parfois des petits groupes parviennent à voler les autres malheureux. Corps nus, sales, affamés et désespérés. Toute forme d'organisation, de gestion du pouvoir, d'autorité, a disparu, en laissant la place à un univers angoissant, fait d'une barbarie qui n'est plus la résultante d'un instinct pervers et malsain, mais tout simplement de l'impossibilité de garder une organisation sociale qui se fonde sur un rapport direct au visible. L'homme est ce qu'il est grâce à sa vue, et la perte de ce sens remarque clairement l'impossibilité d'une alternative.

Tout comme il ne pouvait pas y avoir de futur après la bombe nucléaire, ici un simple, mais décisif dysfonctionnement, marque la fin imminente de l'homme en tant qu'être civilisé. Cette excellente séquence urbaine montre bien, alors, la correspondance étymologique entre les mots « cité » et « civilisation », dérivant du latin *civitas*. Derrière un concept spatial se cache un ensemble de relations, de rapports immatériels, qui régissent le fonctionnement de notre vie en collectivité et dont la forme urbaine en est la réalisation matérielle. Encore plus évidente est l'étymologie de l'adjectif « urbain », dérivant encore du latin *urbanus*, c'est-à-dire « qui relève de l'*urbs* », non seulement en raison d'un fait spatial, mais aussi et surtout dans le but d'indiquer la capacité de vivre en société, en respectant les usages de la vie collective, civilisée. *Urbanus* devient alors synonyme de « poli », « civilisé », « apte à la vie en communauté ».



Fig. 12. Plan tiré du film *Blindness*

Dans *Blindness* donc, la régression à la barbarie dans l'enceinte de l'hôpital, est seulement le prélude à un imaginaire qui atteint son apogée dans la mise en image d'un espace urbain totalement dysfonctionnel, presque oxymore de son ontologie même. Ce qui est bouleversant dans ce film, et de manière plus général dans le trope en question, est comment ce

dysfonctionnement résulte d'un facteur totalement immatériel, qui n'a pas d'effets directs sur les structures concrètes. Des films comme *Threads* offraient une effrayante régression de l'humain/urbain qui faisait suite à une destruction totale. Ici, la ligne qui sépare la civilisation de la barbarie nous apparaît d'une subtilité inquiétante en nous permettant un regard nouveau et profond sur ce que c'est la ville, au sens plus profond.

Ensuite, devant un monde dévasté, le petit groupe de protagonistes parvient à maintenir une humanité, qui en revanche n'est pas à considérer comme une sorte résistance civile à la barbarie. C'est la femme du docteur, sa vue, qui permet aux nôtres d'incarner la dernière frontière de l'humain. Cette organisation n'est pas donc assimilable à un reflet sociétal. À être évoqué directement est plutôt le concept de famille, qui se manifeste dans la profonde intimité qui s'instaure entre ces personnes qui, au final, ne se sont jamais vues, mais dont leur proximité s'exprime à travers une différente expérience sensorielle.

De ce point de vue *Blindness* semble remarquer à plusieurs reprises et de différents points de vue, le fait que, comme le disait Maurice Godelier, le réel est plus grand que la matière (1984), et cela non dans une perspective antimatérialiste ou idéaliste, mais au contraire dans la profonde conscience de la coprésence d'instances différentes, mais tout de même décisives, au sein de notre expérience du réel. Si le visible demeure crucial, s'il est ontologiquement indispensable, en revanche, ce qui échappe à nos yeux est tout de même réel et prégnant, tout comme l'urbain, dont les formes et les structures matérielles ne sont rien sans les relation collectives et immatérielles qui régissent son fonctionnement.

3.3.2. L'urbain zombifié. La puissance des métaphores et des allégories.

« Quand il n'y a plus de place en enfer,
les Morts reviennent sur Terre ».

(G.A. Romero)

Nous avons en précédence cité, à plusieurs reprises, le numéro spécial de la revue *Annales de Géographie*, dédié à cinéma et géographie et dirigé par Jean-François Staszak (2014). Il est du moins curieux de remarquer comment bien deux articles, sur les quatorze totales, traitent des films sur les *zombies*. Le premier est signé par le chercheur suisse Manouk Borzakian et porte le titre de *Les espaces indéterminés des zombies*. Il s'agit d'une analyse géographique visant à réfléchir sur les rapports d'altérité et de différence qui, d'un point de vue spatial, se traduisent dans une dialectique entre société et *wilderness*. Le deuxième, *Espace et cinéma dans le cinéma des zombies*, au contraire, propose une lecture socio-spatiale axée sur différentes problématiques de l'urbanisation nord-américaine que ce cinéma, métaphoriquement et allégoriquement, suggère (Pinto, 2014).

À bien regarder les films de l'américain George A. Romero, la présence de ces deux articles prend tout son sens. D'un côté, de toutes les créatures imaginaires, les *zombies* sont peut-être celles qui mieux se prêtent à une lecture socio-politique. De l'autre, la filmographie romerienne démontre une sensibilité spatiale assez marquée, ainsi qu'une importante polysémie qui bien mérite (et a mérité) l'attention des géographes.

Les instances socio-politiques de ce monstre anthropophage sont mises en exergue dans un ouvrage que l'on considère ici capital. Il s'agit de *Politiques des zombies : l'Amérique selon G.A. Romero* (2007), un recueil d'essai dirigé par le critique cinématographique Jean-Baptiste Thoret qui vise à lier les esthétiques *gore* avec les instances sociales, politiques et culturelles du capitalisme tardif.

Procédons dans l'ordre en synthétisant l'analyse que nous avons déjà offert dans les *Annales*. Premièrement il faut préciser le terrain. Nous allons nous concentrer sur les premiers quatre films que Romero consacre aux *zombies* : *Night of the living dead* (1968), *Dawn of the dead*

(1978), *Day of the dead* (1986) et enfin *Land of the dead* (2004). Romero n'est certainement pas l'inventeur du mort-vivant anthropophage. En revanche c'est bien à lui qu'on doit sa réinvention toute occidentale. Qu'est-ce qu'un *zombie* donc ? Ses origines remontent au syncrétisme culturel entre le *vaudou* haïtien et l'héritage des esclaves africains transplantés en Amérique. À l'origine, le *zombie* est la victime d'un rite magique, d'une sorcellerie. C'est une créature mue uniquement par son instinct, aucune pensée, aucune rationalité ne l'animent. Son seul souci est la satisfaction du besoin primaire de nourriture qui prend la forme de l'anthropophagie. Ce que Romero propose en 1968 est une sorte de sécularisation de ce monstre, une laïcisation qui efface tout élément magique-mystique en faveur d'un facteur biologico-matériel. « Le *zombie* en Occident n'est plus la victime de sorcellerie, mais un homme atteint par un virus d'origine inconnue, qui provoque dans un premier temps la mort du sujet, puis sa renaissance sous forme d'une créature dont la seule pulsion est l'anthropophagie » (Pinto, 2014, p. 708). Et encore, « De la magie haïtienne, du *vaudou*, aux malaises socio-politiques... le *zombie* occidental fait du monstre une question sociale qui s'insère, à travers les codes de la culture populaire, au sein des réflexions sur les dynamiques de la société capitaliste de la fin du siècle » (p. 708). Avec plus de précision Jean-Baptiste Thoret affirme que « le *zombie* c'est l'application rigoureuse et littérale des lois du capitalisme, une nouvelle dissidence qui loin de s'opposer au système, pousse sa logique jusqu'à son point de rupture. Symbole littéral des impasses de la société de consommation, des *enterrés vivants* de l'Histoire américaine, il est cette contre-fiction qui prend d'assaut le cadre et le déborde. Mû par aucune motivation si ce n'est la logique d'un strict réflexe alimentaire, le *zombie* constitue ce bloc insensé [...] qui cristallise une Amérique en quête de sens, une nouvelle société qui veut dévorer l'ancienne » (2007, p. 11). Le passage est donc clair. Le grand mérite de Romero est celui d'avoir transformé quelque chose de "autre", d'externe à la culture occidentale en une figure culturelle qui, de manière polysémique, est capable d'exprimer certains dysfonctionnements de la société américaine à la fin du siècle. Cette polysémie, cette capacité d'incarner des instances différentes est bien évidemment une des raisons du grand succès. Selon Angelier, « avec Romero les *zombies* entrent dans un âge athéologique et populaire, ils échappent à une volonté centrale, un mental-roi qui les génère et les contrôle » (2007, p. 22). En ce sens « le mort-vivant est un monstre social, qui représente à plusieurs égards les différentes conditions de l'homme moderne des cinquante dernières années. Une créature privée de toute forme de conscience, d'individualité, de capacité rationnelle, renvoie immédiatement à l'aliénation. Son caractère anthropophage, ses pulsions de consommation sans limite, rappellent certaines dynamiques de la société consumériste » (Pinto, 2014, p. 712).

Mais on peut aller plus loin. Borzakian (2014) par exemple centre son attention sur les perceptions de l'altérité en général. Tout de même si le *zombie* est d'un côté susceptible d'incarner métaphoriquement une masse aliénée et vouée à la consommation, de l'autre peut se prêter à une analogie avec les exclus du système : minorités perçues comme un danger, immigrés, pauvres, tous de sujets potentiellement révolutionnaires et déstabilisants. Toutefois, Romero est bien avare d'optimisme. Souvent « le mort-vivant comprend une dimension fortement apocalyptique, dans laquelle les structures sociales, représentées par ces malades au stade terminal, implorent, en offrant rarement des possibilités de rédemption, limitées en outre aux projets de fuite individuelle plus que de reconstruction collective. Le *happy end* ne semble pas appartenir à cette cinématographie [...]. Le *zombie* existe peut-être réellement dans les réminiscences d'une société "nécrotique", toujours agonisante, dans ses indénombrables contradictions irrésolues et insolubles » (Pinto, 2014, pp. 712-713).

Venons maintenant au rôle de l'urbain et de l'espace en général. Les quatre films en question reposent sur un imaginaire de séparation, de coupure, de fragmentation, qui se réfèrent à certains clichés récurrents au sein des représentations des épidémies. Le caractère profondément urbain s'exprime par la présence constante de certaines réalités spatiales. Les *downtown*, et plus généralement les zones urbaines à forte densité, sont souvent un lieu à fuir, en raison d'une concentration qui favorise la diffusion de l'épidémie. De l'autre côté on retrouve le périurbain américain, où la faible densité permet des possibilités de survie majeures. Certains lieux précis deviennent presque des symboles et se caractérisent par l'idée de fermeture, de frontière, en installant une logique conflictuelle entre un dedans humain, circonscrit et sécurisé et un dehors sans limites qui devient le royaume des morts. Dans l'ordre, le premier film du 1968 concentre toute l'action dans une maison de campagne située à proximité des vastes zones urbanisées du nord-est. Le fameux *Dawn of the dead*, en revanche, a consacré l'icône du grand centre-commercial, lieu de refuge d'un petit groupe de personnes qui a quitté Philadelphie désormais envahie. En revanche, les morts-vivants, comme dans une sorte de réminiscence, entourent le complexe, symbole d'une Amérique périurbaine et consumériste. Le troisième chapitre, *Day of the dead*, est marqué par la forte critique antimilitariste (c'est l'âge de Reagan et de la recrudescence des tensions avec l'Union Soviétique). Dans ce cas, le refuge est une installation militaire souterraine, tandis que la surface est désormais un espace mort, totalement dans les mains des *zombies*. Le quatrième, *Land of the dead* (dont le titre montre un fondamental passage d'un régime temporel à un spatial), est sans doute l'œuvre de la maturité dans laquelle la lucidité critique de Romero touche à son apogée. Un groupe de survivants occupe le *downtown*

de la ville de Pittsburgh qui nous est présentée sous la forme d'une citadelle fortifiée. Barricades, barbelées électriques, tours d'observations, murailles, etc. (voir annexe audiovisuel n°13).

Ce que Romero met en image est donc un espace urbain qui régresse à un état prémoderne, en revenant à nouveau au sein des murailles que la modernité, on le sait bien, avait franchies. En revanche, plusieurs lectures sont bien possibles. De notre point de vue, on a privilégié l'idée d'un espace médiéval, ou plutôt haut-médiéval, caractérisé par la citadelle fortifiée qui sépare deux réalités profondément différentes. Un dedans sécurisé, où règne la loi et le contrôle du seigneur, s'oppose à un dehors dangereux, mystérieux, sans loi. Tout de même, cette spatialité se prête bien à d'autres interprétations, comme celle de Borzakian qui insiste sur la *wilderness* et sa longue tradition incarnée par le cinéma *western* (spontanée serait alors la référence à l'analyse de Michel Foucher).

Notre lecture médiévale a en revanche le mérite de mieux incarner une référence précise à l'actualité et en particulier aux dynamiques de privatisation de l'espace qui trouvent leur réalisation dans le phénomène des *gated communities*. Selon Thierry Paquot (2009), ce phénomène serait une sorte de ghetto à l'inverse, un « ghetto des riches » qui repose sur une séparation tant spatiale que sociale. Dans ce cas, en revanche, ce ne sont pas des minorités indésirables enfermées contre leur volonté. La minorité en question souhaitent s'auto-exclure, se séparer des indésirables, qui, au contraire sont la majorité. Dans le détail, les *gated communities* sont des « lotissements privés, enclos et sécurisés, dont on suppose qu'il s'agit d'un phénomène nouveau, signe d'une crise de l'urbanité et de la disparition des espaces publics » (Le Goix, 2008, p. 29). La question est donc à inscrire dans le plus général phénomène de fragmentation de l'urbain en segments homogènes, une sorte de contre-sens de l'urbain, qui devrait plutôt reposer sur l'hétérogénéité de ses espaces, sur la coprésence au sein d'un même lieu de catégories sociales et culturelles différentes.

Plus généralement, ces quatre films indiquent, tous, un fait de grand intérêt : le devenir minoritaire de l'homme en tant que dominateur de la planète. Si les Zombies se répandent dans le territoire, en assumant *de facto* le contrôle des grandes agglomérations urbaines, au contraire les humains se voient obligés à l'enfermement. Ils fuient la ville en faveur d'une collocation qui puisse mieux assurer leur survie ou réinventent l'urbain en altérant sa nature.

Une première conclusion, donc, vise à inscrire cet imaginaire au sein du complexe rapport que les États-Unis entretiennent avec le concept d'urbain. D'une certaine manière on assiste à une singulière mise en image de l'*urbaphobie*. Le fait est curieux, puisqu'un des grands clichés de la cinématographie d'horreur montre au contraire une image assez négative de l'Amérique

rurale⁷, souvent peinte comme rétrograde, violente, conservatrice, qui s'oppose à une vision de l'urbain axée sur la modernité, le progrès et à une certaine idée de civilisation. C'est peut-être le reflet des divisions ancestrales remontant à la guerre de Sécession, dans laquelle la question de l'esclavage n'était que le signe évident d'un conflit entre le modèle du nord axé sur la ville, l'industrie et le commerce et celui du sud qui était incarné par l'économie rurale des champs de cotons et par la ségrégation raciale. La dichotomie Nord-Sud, pourrait alors se transformer dans le conflit entre urbain et rural.

Cependant, les choses sont plus complexes et révèlent l'ambivalence ontologique que la culture américaine a toujours exprimé vis-à-vis des grands espaces urbains. « Les États-Unis sont un pays fortement urbanisé, qui identifie la ville au progrès, à la modernité, mais qui en même temps exalte la nature et condamne les excès des grandes agglomérations. Cette ambivalence est peut-être pour partie à l'origine d'un paysage urbain singulier, qui privilégie les vastes banlieues résidentielles, les maisons unifamiliales, au détriment des concentrations urbaines denses, réservées souvent aux classes plus défavorisées » (Pinto, 2014, pp. 717-718).

La grande géographicit  des films de Romero r s de peut-être dans la mise en image de cette ambiguïté, dans le fait de proposer des réalités socio-spatiales profondément nuancées, apte à la mise en place de réflexions plus vastes et approfondies.

L'urbain romerien apparaît comme un espace mort, en putréfaction, « sans vie, dont l'essence vitale, ses habitants, ont disparu ou sont devenus quelque chose d'autre. Les *zombies*, les nouveaux citoyens, anthropophages, violents, irrationnels, morts, sont peut-être l'incarnation la plus pessimiste de la nouvelle condition urbaine, des nouvelles inquiétudes d'une société qui a fait de la ville son territoire » (p. 718).

Il ne faut pas en revanche s'arrêter à une simple opposition entre un dehors et un dedans. Ce que Romero met en place est une ultérieure division interne qui intéresse exclusivement les espaces des hommes, le dedans. En tant que meute, en tant que masse, les *zombies* profitent d'un emplacement homogène. On ne peut pas dire autant pour les forteresses humaines. Si le manque d'*happy end* correspond toujours à l'invasion, à la violation de la part des morts de l'espace sécurisé, la raison est à rechercher dans les conflits intérieurs qui opposent les survivants entre

⁷ Il nous suffit de penser à des films qui ont marqué l'histoire du genre comme par exemple *Texas chainsaw massacre* de Tobe Hooper (1974) ou *The hills have eyes* de Wes Craven (1977) ou encore *The evil dead* de Sam Raimi (1981), qui propose le cliché de jeunes habitants naïfs de la grande ville qui en voyageant dans la campagne américaine subissent diverses formes de violence. Mais au-delà du genre d'horreur, d'autres films, inspirés par des faits réels, renforcent cette vision. Pour en citer deux, *Mississippi burning* de Alan Parker (1988) et *Boys don't cry* de Kimberly Peirce (1999), qui décrivent l'Amérique rurale comme violente, intolérante et profondément conservatrice.

eux. L'espace du dedans est toujours ultérieurement fragmenté, divisé en raison des conflits à la nature différente. La division marque toujours la victoire des *zombies*.

La petite maison de campagne de *Night of the living dead* est en effet partagée en deux différentes zones. La cave et le rez-de-chaussée incarnent la lutte pour la leadership entre deux personnages. Même le centre commercial du deuxième chapitre apparaît fragmenté à son intérieur. D'un côté les bureaux qui sont le véritable refuge, de l'autre les couloirs entourés de magasins. Emblématique est l'invasion des morts à la fin. Leur pénétration est possible uniquement en raison d'un groupe des pillards qui, de l'extérieur, détruisent les barricades. *Day of the dead* propose un conflit entre la violence et l'arrogance des militaires et les civils. Le résultat ne change guère. Le conflit portera à la violation de cet espace. Encore une fois, c'est *Land of the dead* à offrir le portrait le plus significatif d'un point de vue urbain. Comme une citadelle médiévale, le *downtown* de Pittsburgh est partagé en deux zones distinctes. D'un côté, au milieu, la tour du *Fiddler's Green* héberge les survivants les plus riches qui profitent d'une ambiance aisée, rappelant la vie avant l'épidémie. Près des murailles, tout autour, les pauvres, les survivants les moins favorisés qui luttent contre la pénurie de médicaments et de nourriture en rêvant une société plus égalitaire. Le résultat est paradoxalement ironique. Les *zombies* pénètrent l'enceinte mais ce sont surtout les riches, qui en raison de leur ultérieur enfermement tombent dans le piège en devenant le succulent repas de morts (voir annexe audiovisuel n°14). Les survivants à l'attaque sont pour la plupart les habitants défavorisés, qui, une fois la meute passée, se réorganisent avec l'intention de fonder une nouvelle organisation plus juste. « On voit bien l'ironie que Romero ne cesse jamais d'employer. L'émancipation d'une condition marginale, subalterne se fera (en revanche le film se limite à nous suggérer cette idée), uniquement grâce à une intervention externe, celle des "exclus" par excellence : les *zombies*. Les morts-vivants, guidés par leur leader, une fois qu'ils auront "libéré" la citadelle partiront pour ailleurs et cela constitue une sorte de trêve. Trouveront-ils un endroit où s'installer ? S'agit-il du début d'une sorte de cohabitation entre hommes et *zombies* ? » (Pinto, 2014, p. 720).

Ce qui résulte est donc la mise en exergue d'une faiblesse humaine : l'excès d'individualisme. La cohésion des monstres résulte être toujours gagnante à la différence de l'homme qui, pour soif de pouvoir, se laisse emporter par des conflits fratricides, dont la résultante est la défaite, la transformation en repas. Comme l'affirme Martin « *Land of the dead* fait partie des grands films traitant l'architecture sociale de la métropole moderne. Observez par exemple comment le centre de Pittsburgh nous est présenté comme une forteresse : il empêche les *zombies* d'entrer, mais de plus maintient son énorme population à un statut inférieur – en la distrayant grâce aux "jeux et vices" [...]. Enfin et par-dessus tout, elle sert de *prison*, aussi bien

pour les riches que pour les pauvres. Et c'est le cheminement même des *zombies* qui finissent par percer une brèche dans l'enceinte de cet univers effroyable qui ébranle l'équilibre des pouvoirs » (2007, p. 126).

L'imaginaire de la ville abandonnée et contaminée semble donc toucher à son apogée dans cette petite filmographie, qui, en reprenant certaines récurrences spatiales liées aux épidémies (l'évacuation, la fuite de l'urbain, la fermeture, etc.), assume un caractère profondément symbolique. Tout comme la créature anthropophage est susceptible d'incarner différentes conditions de l'homme à l'âge du capitalisme tardif, de même, ses espaces, qui représentent la profonde crise d'un urbain qui semble nous échapper de main. Paradoxalement ce manque de réalisme permet un ancrage au contemporain à travers une lucidité critique bouleversante.

« Le *zombie* représente avec une lucidité parfois troublante les perversions du capitalisme, des politiques néolibérales et de l'idéologie assumée à dogme. Les morts-vivants interprètent la monstruosité des dynamiques sociales du capital, de ses transformations vers la précarité, vers la flexibilité et vers toutes les variations d'une logique qui change ses formes mais jamais son contenu : l'exploitation. Le monstre n'est plus quelque chose de "autre", de "extra", il cesse de se situer en opposition dialectique avec l'homme, et il s'insère en nous-mêmes, au centre de nos espaces de vie, dans les structures et les formes du monde occidental [...]. Le *zombie* fabrique des imaginaires spatiaux inquiétants qui participent de notre vécu contemporain comme les *gated communities*, les *favelas*, les ghettos, les murailles, l'aliénation, le consumérisme, etc. » (Pinto, 2014, p. 722).

3.3.3. *28 Days Later...* Le triomphe de l'imaginaire.

28 Days Later (Danny Boyle, 2003) peut tout à fait être considéré comme une variation sur le thème des *zombies*, une sorte de réinvention européenne. En revanche, deux sont les raisons principales qui nous poussent à le traiter dans un paragraphe à part. On garde l'espoir que le lecteur puisse se souvenir du tout début de cette recherche : la description d'une des premières séquences du film, celle qui montre le jeune Jim, à peine sorti du coma, se balader dans les rues désertées de Londres, totalement ignare de ce qui s'est produit pendant son sommeil. Cet ouvrage est aux sources de cette recherche. D'une certaine manière, comme dans une philologie, il contient l'idée de mener un questionnement géographique à propos des imaginaires urbains des catastrophes. C'est en dehors de la salle, encore un peu étourdi par le spectacle auquel on vient d'assister, que le doute surgit. Pourquoi ce film a provoqué un tel

choc ? S'agit-il d'une réaction entièrement personnelle, ou bien y-a-t-il quelque chose de plus profond ? C'est peut-être alors la figure de l'infecté à susciter nos inquiétudes, cette espèce de *zombie* atteint par le virus de la rage qui le rend agressif, violent, rapide et frénétique ? Pas vraiment. S'il y a une inquiétude, la même qui au fur et à mesure se transforme en souci scientifique, elle réside bien dans les effrayantes images d'un urbain désert, vidée de son essence et qui garde les traces du collapse de notre société. C'est bien la balade de Jim au milieu de ces signes, qui racontent l'horreur sans nous le montrer, à constituer le trope par excellence de la mort urbaine. C'est pour expliquer le choc que prit forme l'idée d'une possible géographicit  de ces images.

Personnelle est donc la première raison qui nous suggère de traiter ce film à part, comme une sorte de respect envers nous-mêmes, et, bien sûr, dans l'espoir d'avoir réussi à transformer l'inquiétude individuelle en un souci de recherche collectif. La deuxième, en revanche, plonge au milieu de l'ouvrage en question, dans ses choix formelles et esthétiques qui, indirectement, démontrent pleinement l'existence de l'imaginaire spatial et tout de même en expliquent le fonctionnement. Les mérites vont donc bien au-delà des simples contenus. Le film de Boyle doit sa réussite à la constante dialectique entre le dit et le non-dit, ou mieux, entre l'acte de montrer et celui d'évoquer. Visible versus non-visible, pourrait-on affirmer alors.

Mais procédons selon l'ordre. *28 Days Later*, à travers l'emploi constant d'une rhétorique axée sur la synecdoque et l'ellipse⁸, se fonde sur un imaginaire spectatoriel préalable suffisamment ancré et *conditio sine qua non* pour son fonctionnement. Avant le générique, le film s'ouvre sur des images de violence variée :  meutes urbaines (parmi lesquelles nous avons reconnu un extrait d'archive des violences au G8 de Gènes en 2001), scènes de panique, guerres, exécutions, etc. (voir annexe audiovisuel n 15). La caméra, à travers un travelling arrière, recule. Ces images sont montrées par des écrans devant lesquels un singe git immobilisé. Encore un travelling dirige notre regard vers un monitor de surveillance qui affiche « Cambridge Primate Research Center », mais surtout qui montre une intrusion. Il s'agit d'un groupe d'activistes pour les droits des animaux qui est en train de faire une irruption pour libérer les bêtes. Un employé essaye de s'y opposer. Il les informe que les animaux sont infectés par une sorte de rage et qu'ils sont extrêmement contagieux. Malgré l'avertissement, une jeune femme ouvre la cage. L'agression est immédiate, ainsi que la contagion. Convulsion, douleurs, vomissement de sang...

⁸ L'ellipse est une figure de style qui consiste à omettre un ou plusieurs éléments en principe nécessaires à la compréhension du texte, pour produire un effet de raccourci (Fontanier, 1977). Elle oblige le récepteur à rétablir mentalement ce que l'auteur passe sous silence. L'ellipse de Boyle n'est autre que les 28 jours qui passent entre le déclenchement de l'épidémie dans le laboratoire de recherche et le réveil de Jim. Le spectateur n'assiste pas aux événements qui dévastent toute l'Angleterre.

la jeune cesse d'être ce qu'elle était avant. Elle est devenue une bête hyper-agressive et très contagieuse et finit par attaquer (et infecter) les autres occupants de la salle. À suivre un écran noir qui affiche « *28 Days Later* ».

Par rapport aux *zombies* de Romero, ici la situation présente quelques divergences. Premièrement les infectés de Boyle, à différence de Romero, sont vivants. Ensuite leur violence ne dérive pas d'un instinct de nutrition anthropophage ; ici l'agression est à l'apparence sans raison. Enfin, détail doué d'une grande importance symbolique, l'infecté, par rapport au *zombie*, est hyperrapide, frénétique au degré maximum.

La suite du film poursuit avec la séquence qui montre le réveil de Jim et son effrayante découverte. De ce point de vue, le générique qui se limite à afficher le titre assume un rôle double. Il nous indique bien le nom du film, mais surtout il nous fournit un important repère temporel : vingt-huit jours se sont écoulés depuis l'intrusion qui a engendré l'épidémie. Or, cette période ne sera jamais montrée au spectateur, mais pourtant elle sera constamment évoquée à travers différents moyens. Les vingt-huit jours sont donc une ellipse, un non-dit, un non-visible. Ce temps sépare notre contemporain du paysage urbain effrayant qui se livre devant les yeux du jeune protagoniste lors de son réveil.

Le choix d'un protagoniste ignare est sans doute un petit coup de génie de Boyle. Dans ce cas, on assiste à une véritable analogie de posture narrative. Jim, d'une certaine manière, incarne le spectateur, qui, comme lui, est totalement ignare des événements récents. Depuis le tout début, donc, le film suit un chemin double et parallèle : d'un côté l'histoire de Jim et des autres protagonistes, leur fuite vers Manchester à la recherche d'un possible refuge ; de l'autre, l'ellipse, les vingt-huit jours qui marquent le destin de l'Angleterre : la diffusion de l'épidémie, la panique, l'armée, l'évacuation, l'effondrement du gouvernement et des toutes les structures de contrôle, la fin de la société anglaise débouchant sur le paysage mort, désert, vidé de Londres. Intéressant est le compte-rendu que Selena, une survivante, fait à Jim pour le mettre au courant de la situation :

« Ça a commencé dans les journaux. Dès le début c'était clair... On n'avait jamais vu ça. Parce-que ça touchait les villages, des petites villes. Et puis on n'a plus rien vu là-dessus à la télé... On voyait ça dans la rue, là dehors... ça commençait à rentrer par les fenêtres. C'était un virus... une épidémie. On n'a pas besoin de l'avis d'un médecin pour le savoir. Ça passait par le sang. Il y avait quelque chose dans le sang. À peine qu'ils avaient commencé à évacuer les villes qu'il a été trop tard : la contamination était partout. Les barrages de l'armée étaient submergés. C'est après ça qu'il y a eu l'exode. La veille du jour où la télé et la radio ont cessé d'émettre, on signalait des foyers d'épidémie à Paris et à New York. On n'a plus rien entendu après ça... »

Mais le processus d'évocation qui rend le possible le fonctionnement de cette ellipse ne s'arrête pas au seul régime discursif. D'un point de vue visuel Boyle offre au spectateur des traces qui se répandent à plusieurs reprises dans le paysage urbain diégétique. La séquence de la balade, on l'a vu, est dense de ces synecdoques audiovisuelles. La synecdoque est, en fait, une des figures de styles qui mieux s'adaptent au domaine audiovisuel. En effet elle semble bien exprimer les rapports qui s'instaurent entre le cadre et le hors-cadre. Ce qui est directement cadré présuppose aussi l'existence de ce qui se trouve à l'extérieur. Une image montrant une main, présuppose l'existence d'un bras, d'une épaule et enfin d'un corps en entier, dont l'existence est indéniable malgré l'absence de visibilité directe.

En revanche, le régime symbolique fonctionne selon des relations de type conventionnel, et non directement naturel. Un exemple facile est celui de la colombe, qui, symboliquement, exprime le concept de « paix ». Entre ce dernier et l'animal, au contraire, la liaison est le fruit d'une cristallisation culturelle.

Pour revenir à notre film, on peut affirmer que ces relations, dans leurs différences, se trouvent au cœur de la mise en scène. Revenons par exemple à la fameuse séquence de la balade. Jim sort de l'hôpital. Il est perturbé par l'absence de toute présence humaine dont il ne connaît pas la raison. Au fur et à mesure Boyle commence à nous fournir des signes, des petites synecdoques qui, agissant notamment sur des relations temporelles (un événement qui, une fois achevé laisse des traces dans le paysage), nous permettent de commencer à imaginer l'ellipse des vingt-huit jours.



Fig. 13 : Plan du film *28 Days Later*. Londres abandonnée

Premièrement le contexte de l'hôpital qui se caractérise non par des destructions, mais par un désordre renvoyant plus à une fuite rapide et immédiate. Il y avait bien quelque'un avant. Quand le jeune quitte l'hôpital, un paysage urbain troublant se matérialise. Le silence règne d'une manière oppressante, véritable oxymore d'un des éléments qui marquent universellement les espaces urbains de la planète : le bruit. Voilà alors les grands monuments londoniens, les routes envahies d'objets et papiers. Cependant, il n'y a personne. Et Londres alors, avec sa morphologie familiale de métropole vivante, assume le rôle de contradiction même de l'urbain, en assumant une visibilité totalement inédite et choquante. Le silence est au fur et à mesure remplacé par une musique extra-diégétique en crescendo qui marque le début d'un climax audio-visuel visant à exprimer le drame du moment. Le spectateur, on le rappelle, tout comme Jim, ignore ce qui s'est passé. Cette parfaite correspondance entre diégèse et extra-diégèse provoque un effet encore plus bouleversant : le drame de Jim choque violemment le spectateur. Jim trouve plusieurs centaines de billets abandonnées dans la rue. C'est un signe clair et efficace qui renvoie parfaitement à l'effondrement du système économique. Quand l'argent n'a plus de valeur, au point d'être abandonné dans la rue, cela indique un changement profond. Le chemin se poursuit et la musique change de registre en assumant une envergure encore plus dramatique. Elle accompagne la succession d'images de ce vide urbain qui prend une ampleur de plus en plus dramatique. Gros plan et plan d'ensemble s'alternent, en faisant du *cityscape* londonien un espace inquiétant, qui déroute le spectateur et qui produit un effet étrange, encore une fois inédit : la figure de Jim paraît véritablement disproportionnée par rapport à l'ampleur des architectures. Cet urbain vidée, malgré l'intégrité de ces formes matérielles, apparaît comme incapable d'insérer le corps humain.

Le crescendo augmente d'intensité. Jim s'arrête devant un Kiosque à journaux. Il ramasse une copie qui affiche à grandes lettres « Evacuation ». La séquence s'achève sur des centaines de billets en papier, des messages collés sur le mur. Des survivants, des fuyards qui avant de partir ont laissé des messages indiquant des possibles refuges ou tout simplement des photographies des proches perdus dans la panique.

Il est toujours difficile de décrire avec les mots une séquence cinématographique. Certes, nous avons fourni au lecteur un support audiovisuel capable de combler les défaillances de notre écriture. En revanche, nous avons parcouru les moments saliens de cette séquence dans le but de mettre en exergue deux éléments. Le premier concerne les choix formels axés sur :

- Analogie entre le personnage et le spectateur. Ils partagent (à l'exception du prologue) les mêmes informations à propos de la situation.
- Climax audio-visuel aux manifestes intentions dramatiques.

- Évocation de l'ellipse à travers la présence de signes « synecdotiques » capables de fournir au spectateur des éléments aptes à la reconstitution de la catastrophe (la diffusion de l'épidémie, l'évacuation de masse et l'effondrement de l'Angleterre).

Le deuxième élément concerne au contraire la manière que Boyle utilise pour filmer la ville de Londres. En partant d'un fait constitutif de ce trope, l'intégralité des structures morphologiques matérielles, le réalisateur parvient néanmoins à nous proposer un portrait profondément bouleversant. Le terme qui mieux décrit l'effet produit est encore une fois issu de la rhétorique : oxymore, c'est-à-dire la figure de style consistant à juxtaposer deux termes dont le sens est profondément divergent (par ex. « une lumineuse obscurité »). La Londres de Boyle semble incarner parfaitement ce contraste de significations. Plusieurs éléments contribuent à ce portrait contradictoire. *Primo* : le silence, condition inhabituelle de la métropole. *Secondo* : l'absence de circulation routière. *Tertio* : le manque total d'habitants, fait tellement inédit au point de modifier idéalement les perceptions des structures et des morphologies de l'urbain. Le résultat est cauchemardesque, bien plus que toute destruction matérielle. Le contraste en tant que tel, la lutte entre des éléments iconographiques dont la signification est profondément divergente, sont des éléments cruciaux pour saisir la portée de la mise en scène.

La suite du film porte les protagonistes à quitter Londres. Ils ont capté un message radio, un enregistrement qui indique clairement un refuge près de Manchester. Londres est devenue un espace marqué par l'insécurité et le seul espoir est peut-être celui de se joindre aux militaires. Le groupe part à bord d'un taxi. Les rues sont contournées des cadavres, les tunnels sont bloqués par les véhicules abandonnés. Mais cette ambiance effrayante cède la place à des séquences qui constituent une véritable pause narrative. Le voyage vers Manchester, au milieu de la campagne, nous est raconté avec un ton beaucoup plus détendu, de manière cohérente avec les récurrences de ce trope qui situent le danger dans les zones urbaines à grande densité. L'arrivée à Manchester, en revanche, se caractérise par un brutal retour à la réalité.

Le taxi noir avance le long d'une autoroute déserte, quand on commence à percevoir des flammes et une dense fumée noire. Le cadre montre à l'horizon la ville de Manchester ravagée par un énorme incendie. « Personne n'éteindra jamais ce feu » affirme un des protagonistes. Le petit groupe atteint finalement l'endroit indiqué par le message radio. Il s'agit d'un barrage routier des militaires. En revanche toute activité semble avoir cessé. Seulement des cadavres à orner les restes d'un véritable checkpoint. Encore une fois un signe qui nous renvoient à la loi martiale, aux blocs de la circulation, à la panique et aux débordements des fuyards.



Fig. 14 : Plan tiré du film *28 Days Later*. La ville de Manchester envahie par les flammes.



Fig. 15 : Plan tiré du film *28 Days Later*. Le checkpoint abandonné près de Manchester.

Le film se poursuit avec la malheureuse rencontre avec les soldats, qui, bien loin d'offrir un refuge, souhaitent violer les deux filles du groupe. À la fin les survivants parviennent à éliminer les fanatiques et à trouver un refuge en pleine campagne, jusqu'à quand un avion militaire les localise. Le monde n'est pas fini, mais surtout les infectés commencent à mourir de faim.

Au final, donc, comment et pourquoi ce film fonctionne ? La manière, comme on espère avoir démontré, repose sur un constant jeu d'évocation du non-visible : la diffusion de l'épidémie et l'effondrement de la société anglaise. Si cette évocation garde sa puissance, la raison est bien à rechercher dans l'existence préalable d'un imaginaire collectif bien ancré. En laissant au spectateur la tâche de reconstruire le drame, Boyle parvient à créer un cauchemar dont la

prégnance dépasse largement la mise en image. Nous sommes, d'une certaine manière, capables de nous imaginer, grâce à des indices visuels, les moments forts de cette fiction. Et si nous y parvenons, c'est grâce à la portée collective d'une imagerie riche et puissante qui constitue notre savoir collectif. Villes évacuées, fuites désordonnées, panique généralisée, violence, contrôle militaire... jusqu'à l'apogée de la métropole par excellence qui nous apparaît sous la forme d'un oxymore effrayant et déroutant.

Il est donc possible nous plonger au sein du terrain des métaphores. Si *28 Days Later* fonctionne c'est peut-être en raison de l'existence immatérielle des instances nécrotiques de notre système urbain. Qu'est-ce que l'infecté au final ? Ce n'est rien d'autre qu'une exagération *gore* de la condition métropolitaine du contemporain. Il est rapide, frénétique, dépourvu de toute rationalité et dont la portée violente ne répond à aucune raison, qu'elle soit l'instinct ou la raison. L'infecté est ontologiquement agressif, sans raison, sans distinction. Il agresse pour tuer ou bien pour se multiplier. La référence alors retourne à la toute première image du film, celle qui représente des écrans montrant des scènes de violence sans contexte, sans localisation, sans circonstances. Pour conclure nous confions le dernier commentaire au critique cinématographique Matteo Bittanti qui bien saisit la véritable portée géographique de l'ouvrage.

« *Visionnaire, lucide et impitoyable, 28 Days Later est le bon film au bon moment. B-movie qui s'approche de la perfection, l'œuvre de Boyle n'est pas simplement le Zombie du XXIème siècle revu et corrigé à travers le numérique, mais il est surtout une allégorie réussie sur la nécrose de la métropole et, surtout, sur ses habitants inhumains. Boyle a mis à jour la figure du Zombie en la renversant jusqu'à sa réinvention. Le résultat est l'infecté qui incarne de manière paradigmatique les inquiétudes et les angoisses de la contemporanéité ; ce qui le caractérise est la rage, la furie, la frénésie. Il est facile de repérer derrière l'infecté la figure du citoyen, peut-être le monstre le plus effrayant de la planète. L'infecté est furieux, inquiet, mort à son intérieur. Intolérant et pathologiquement instable, il est mû par l'urgence de satisfaire ses pulsions les plus bestiales, insouciant des autres. Conclusion : 28 Days Later est une efficace parabole sur les processus de deshumanisation qui ont tué la métropole du contemporain* » (2007, p. 7).

3.3.4. Quelques variations sur le thème : *28 Weeks Later*, *Le temps du Loup*, *The Happening* et *12 Monkeys*.

Nous souhaitons conclure ce paragraphe avec un petit regard sur quatre film proposant un imaginaire vaguement hétérodoxe. Le premier, *28 Weeks Later*, (Juan-Carlos Fresnadillo,

2007), est la suite naturelle du fameux *28 Days Later*, dont on vient de parler. L'épidémie a été heureusement limitée à la seule Angleterre. Les infectés sont morts de faim. La contagion a cessé. Pourtant le pays est dévasté. L'armée américaine intervient en créant une zone de sécurité à Londres, qui hébergera le premier foyer de repeuplement. Civils et militaires cohabitent. Les réfugiés anglais reviennent en Angleterre. Malheureusement l'épidémie réapparaîtra, mais cette fois, à la fin, dépassera les frontières anglaises. Tous les éléments caractérisant la filmographie des *zombies* et des épidémies reviennent en force : espaces sécurisés, contrôle militaire, division de l'espace en un dedans de sécurité et un dehors inconnu, dangereux, où cadavres en décomposition et maladies règnent souverains.



Fig. 16 : Plan tiré du film *28 Weeks Later*.

Le résultat est intéressant. Effectivement il était très difficile de répéter l'impact dramatique du premier. Si l'on rajoute le fait que la direction n'est pas de Boyle, le portrait est plus clair. Cependant le spectateur assiste à des séquences, notamment à thème urbain, bien réussies, qui rendent le film agréable.

Après un prologue montrant l'invasion d'une maison de la part des infectés, les images passent à cadrer la ville de Londres du haut. Pas de vie, pas de circulation, comme dans le « *prequel* ». Cependant on est bien loin de la puissance dramatique du film de Boyle. Des marques en surimpression offrent des repères temporels : quinze jours plus tard les îles britanniques sont placées en quarantaine ; vingt-huit jours plus tard la Grande Bretagne est ravagée ; cinq semaines plus tard les infectés sont morts de faim ; onze semaines plus tard une force OTAN débarque à Londres ; dix-huit semaines plus tard on déclare que l'épidémie a cessé ; vingt-quatre

semaines plus tard la reconstruction commence ; enfin le titre, vingt-huit semaines plus tard, qui correspond à l'arrivée des premiers réfugiés qui avaient fui le pays.

La séquence poursuit avec des images montrant les militaires en train de nettoyer les faubourgs de Londres : sac à cadavres, corps brûlés et d'autres signes qui nous renvoient aux moments dramatiques de l'épidémie, comme par exemple un militaire en train d'effacer une marque en blanc sur le toit d'une maison : *I am here*.

Rien de nouveaux, somme toute. Quelques incohérences sur le plan du scénario, mais cependant l'attention au facteur « urbain » de l'épidémie est à signaler. Les amateurs du genre attendent avec impatience le troisième chapitre de la saga, un probable *28 Months Later* que Boyle a affirmé être prêt à diriger. En revanche, rien semble être à l'horizon⁹. Dommage, car ce deuxième chapitre pourrait incarner un rôle plus agréable, celui de trait d'union qui mieux s'adapterait aux caractères du film.

12 Monkeys (1995) a été le plus grand succès commercial de Terry Gilliam (Chion, 2008). Le film, vaguement inspiré par *La Jétée* de Chris Marker (1962), joue sur le voyage temporel dans le contexte d'une épidémie qui a presque anéanti l'humanité. Le présent diégétique, situé dans le futur, montre les restes de l'humanité réfugiés au sous-sol. La surface est un monde mort, où les animaux sont revenus à contrôler celles qui furent nos villes, désormais en ruine. Le protagoniste est envoyé dans le passé afin de connaître les origines du virus.

Film véritablement hétérodoxe, difficile à situer et dans lequel différents éléments coexistent : épidémie, fin du monde, ruines urbaines, voyages dans le temps, santé mentale. Le film plonge le spectateur, pour la plupart du film, au sein d'un contemporain que le protagoniste sait déjà être destiné à l'anéantissement. Le procédé n'est certainement pas nouveau, comme on aura occasion de voir pour la saga des *Terminators* plus tard, mais l'effet est toujours bouleversant et se concrétise dans une ambiance véritablement décadente, dans laquelle des villes comme Baltimore ou Philadelphie sont présentées comme des espaces insalubres, violents, pauvres... montrant les signes d'une fin imminente.

Les derniers deux films dont on va parler se caractérisent par une originalité aux limites de tous les codes du genre (avec tous les limites que l'on identifié à propos de ce concept). Le premier du 2002, est *Le temps du loup*, production franco-autrichienne de Michael Haneke. Le film ne montre jamais l'urbain. Son terrain est un rural non identifié et non localisé. Au début

⁹ Les nouvelles à propos d'un possible troisième chapitre de la saga circulent depuis des années. Une des dernières date du 2014. Le site d'information cinématographique italien, comingsoon.it, à la date 14.9.2014, propose une interview de Boyle dans laquelle l'auteur déclare son éventuelle disponibilité à tourner le film. Pour le moment, en revanche, il n'y a aucun projet en cours. <http://www.comingsoon.it/cinema/news/danny-boyle-potrebbe-dirigere-28-mesi-dopo/n51156/> consulté le 15/5/2016.

une famille a quitté la grande ville en raison d'une catastrophe dont le spectateur ne connaîtra jamais la nature. Leur maison de campagne est en revanche occupée par une autre famille de fuyards qui tuent le mari. Commence ainsi un chemin dans une campagne anonyme à la recherche d'un refuge. Rien n'est plus comme avant, semble nous dire tout le scénario. Gens qui fuient, survie quotidienne, violence. La catastrophe est réduite à une sorte de condition humaine nouvelle. Pas de traces visibles, pas de signes matériels, pas d'explications. D'une certaine manière, le choix de ne pas donner de repères géographiques rappelle *Blindness*. Mais ici, on plonge encore plus à fond dans le but de raconter un drame individuel qui bientôt se répand au niveau collectif. Peu importe alors la nature des événements. Ce que le film met bien en exergue est l'adaptation d'une population, visiblement urbaine, à une situation totalement inédite, difficile à gérer et dramatiquement effrayante. L'existence est réduite à un essentiel auquel personne n'est préparé : manger, s'abriter et entre temps chercher un lieu où se diriger.

Enfin, dans cette campagne amorphe, un train s'arrête. Sa destination reste un mystère, mais un petit espoir surgit. Si la catastrophe, en tant que sujet cinématographique, peut perdre tout son spectacle en faveur d'une véritable dimension existentielle, presque philosophique, Haneke nous fournit ici la preuve avec un ouvrage qui déborde tous les codes narratifs du genre. Si l'urbain est toujours hors du cadre, en revanche sa présence s'incruste au sein de l'imaginaire spectral, qui, libre de tout indice filmique, peut se livrer à n'importe quel scénario. Encore une fois, on préfère évoquer plutôt que montrer, ou mieux, on préfère céder la place à l'imaginaire du désastre qui bien hante les consciences collectives.

Le dernier film que l'on propose pour ce trope est *The Happening* (2008) de M. Shyamalan. Son originalité ne réside pas dans une mise en scène particulière, mais dans la nature de la catastrophe. Traduit en français avec le titre *Phénomènes*, le film nous plonge dans le Nord-Est des États-Unis. D'un coup, au milieu des villes, les hommes commencent à se comporter bizarrement, ils semblent en transe et, en quelques secondes, ils se suicident. Très efficaces sont les séquences qui montrent ces vagues de suicides collectifs, dont les raisons semblent sortir de toute explication rationnelle. « Ici, par exemple, ce serait une vengeance ou une réaction des arbres lâchant contre les hommes une neurotoxine qui dérègle leur comportement. C'est pour cela que le phénomène commencerait dans les parcs des grandes villes. Pourquoi pas ? Mais l'intéressant ici est que la théorie n'est à la fin ni infirmée ni confirmée » (Chion, 2008, p. 375). Shyamalan, sans excès, nous livre alors un portrait déroutant et somme toute original : la fuite des grandes villes, la panique et, de manière exaspérée, une espèce d'*urbaphobie* qui fait de l'urbain le noyau du désastre. La présence humaine est perçue comme une menace par une nature qui – finalement – semble avoir trouvé la manière de se débarrasser de son plus grand oppresseur :

l'être humain. La substance n'est certainement pas une nouveauté, mais les modalités, quant à elles, sont intéressantes, véritablement inédites. Et puis, d'un coup, le phénomène s'arrête... mais pour revenir dans la dernière séquence qui se déroule dans les jardins du Luxembourg à Paris.

3.4. L'urbain excessif.

« Fantozzi : *Ma in merito a tutte queste rivendicazioni
e a tutte le ingiustizie che ci sono, Lei che cosa consiglierebbe
di fare, Maestà ?*

Megadirettore Galattico : *Ecco, bisognerebbe che per ogni problema
nuovo, tutti gli uomini di buona volontà, come me, e come Lei, caro
Fantozzi, cominciassero ad incontrarsi senza violenze in una
serie di civili e democratiche riunioni, fino a quando saremo tutti
d'accordo.*

Fantozzi : *Ma, mi scusi Santità, in questo modo ci vorranno
almeno mille anni !*

Megadirettore Galattico : *Posso aspettare... Io... »¹⁰*

(Fantozzi, 1975).

Le personnage du comptable Ugo Fantozzi est sans doute l'un des plus prolifique de la culture populaire italienne. La saga cinématographique vit le jour en 1975, adaptation de la plume de l'écrivain et acteur (qui l'interpréta) Paolo Villaggio. Les films racontent, sans une véritable trame linéaire, les mésaventures d'un petit bureaucrate dans l'Italie des années 1970. Véritables tragi-comédies, entre ironie, sarcasme et grotesque, les films nous présentent un monde exagéré où les employés de la grande société sont comme des sujets, où les cadres au contraire possèdent droit de vie et de mort sur leurs subordonnés. Féroce critique sociale, culturelle et politique d'une petite bourgeoisie insultée et humiliée, le personnage souffra ensuite d'un nombre trop élevé de *sequel* qui firent oublier la portée véritablement critique. Ce ne fut

¹⁰ Fantozzi : *Mais à propos des toutes ces revendications et des tous les injustices, Vous, qu'est-ce que vous conseillerez votre Majesté ?* Méga-directeur Galactique : *Et bien, il faudrait que pour tout nouveau problème, tous les hommes de bonne volonté, comme moi, et comme vous, cher Fantozzi, commencent à se rencontrer sans violences dans une série de réunions civiles et démocratiques, jusqu'au moment où nous serons tous d'accord.* Fantozzi : *Mais pardonnez-moi Sainteté, de cette manière il faudrait au moins mille ans !* Méga-directeur Galactique : *Je peux attendre... Moi...*

pas un hasard que les bouquins, mais aussi les films, connurent un grand succès en Union Soviétique¹¹. On pourrait définir Fantozzi une sorte de dystopie gogolienne, qui ne réside pas dans l'exagération anticipatrice, mais plutôt dans la caricature d'un présent qui nous est présenté sans hypocrisies et formalités. Voilà alors que les cadres sont appelés « majesté » par les employés, et que ces derniers sont obligés par ces féroces patrons aux humiliations les plus ironiquement cruelles. Remarquable est l'épisode de la *Cuirassé Potemkine*. Dans le deuxième épisode de la saga (*Il Secondo Tragico Fantozzi*, 1976), les employés sont obligés par leur supérieur, le professeur Guidobaldi, à participer à des projections hebdomadaires de films d'essai, dont le fameux chef d'œuvres d'Eisenstein que les malheureux connaissent déjà par cœur. Lors de l'énième projection du film, qui coïncide avec le match de l'équipe de football italienne contre l'Angleterre, Fantozzi, humilié encore une fois, met en place sa révolte. Il lance un cri de libération contre des années et des années d'insultes et impositions et qui deviendra l'icône du personnage : « La *Cuirassé Potemkine* est nul à chier ! ». Cette phrase, dit le narrateur, suscitera bien 92 minutes d'applaudissements de la part des pauvres employés, qui, finalement ont levé la tête contre l'oppresseur intellectuel. Mais le pessimisme domine, et cette révolte ne sera qu'un petit moment d'émancipation précédant le retour du *status quo*.

On est bien loin de la science-fiction et de l'anticipation, mais cependant, le caractère d'un excès servant à dissimuler certaines criticités du réel est bien évidente. La phrase avec laquelle on a commencé ce paragraphe est tirée de la dernière séquence du premier film du 1975. Fantozzi, devenu communiste, est convoqué par le mégadirecteur galactique, le plus élevé des cadres, que nul employé a jamais vu et dont l'existence même est souvent mise en discussion. Le dialogue révèle l'esprit hypocritement réactionnaire du dirigeant. Le monde est bien fait d'injustices et d'inégalités, mais il faut trouver une solution pacifique, capable de mettre tous d'accord... et s'il faudra du temps... tant pis... car lui, il pourra bien attendre...

Pour revenir à notre corpus des catastrophes, ce troisième trope se lie, bien évidemment, aux multiples usages du concept de dystopie dont on a parlé en précédence. Généralement, la dystopie, dans son premier sens, est à considérer comme une contre-utopie, en désignant, par opposition, l'imagination d'un futur négatif, voir néfaste. En ce sens, en revanche, la plupart des films de notre corpus sont des dystopies. Indéniable. Mais d'une manière plus particulière et circonstanciée, la dystopie tend à indiquer, à partir des années 1950, un genre qui explore des organisations socio-politiques paradoxales, excessives, dans lesquelles certains éléments du contemporain sont présentés sous des traits profondément exagérés jusqu'au paroxysme.

¹¹<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/28/sono-un-attore-lo-dice-federico.html>, consulté le 28/5/2016

Véritable métaphore du politique, ce filon s'inspire, directement ou indirectement, des expériences qui s'éloignent du modèle de la démocratie libérale. Les genèses, principalement littéraires, sont suffisamment connues. Aldous Huxley, avec *Brave New World* (1932) semble lancer la pierre. Profondément marqué par l'anti-stalinisme, George Orwell se fait remarquer grâce à deux ouvrages capitales pour la compréhension du filon. Le premier, *Animal Farm* (1945), est une parabole métaphorique sur la dérive autocratique et répressive que la Révolution Russe du 1917 prit avec le stalinisme. Aux limites du réactionnaire, le roman fera le bonheur d'un plus général anticommunisme totalement dépourvu de contextualisation historique. Le deuxième, sans doute mieux réussi, est le fameux *1984* (1948) qui anticipe avec lucidité l'idée d'une société hyper-contrôlée qui a anéanti toute forme d'individualité. En 1953 un des grands maîtres de la SF, Ray Bradbury, publie *Fahrenheit 451*, qui décrit une société ayant interdit toute forme de parole écrite. Paradoxe est le rôle des pompiers (dont le protagoniste), qui ne sont pas chargés d'éteindre les incendies, mais au contraire de brûler les livres. Le roman fut adapté à l'écran par François Truffaut en 1966. Enfin, James Graham Ballard, avec ses romans qui ont le mérite de plonger la dystopie sur un terrain véritablement urbain. À signaler *Crash* (1973) qui nous emmène au milieu des courses en automobile, *Concrete Island* (1974), dans lequel un homme, suite à un accident de voiture se retrouve coincé au milieu d'un échangeur routier et l'exceptionnel *High Rise* (1975). Ce dernier raconte l'histoire d'un immense complexe résidentiel londonien qui se développe en hauteur. Doué de piscines, magasins, écoles et d'autres infrastructures, cette « arcologie » héberge différentes typologies de personnes. Bientôt les conflits explosent, d'abord entre les résidents les plus aisés de étages supérieurs et ceux des étages inférieurs, pour enfin déboucher dans une spirale de violence, brutalité et barbarie totalement dépourvue de sens. Tous contre tous.

Véritable anticipation des logiques effrayantes liées aux nouvelles architectures urbaines axées sur l'entre soi et la privatisation du public, *I.G.H.* (en version française), est un exemple remarquable de la sensibilité de l'auteur anglais envers les néfastes évolutions de l'urbain contemporain. Enfin, *Kingdome Come* (2006), véritable portrait angoissant d'un périurbain informe dominé par un centre commercial immense qui assume des traits entre le religieux et le politique. Violence, non-sens, aliénation, défamiliarisation de l'espace... À ce propos, un recueil d'essai mérite d'être signalé. Malheureusement en italien, *La città e la violenza. I mondi urbani e post-urbani di J.G. Ballard* (2007), explore grâce à différentes contributions, le monde « dystopiquement » urbain de ce géographe littéraire *sui generis*.

Pour revenir à notre cinématographie, il est important de signaler la forme particulière que la catastrophe assume. Il ne s'agit pas en fait d'un événement précis et circonstancié, mais

plutôt d'un fait contextuel. Malgré cette hétérodoxie, les films en question possèdent un indéniable mérite : celui de poser une relation directe et, la plupart de fois, facilement envisageable entre la fiction et la réalité. Aux limites d'une forme pure de la SF, les excès dystopiques peignent le monde comme dans un tableau impressionniste. Ils exaltent les couleurs, les rendent excessifs et irréels, mais cependant ne renoncent pas à la reconnaissance des formes du contemporain. Ce portrait correspond bien à ce que Michel Chion appelle « *films d'anticipation lointaine ou rapprochée*, décrivant une société qui accentuerait, en les exagérant la plupart du temps, certains traits de la nôtre, certaines peurs : explosion démographique, eugénisme, progrès de la médecine, importance de la télévision et du contrôle social, communautarisme, violence urbaine, militarisation, recours aux machines et aux systèmes automatique, capitalisme déchaîné, etc. » (2008, pp. 42-43). Plus généralement, poursuit Chion, ces films semblent mettre en place un processus narratif axé sur l'*hyper*.

Sur le plan de l'actualité, un ouvrage mérite une certaine attention. Dans *Désastres Urbains : Les villes meurent aussi* (2015), le philosophe de l'urbain Thierry Paquot concentre son attention sur cinq phénomènes urbains, considérés bien à raison comme des désastres, au sens étymologique du mot. Dans les détails l'auteur se focalise sur les grands-ensembles, les centres commerciaux, les *gated communities*, les gratte-ciels et ce qu'il appelle les « grands projets inutiles » (dont par exemple le *Grand Paris*). « Les désastres urbains, affirme Paquot, s'imposent au nom du progrès, alors même qu'ils produisent des régressions : le grand ensemble, le gratte-ciel et la *gated community* rompent avec le tissu urbain, tandis que le centre commercial détruit de nombreux commerces à proximité ou les expulsent des centres-villes – qui deviennent fantomatiques, entièrement livrés à une poignée d'enseignes... » (2015, pp. 26-27). Pour ce qui concerne la privatisation des espaces, et notamment les logiques de l'entre soi, Romero, on l'a vu, a offert à plusieurs reprises une puissante sémiologie audiovisuelle. Tout de même intéressant, bien qu'appartenant à un genre complètement différent est *La Zona* de Rodrigo Plà (2006), qui se déroule dans une enceinte sécurisée de Mexico City. Toujours Romero avait offert, avec *Dawn of the dead*, une véritable anticipation de l'univers des centres commerciaux.

Si le phénomène commence à être daté aux États-Unis, au contraire certaines zones de l'Europe font face à une multiplication exponentielle et rapide aux effets terrifiants. Les exemples pourraient être nombreux. Nous nous concentrons en revanche sur la ville de Palerme, au sud de l'Italie, une réalité que nous connaissons très bien. Totalement exemptée de ce phénomène jusqu'aux années 2000, dans l'espace de six ans, elle a vu multiplier les centres commerciaux qui à présent sont bien quatre pour une ville qui comptent environ 900.000 personnes avec la petite agglomération. Pas de véritable études à ce propos, du moins jusqu'à

présent, mais les conséquences sur une économie déjà structurellement faible (comme tout le sud de l'Italie) pourraient être néfastes. Plus inquiétant encore est l'opinion commune à propos de la fermeture des centaines de magasins de proximité : c'est la crise ! on répète sans cesse. Bien évidemment les conjonctions de l'économie à partir du 2008 sont évidents, sans oublier le rôle de la mafia dans le racket des activités commerciales.

Cependant difficilement on met en exergue l'impact de ces surfaces géantes et anonymes, qui, au contraire, sont souvent considérées positivement, comme un signe de modernité qui vise à faire rattraper à la ville son retard par rapport au reste de l'Europe... Tout comme l'ouverture du premier McDonald, la grande chaîne américaine qui arriva en Sicile seulement au milieu des années 1990. Toutefois dans ce cas le succès fut éphémère et ne dépassa jamais la simple curiosité. D'ailleurs Palerme est considérée parmi les capitales mondiales du *street food*¹², et, d'ailleurs la consommation alimentaire est peut-être le seul domaine où règne sans rivaux un véritable chauvinisme (heureusement) capable d'arrêter la marchandisation et la standardisation de la nourriture.

Anecdotes à part, les soucis exprimés par Paquot sont plus que légitimes, mais il y a de plus. Le philosophe met en place une démarche véritablement catastrophiste à ce propos, qui rappelle à grandes lignes les narrations dystopiques qui font du désastre non plus un événement précis, mais au contraire une dynamique contextuelle et structurellement ancrée. *Que notre règne arrive...* pourrait-on affirmer en reprenant Ballard... à Palerme ou ailleurs... Le problème est que le règne est déjà là, sous nos yeux, caché derrière une apparente normalité qui offusque toute tentative de critique. « Romero l'avait déjà dit... les Zombies marchent déjà parmi nous... ». Nous sommes nombreux à l'avoir pensé au moins une fois en parcourant les couloirs de la Belle-Epine à Paris, du Conca D'Oro à Palerme ou de l'Odysseum de Montpellier. Pourtant cette fracture urbaine, ce produit d'importation made in U.S.A. perd son « exotisme » et commence à assumer les traits d'un quotidien aberrant. Faudrait-il alors la visibilité paradoxale et excessive de la fiction pour nous permettre de briser ce voile de Maya ? Il est possible.

Plus problématique est la réflexion à propos des grands ensembles, un phénomène plus européen et aux racines plus anciennes. À ce propos Paquot parle clairement. Le grand ensemble est un paradoxe, « il est conçu pour le bonheur d'habitants-abstraits par des décideurs qui ne connaissent pas ces habitants-en-vrai et qui s'étonnent de leur ingratitude, du moins ce qu'ils jugent comme tel. Le "grand ensemble" dépossède tout résident de son art d'habiter et lui impose avec la remise des clés de son appartement un mode d'emploi normé et normalisateur »

¹² Cfr. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/10/19/cibo-da-marciapiede/387213/>, consulté le 10/9/2016

(pp. 32-33). Et encore plus loin « le grand ensemble est incontestablement un des échecs majeurs de l'idéologie du modernisme, mais le non-villes pavillonnaires engendrent un mal-être de même nature » (p. 35). Ces affirmations nous trouvent dans un accord général qui pourtant doit être relativisé à la lumière de quelques facteurs que nous allons retracer.

Premièrement on se trouve face à la vieille et complexe diatribe entre question urbaine et question sociale, autrement dit, entre forme et contenu. Le problème alors, d'un certain point de vue, résiderait non dans le modernisme en tant que tel, - certainement critiquable pour maintes aspects -, mais dans l'usage que l'on en a fait. Revenons sur ce point à l'univers fictionnel de *Gomorra* (soit le film que la série). Comme on a vu dans la première partie, le respect des lieux de tournage est total. Dans ce cas le fameux complexe des Voiles à Scampia (banlieue napolitaine), est devenu une sorte d'icône du mal-être urbain de la ville parthénopéenne. Cependant, il est à remarquer un profond décalage entre le projet originel de ces immeubles et sa réalisation. C'est un problème majeur qui touche aussi une autre réalité emblématique des banlieues italiennes, le quartier Z.E.N. à Palerme. L'histoire est similaire. Projets ambitieux, logements confortables, jardins, parcs publics, aires des jeux et tout un tas d'infrastructures que les réalités urbaines sud-italiennes pouvait rêver. Selon l'historien urbain Fabrizio Pedone (2013), le quartier Z.E.N. était destiné à héberger les petits fonctionnaires de la Région Sicilienne. L'histoire dira autre chose. Travaux jamais achevés, variations sur le projet original, occupation abusive des appartements avant la remise des clés, et une masse de population des délogés du centre-ville souvent très pauvres. Le résultat est un réceptacle d'exclusion et pauvreté avec toutes les conséquences du cas. Pour les Voiles à Scampia le cas est similaire. Réalisé entre le 1962 et le 1975 par l'architecte Franz Di Salvo, le projet prévoyait jardins, écoles, centres d'agrégation, etc. Le résultat, au contraire, est clairement visibles dans l'univers de *Gomorra*.

Les objections de Paquot restent toutefois plus que valables, mais il faut pourtant contextualiser la naissance de ces complexes. La situation urbaine de l'Italie d'après-guerre était affreuse, avec centaines des milliers de personnes sans abri à cause des bombardements, ou dans des habitations aux conditions hygiéniques et sanitaires effrayantes. Nous parlons de l'Italie en raison de notre connaissance directe, mais il est facile de retrouver cette situation ailleurs, comme par exemple en France dans des villes telles que Brest ou Lorient, complètement rasées par les bombes des alliés. De plus la France, pendant l'après-guerre, connut un véritable exode entrant. Anciens habitants des colonies, immigration, etc.

De notre point de vue, le modernisme répondit positivement à une urgence précise et réelle. Le problème est que l'urgence devint la norme et l'éphémère devint perpétuel. Les projets la plupart des fois ne furent pas respectés et le grand ensemble se caractérisa alors par la

pauvreté, l'exclusion et la déshumanisation d'une expérience urbaine standardisée. Sans doute Paquot, avec plus de précision, plonge au cœur de la question, en soulevant des objections ontologiques, qui s'ancrent au sein du concept même d'habiter. Sur ce dernier point le désaccord est véritablement difficile.

Le dernier point que l'on tient à préciser réside au contraire dans une expérience entièrement subjective qui pourrait mieux nous aider à comprendre le sens de notre position. Afin d'être plus clairs, et de ne pas oublier la portée personnelle, nous allons passer du « nous » au « je », convaincus que le lecteur nous excusera.

J'ai grandi à Palerme, au sein d'un quartier nouveau au nord de la vieille ville. Cette zone, considérée comme le nouveau centre, est composée essentiellement par des blocs d'immeubles réalisés entre les années '50 et '80. Malgré un certain anonymat des formes, les appartements sont moyennement de haut-niveau et doués d'un tas de comforts inédits pour l'époque. Il s'agit du cœur de la zone résidentielle privilégiée par la moyenne et parfois aussi par la haute-bourgeoisie palermitaine. On ne peut pas considérer « beaux » ces quartiers. Les espaces verts sont rares, l'architecture est anonyme et le vertical trône sur l'horizontal. Pourtant les commerces à proximité sont en nombre très élevé, les infrastructures fonctionnent (avec tous les limites d'une ville problématique comme Palerme) ; d'un côté le centre-ville est proche et facilement joignable, de l'autre, même chose pour l'autoroute et surtout pour les quartiers des plages (véritable résidence des classes les plus aisées). Sans excès, j'ai toujours apprécié ce quartier, qui, sans des beautés particulières, offrait des avantages indéniables et, somme toute, un cadre de vie agréable.

Quand pour la première fois je me suis rapproché d'une autre réalité spatiale, celle française, je fus surpris. Pendant un jumelage avec un lycée Montpelliérain, j'hébergeai un français, pour être ensuite à mon tour hébergé dans le Languedoc. Le résultat fut un curieux échange d'expériences urbaines. Aux yeux du jeune languedocien, l'architecture de ma maison lui renvoyait l'idée d'une énorme banlieue, un paysage de grands ensembles typiques des certaines cités françaises aux problèmes bien connus. Il fut difficile, donc, de lui faire comprendre que ce cadre appartenait à la bourgeoisie plus ou moins aisée de la ville. De manière spéculaire, quelques temps plus tard je me trouvai à parcourir par curiosité la zone orientale de la ville de Montpellier. Ce qui à mes yeux rappelait mon cadre de vie, avec des avenues fleuries, des tours qui apparaissaient en très bon état et douées d'appartements confortables, n'était en revanche que le quartier de La Paillade, cité symbole de la ville du Languedoc, à l'époque considérée encore très dégradée. Je le découvris quelques minutes après à mes dépenses.

Voilà un petit compte-rendu d'une adolescence bourgeoise se heurtant à un échange culturel qui eut l'inédit mérite d'élargir mon expérience urbaine. À mes yeux, selon ceux qui étaient mes codes urbains, le quartier de La Paillade était un endroit tout à fait agréable à l'apparence.

En conclusion, cette petite expérience est sans doute très peu significative, mais elle a du moins le mérite de nous faire réfléchir à propos d'un certain degré de relativisme. Pour le dire d'une autre manière, il ne faut jamais oublier l'indissociabilité profonde qui régit les rapports entre la forme et le contenu, entre les chismes de l'architecture et les phénomènes sociaux qu'y sont associé. La considération n'est certainement pas originale, mais elle mérite quand-même d'être bien tenue en compte. Que se passerait-il si d'un coup, par magie, les habitants des cités les plus dégradés ne soient plus pauvres ? Changeraient-ils leur résidence ? Probable. Mais il est tout à fait possible que certains éléments problématiques disparaissent. La fiction, en ce sens, n'est pas encore en mesure de nous aider.

Pour rester dans l'actualité profondément dystopique, le grand ensemble, comme le centre commercial ou le « ghetto des riches » est néanmoins une des plus grandes criticités urbaines du contemporain. En ce sens, il faut bien se remettre à Paquot (2015) pour rentrer à l'intérieur de cette grande source d'inspiration pour les fictions dystopiques. De notre côté, comme le philosophe de l'urbain, nous attribuons la grande responsabilité à une organisation socio-économique axée sur une inégalité de plus en plus inacceptable, sur une volonté claire et nette de mise à distance, dont le grand ensemble, avec ses responsabilités relatives ou absolues, directes ou indirectes, est un clair signe, un excès d'une logique effrayante au nom de laquelle nous assistons tout de même à la recrudescence des grands centres commerciaux et des *gated communities*.

3.4.1. De *Metropolis* à *In Time*

Pour ce qui concerne la filmographie, au sein de notre corpus nous avons signalé les œuvres suivantes : le fameux *Metropolis* de Fritz Lang (1927), parabole d'une métropole des excès et caractérisée par une lutte de classe acharnée. Le film, véritable pierre miliare du genre, cristallisa un imaginaire métropolitain récurrent au comble de la modernité : architectures énormes, extensions des immeubles en vertical, machines volantes, domination de l'univers techniques et enfin la claire et nette séparation des corps sociaux à travers une localisation précise selon un critère hauteur / profondeur.

Autre référence incontournable est *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1972). « Dans un monde futur surpeuplé, la nature a disparu et les gens s'entassent dans les villes, nourries avec un mystérieux aliment qu'on appelle le *soylent* » (Chion, 2008, p. 232). À ce propos exemplaire et effrayante est la séquence du repas que le policier (Charlton Heston) fait avec son conseiller et colocataire (Edward G. Robinson). Le premier s'occupe d'un meurtre dans un riche complexe résidentiel. Il a pu réquisitionner un des biens les plus chers et inaccessibles : de la nourriture fraîche. Le vieux se lance alors dans un voyage nostalgique, tandis que le jeune policier découvre ce que l'humanité a presque perdu pour toujours : le plaisir de la table.

Très intéressants sont les choix du décor. Les quartiers aisés sont représentés à travers des codes futuristes pour l'époque : grands complexes résidentiels et bétonnés, sécurisés et doués de tous les comforts (y compris une jeune fille qui fait partie de la « dotation » de l'appartement). Au contraire la plupart de la population s'entasse dans des quartiers qui nous sont présentés sous les traits d'une ville américaine contemporaine. Pas de futurisme, pas de technologie dominante, mais au contraire une densité de population affreuse qui s'amasse dans les cages d'escalier et dans les paliers.



Fig. 17 : Plan tiré du film *Soylent Green*.

Le final est dramatique. Le vieux compagnon de Charlton Heston, choisit le suicide assisté dans un centre spécialisé. Allongé, devant ses yeux défilent scènes de nature sauvage et couchés de soleil, tandis que la symphonie Pastorale de Beethoven l'accompagne doucement vers son destin. Le policier découvre peu après l'intrigue : le *soylent*, présenté comme un composite énergétique à base de plancton, est en réalité fait de cadavres. Véritable, et somme toute plausible, dystopie, *Soylent Green*, malgré sa distance temporelle, n'a pas perdu sa puissance dramatique et son caractère profondément dénonciateur. D'ailleurs pour un public français ou

italien (mais bien évidemment non seulement), qu'est-ce qu'il peut y avoir de plus cauchemardesque d'un monde où l'on a perdu pour toujours les saveurs de la nourriture ?

En 1981 sort *Escape From New York* du spécialiste horreur/SF John Carpenter, auteur entre autres du remarquable *The Thing* (1982) et *They Live* (1988). Dans un futur pas trop éloigné (diégétiquement l'année 1997), la ville de New York a été séparée du reste du pays et sécurisée. Elle est devenue une énorme prison sans aucun contrôle à son intérieur, dominée par des bandes de criminels. Malheureusement, l'avion présidentiel, suite à un accident, s'écrase à son intérieur. Pour récupérer le président, ainsi que son précieux cartable, un ancien combattant désormais devenu un criminel, Snake Plinsky, est envoyé à l'intérieur de la ville-prison.

Malgré certains traits caricaturaux, le film a assumé le statut de *cult movie*, et, somme toute, n'a pas perdu son charme. Certes, l'année 1997 n'a certainement pas vu la grande pomme devenir une prison, cependant il est intéressant comme en 1981 on imaginait une ghettoisation extrême, en raison de laquelle une société se protège en enfermant. Si l'on veut, la perspective est opposée à l'imaginaire romerien, dans lequel au contraire, on s'auto-enferme. Carpenter n'avait pas prévu les *gated communities*. Question des chiffres, pourrait-on-dire. À présent les « indésirables » sont tellement nombreux qu'il vaut mieux penser à s'auto-isoler. Le ghetto sera alors le reste du monde.

Suivant un ordre chronologique, le 1982 voit la sortie du fameux *Blade Runner* (Ridley Scott). Icône d'un genre, icône d'une certaine idée du futur (incarné par une forme urbaine tout à fait effrayante) et enfin *cult-movie*, nous avons déjà traité ce film dans la première partie en faisant référence notamment aux analyses de David Harvey (1990) et Mike Davis (1998). Cependant, vu l'importance du produit, il vaut mieux retracer quelques éléments propices à la compréhension de la dystopie urbaine. Le futur de *Blade Runner* n'est pas marqué par une véritable catastrophe. Le monde a bien avancé d'un point de vue technologique, les voitures volent, on construit des « répliquants » anthropomorphes, on voyage dans l'espace, etc. Cependant, devant nous se livre un portrait indiquant clairement une chose : la technologie et le progrès ne sont pas automatiquement le signe d'une réelle amélioration de la condition humaine. La ville de Los Angeles vit dans une obscurité perpétuelle à cause de la pollution, mais aussi à cause de l'ampleur verticale des architectures pharaoniques. Il pleut constamment. Les bas-fonds sont entassés de monde, visiblement insalubres, peuplés des populations différentes aux langues incompréhensibles. Dans ce contexte cauchemardesque se développe la narration axée sur la recherche des « répliquants » rebelles qui luttent contre leur destin d'obsolescence programmée : leur cycle de vie est très court, limité artificiellement ; leur combat n'apparaît alors que sous la forme d'une utopie d'immortalité.

Avec des codes narratifs quelque peu similaires, nous signalons un dessin animé japonais qui trouva un écho important en Europe. Il s'agit d'*Akira* de Katsuhiro Otomo (1988). L'action se déroule en 2019 à *Neo Tokyo*, mégalopole reconstruite à côté des ruines de la vieille Tokyo, détruite lors d'une guerre nucléaire. Le paysage rappelle vaguement les architectures imposantes de *Blade Runner*, avec une structure urbaine qui exploite tant la dimension horizontale que verticale. Les alentours de la ville sont caractérisés en revanche par un paysage de ruines traversé par des autoroutes sombres. Les protagonistes sont des jeunes motards en lutte contre des bandes rivales. Le contexte social est marqué par une profonde instabilité politique : émeutes, violence, crime.

La fin verra une nouvelle explosion nucléaire en plein milieu de *Neo Tokyo* qui assumera les traits d'un nouveau *Big Bang*. Film intéressant, vaguement futuriste, dans lequel l'idée d'avenir se rapproche de notre contemporain marqué par crise économique, instabilité politique, terrorisme etc. Exception faite pour les ruines post-nucléaires, la prévision assume donc des traits dont la pertinence est choquante. D'un point de vue urbain, la représentation de cette nouvelle Tokyo, assume les caractères typiques d'une dystopie de l'excès : architectures exagérées, absence de milieu naturel, dispersion des formes, étalage urbain vertical, etc. La référence pose encore une fois ses racines dans le cauchemar métropolitain de la modernité, dont l'icône reste encore la ville conçue et mise en image par Fritz Lang dans *Metropolis*.



Fig. 18 : Plan tiré du film *Metropolis*.

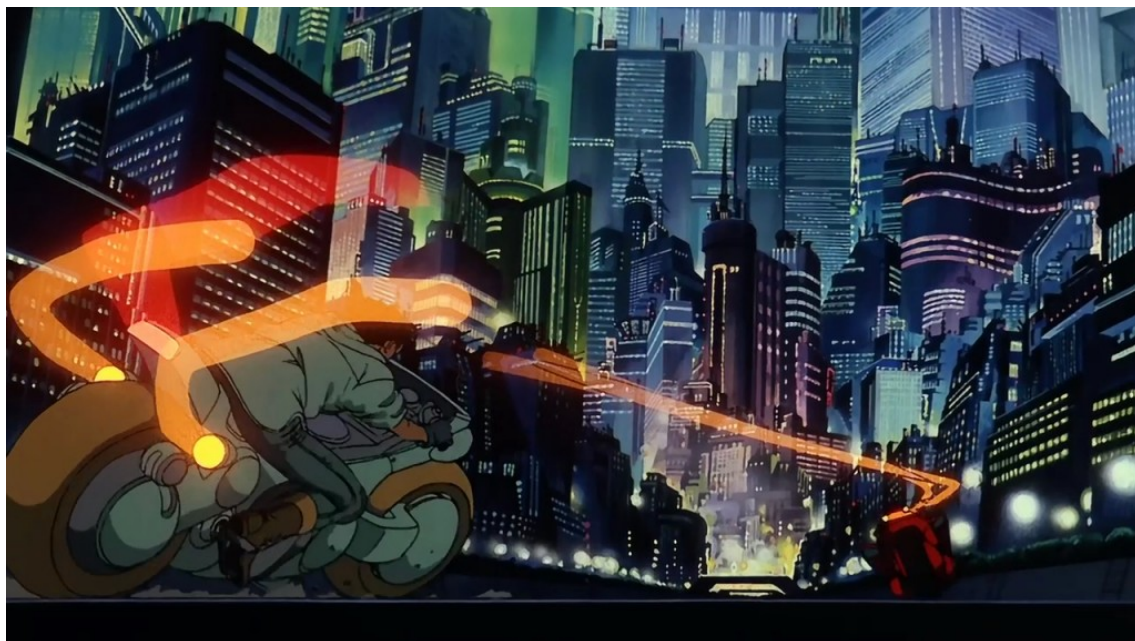


Fig. 19 : Plan tiré du film *Akira*. La ville de Neo Tokyo.

Children of men, de l'espagnol Alfonso Cuarón (2006), possède un intérêt particulier. Véritable anticipation dystopique, il nous plonge dans l'année 2027, dans un monde bouleversé par des tensions internationales, par l'instabilité politique, par le terrorisme et par des énormes vagues de migrations. Le contexte est celui d'une Angleterre militarisée, où la chasse aux clandestins domine les inquiétudes collectives. En revanche, la grande catastrophe est la stérilité. Depuis 18 ans, il n'y a plus de naissances. Pas d'enfants, pas de maternité... l'humanité semble destinée à une lente extinction, à une vieillesse inexorable.

Pas d'architectures futuristes, pas de machines volantes, ni d'autres prodiges de la science... Le monde n'a certainement pas avancé d'un point de vue technologique. La clé de lecture réside alors dans l'excès des traits avec lesquels est représenté notre contemporain. Attaques terroristes, contrôle policier, énormes champs de détentions dans lesquels sont enfermés les immigrés et encore grilles, barrages, violences... Somme toute nous y sommes presque, notamment si l'on se réfère à l'actualité de ces années 2015/2016 où les bombes et les massacres secouent l'actualité et où Calais et Lampedusa sont devenues les icônes d'une migration désespérée, contrée avec une violence souvent meurtrière.

Il reste le cauchemar d'un monde sans enfants, qui au final, se réduit à être symbole fictionnel d'un contemporain qui *de facto* ne contemple pas de futur. Tout va finir, et ce sera bientôt (voir annexes audiovisuels n°16 et 17).

La narration se déroule en revanche avec un espoir. Une jeune immigrée est enceinte et le protagoniste (Clive Owen) fera de son mieux pour essayer de la sauver des

instrumentalisations du gouvernement et des terroristes. Affreuses sont les séquences finales qui se déroulent dans la ville-prison pour immigrés de Bexhill. Référence directe à Calais, le spectateur plonge au milieu d'une ambiance qui rappelle, au début, l'arrivée dans un champ de concentration. L'enclave est un lieu sans loi, une ville dont on ne peut pas sortir (cliché qui remonte au fameux *Casablanca*) et qui rassemble les désespoirs des fils moins chanceux de ce monde.

À distance de dix ans... Qu'est-ce qui manque encore ? Heureusement les enfants naissent encore, mais pour le reste, au-delà de quelques exploits cinématographiques, le terrorisme hante nos vies et les centres de détention de la forteresse Europe surgissent comme des champignons de la Turquie, à l'Espagne, de l'extrême sud de la Sicile jusqu'aux abords de la Manche. Quant à l'instabilité sociale et politique, il suffit de parcourir les avenues parisiennes pendant le printemps 2016 et respirer les gaz lacrymogènes qui fleurissent sur les cendres de la justice sociale. Au final, nous serions même tentés de réduire la portée excessive de cette fiction et de parler plutôt d'une dystopie aux limites du pur réalisme.



Fig. 20 : Plan tiré du film *Children of men*.

En 2009, nous signalons brièvement l'intéressant *District 9* du sud-africain Neil Blomkamp. Les thèmes sont à retracer au sein des politiques urbaines de la différence, de l'exclusion et du ghetto. À nos jours, sur les cieux de Johannesburg apparaît un immense vaisseau spatial. Il est en panne et ses occupants, une race extraterrestre que les terriens appelleront « crevettes », sont en train de mourir de faim. Débarqués, les crevettes sont au fur et à mesure enfermés dans un énorme champ de réfugiés appelé District 9. Bientôt la zone deviendra une favelas, ou bien un ghetto qui rappelle parfaitement les politiques d'apartheid. Le

gouvernement confie la gestion du district à une entreprise multinationale qui secrètement commence à développer des recherches sur les technologies aliènes. En même temps, les bureaucrates commencent à exécuter un plan de délogement des « crevettes » vers un nouveau camp situé bien loin de la ville.

Le protagoniste est un petit fonctionnaire de la compagnie chargé de ratifier le transfert aux crevettes. Par erreur il rentre en contact avec une substance qui engendre une mutation génétique : il commence à devenir un extraterrestre. Cauchemar du métissage, fragmentation urbaine, apartheid, ghettoisation, le film alterne un langage de reportage à des véritables séquences d'action. Certes, les thématiques ne sont pas originelles, mais l'escamotage narratif d'une race technologiquement supérieure qui vient sur la terre non pour conquête ou découverte mais tout simplement en urgence, en quête d'aide, reste très intéressant. À la fin, un extraterrestre avec son fils, parvient à remettre en état le grand vaisseau, qui, finalement quitte la terre pour faire retour au « pays » natal. Le pauvre protagoniste, en revanche, achève sa mutation en devenant une crevette. Il reste sur la terre menant une vie pénible, avec, en plus, le souvenir de son ancienne humanité perdue pour toujours.

Dernier titre de cette section, le récent *In Time* de Andrew Niccol (2011). Dans l'année 2169, le monde n'a pas avancé sur le plan de la technologie, ni sur celui de l'égalité sociale. La seule exception sont les êtres humains, qui, désormais, sont génétiquement reprogrammés. À l'âge de 25 ans, un compteur sur le bras de chaque individu s'allume. Le processus de vieillissement s'arrête et un an sépare les hommes de la mort. Cependant, ce n'est pas automatique, le temps de vie a assumé les traits de l'argent : il peut être gagné, conservé, échangé, volé... Le temps c'est de l'argent... littéralement. Le monde alors se voit géographiquement et socialement partagé en plusieurs secteurs, selon les revenus, en fonction du temps dont on dispose. Les riches possèdent des siècles, voir des millénaires, tandis que l'existence des classes défavorisées se poursuit à la constante recherche de temps. Tout se fait vite dans les faubourgs, tout le monde court frénétiquement, puisque rester sans temps veut dire mourir à l'instant.

Les cadavres alors gisent et une simple augmentation du prix de l'autobus peut conduire à la mort. Le protagoniste (Justin Timberlake) habite les quartiers pauvres. Un soir, il reçoit un cadeau inattendu qui lui permet de quitter les faubourgs en faveur des hauts quartiers dans lesquels au contraire l'existence est calme, relaxée et surtout douée de tous les luxes possibles.

Le suit du film se poursuit avec une narration à la Bonnie et Clyde en sauce Robin des bois : le jeune parvenu s'unit à une jeune fille riche et ensemble commencent une intense activité de braquages pour redistribuer les temps aux plus pauvres. Simple et linéaire métaphore de l'injustice, somme toute banale, *In Time* possède en revanche quelques traits intéressants, liés

notamment à la représentation des deux styles de vie, dominés par la dichotomie entre rapidité et lenteur, entre frénésie et calme. D'ailleurs, comme déjà nous racontait le prolifique personnage italien de Fantozzi, le monde est bien dense d'inégalités et d'injustices. Les hommes se partagent entre ce qui ne peuvent plus attendre, - peine la mort - , et ceux qui, au contraire, ont bien le temps... et n'ont pas besoin de se presser face au changement...

3.5. L'urbain en ruine...Les paysages du post...

« *You're an animal !* »

« *No. Worse. Human ! Human !* »

(*The Runaway Train*, A. Konchalovsky, 1985)

Que se passera-t-il ensuite... quand la portée destructrice aura épuisé son élan... quand la maladie aura ravagé la ville et effacé notre monde... quand le monde aura collapsé sur soi-même ? Y-aurait-il encore un futur ? Qu'est-ce qu'en sera de notre monde urbain dans les années qui suivront la catastrophe ?

Maints auteurs se sont posé cette question, en donnant forme à un leitmotiv parmi les plus fascinant : le paysage post-apocalyptique. Dans ce cas, le présent diégétique est projeté en avant, dans un futur qui, loin ou proche, suit un désastre aux proportions souvent vastes. Par conséquent notre contemporain assume les traits d'un passé perdu pour toujours, du moment ultime de la civilisation. *D'après moi le déluge*... et en effet, rien ne sera comme avant.

Véritable antithèse d'un progrès sans fin, la fiction post-apocalyptique nous permet d'assumer la posture d'un archéologue censé de reconstruire ce monde perdu. Le paysage acquiert alors un statut profondément symbolique, dans lequel tous les éléments, comme à Pompei ou à Pripiat, deviennent des traces, des signes nous permettant la reconstruction de ce qui fut jadis.

À la base, se manifeste clairement un pessimisme, souvent radical, parfois nostalgique. La recherche du temps perdu, d'une jeunesse qui ne reviendra pas se heurte alors aux fortes

criticités de notre contemporain, qui d'un coup, se voit mythifié, malgré, on sait bien, les sombres chroniques. De ce point de vue, la posture temporelle semble définitivement renverser les faces optimistes et projectives de la modernité, celles qui nous amenaient à penser que l'avenir, certainement, sera meilleur que le présent et que l'humanité pourra progresser dans un sens véritablement positif. Sans doute on peut relever certains traits du postmodernisme, considéré comme une logique culturelle ; le même qui radicalise toutes les critiques à la modernité comme projet d'émancipation, sans toutefois poser des alternatives crédibles ou du moins acceptables.

Malgré le charme indéniable de ce trope, le paysage de cet urbain en ruine semblent nous dire, d'une manière quasi-réactionnaire que notre monde, somme toute, est meilleur des cendres et des délabrements qui nous attendent dans les années à venir. L'idée est simple, banale, mais cependant atroce : il est trop tard ; le chemin du monde est déjà tracé, et la suite est inéluctable.

En ce sens, la ruine, la post-apocalypse, plus que de se lier à une telle problématique ou à une autre, nous plonge dans un terrain esthétique-philosophique. Ce qui compte au final, ce ne sont pas les raisons, mais plutôt le contrat fictionnel reposant sur un glissement temporel nous permettant un recul fictif par rapport à notre présent.

En revanche certains traits catastrophistes sont nécessaires : vaste portée du désastre, qui souvent concerne la totalité de la planète ; impossibilité de revenir à l'équilibre précédent (rien ne sera comme avant) ; fin de la civilisation telle que nous la connaissons. Ce dernier caractère, en revanche, peut assumer deux formes distinctes : la survie de l'humanité dans des conditions profondément différentes ou bien la fin de l'expérience humaine.

On est bien loin de la fin de l'histoire telle que préconisait Marx avec son utopie de socialisme futur. Ici la fin est douloureuse, tragique, et prend souvent la forme d'une lente et consciente agonie. Mais parfois, il y a encore de la place pour espérer, comme par exemple dans le chef d'œuvre d'animation *WALL-E* (Andrew Stanton, 2006), dans lequel l'humanité semble pouvoir rattraper les clés de son destin, ou par exemple dans la fameuse série des *Mad Max*, qui montre, malgré tout, un monde qui a survécu. Exceptions ou non, peu importe, puisque les véritables moments forts, ceux qui frappent tant esthétiquement que philosophiquement, sont ceux qui nous montre bien la fin, comme par exemple l'exceptionnel *The Road* (John Hillcoat, 2009), véritable forme pure de la catastrophe totale, ou encore le magnifique *On the beach* (Stanley Kramer, 1959), qui aboutit au suicide final des tous les survivants de la planète.

En revanche tout n'est pas conceptuel. La post-apocalypse, comme anticipé avant, constitue l'autre grande face des représentations de l'atome. Si dans le paragraphe traitant des destructions matérielles (3.2.) nous avons essayé de mettre en exergue le moment précis de la

bombe, ici au contraire, nous irons parcourir ce qui reste après. Certainement le lecteur attentif pourra nous reprocher le fait qu'un film comme *Threads* montre tant l'explosion que les sombres années à venir... Et bien, voilà une des limites de notre système de classement que nous avons évoquée. Difficile classer et réduire l'individualité d'un film sans tomber dans des contradictions insolubles.

Cela dit, l'atome est susceptible aussi d'anéantir le monde sans forcément le détruire... nous y sommes... et des films tels que *On the beach* ou *La Terre Outragée* (Michale Boganim, 2011), nous le montreront bien avec leur décadence inéluctable. Les ruines de l'urbain, les restes, matérielles ou immatérielles, de nos espaces de vie, ne sont pas à analyser alors du même point de vue que les autres formes catastrophiques. Ce n'est plus le cas de recourir au symbolique pour essayer de saisir les criticités aboutissant au désastre. D'une autre manière, on le répète, l'analyste de l'urbain, le géographe de la culture, doit pour un instant assumer le regard de l'archéologue, celui qui recherche les pièces d'une mosaïque, qui reconstruit la forme d'une maison en partant de ses fondements, qui reproduit la forme d'une ville à partir du seul tracé de ses routes. La distance, bien que fictionnelle, pourrait peut-être nous rendre une lucidité inédite que seulement le recul peut accorder.

De l'autre côté, la catastrophe totale, dépourvue de ces raisons d'être, épurée des inquiétudes contextuelles et changeantes, pourra nous apprendre la plus banale et tragiques des vulnérabilités urbaines : l'éphémère qui marque la condition urbaine/humaine, et, peut-être, leur profonde indissociabilité. Nous avons déjà posé cette problématique : nous ne savons pas si l'existence d'une humanité non urbaine soit possible. Probablement oui. Mais une chose est certaine. Nous sommes à présent incapable d'imaginer positivement cette perspective, puisque derrière les ruines délabrées d'une ville se cachent souvent les barbaries, la fin des rapports sociaux, politiques, économiques, ou tout simplement humains, qui ont permis la naissance et le cours de l'Histoire.

Fredric Jameson, on l'a vu à plusieurs reprises, suggérerait l'idée d'une archéologie du futur. Selon l'intellectuel américain, l'ontologie de notre contemporain, paradoxalement, ne demande plus de prévisions sur le passé, mais au contraire des archéologies du futur. De son point de vue, il avait bien raison, puisque sa référence était bien la littérature classique de science-fiction, celle qui nous projetait véritablement dans les chrismes de l'avenir. Si l'on tient à apprendre quelque chose à partir des ruines de notre monde, en revanche, nous avons besoins d'une autre forme d'archéologie, axée sur le présent, qui, on l'a vu, souvent assume l'aspect d'un moment incontestablement décisif, point final de l'histoire, apogée, comble... *après moi le déluge*. Si le futur cesse d'exister, à quoi bon de mettre en place son archéologie ? Le futur ultime c'est nous, et

alors, bien que fictionnellement, soyons archéologues... non pour un jeu, ou pire pour incarner l'illusion, mais tout simplement pour essayer de songer d'un autre point de vue à l'ontologie de notre urbain potentiellement en ruine.

3.5.1. Variations sur le thème de l'atome. *On the beach*, *The Divide*, *La Terre Outragée*.

« *Confutatis maledictis,
flammis acerbis addictis
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis
cor contritum quasi cinis
gere curam mei finis* ».

(Messe de Requiem)

Au comble de la guerre froide, le cauchemar de l'atome, nourri aussi par les reportages d'Hiroshima et Nagasaki, est un thème qui hante la conscience collective. Les années 1950 montrent de ce point de vue une sorte de paradoxe. Si l'opinion publique commence à envisager les rechutes néfastes et définitives d'un conflit atomique, en même temps, États-Unis, Union Soviétique, mais aussi République chinoise, France et Angleterre, développent avec succès la bombe H, dont la capacité destructive et radioactive dépassera largement les bombes lancées sur le Japon. La perspective d'un anéantissement total devient donc d'actualité.

Dans ce contexte, fait sa parution en 1959 le chef d'œuvre *On the beach* de Stanley Kramer, premier film à grand budget traitant de la question d'un conflit nucléaire. Le casting est exceptionnel : Gregory Peck, Ava Gardner, Anthony Perkins et un inédit Fred Astaire dans le rôle d'un savant. Film étrange et profondément déroutant, *Le dernier rivage* (dans la traduction française), constitue une sorte d'anomalie marquée par un pessimisme radicalement tragique, qui, somme toute, dans l'Amérique des années 1950, est assez rare. « Suite au déclenchement fortuite d'un conflit nucléaire total, la Terre est graduellement recouverte d'un nuage radioactif invisible et mortel qui ne laisse aucun espoir. Les derniers survivants, en Australie, attendent leur tour » (Chion, 2008, p. 178). Ainsi, un sous-marin atomique américain atteint les côtes

australien. Ils sont peut-être les seuls survivants de l'hémisphère nord. Le capitaine, Gregory Peck, a perdu toute sa famille, comme d'ailleurs tous les autres membres de l'équipage.

Le gouvernement australien charge le sous-marin d'une mission de reconnaissance visant à mesurer les niveaux de radioactivité au nord de la planète. L'Australie est le dernier endroit habitable, mais le temps joue un rôle déterminant : les dernières prévisions indiquent que la radioactivité atteindra le continent dans cinq mois. Commence ainsi une longue partie qui précède le nouveau départ du sous-marin. L'ambiance est peu crédible. À part le manque d'essence tout semble normal et le spectateur, (du moins celui des années 2000) a du mal à croire que la fin est imminente. La réalité, en revanche, touche brutalement les esprits. Le capitaine passe du temps avec un officier de la marine australienne et sa famille, dont une petite fille qui vient de naître. Pendant ce temps, il connaît une fille, Moira. Seule, alcoolique, aux traits complexes, elle séduit le charmant capitaine, en essayant de briser son traumatisme récent : sa famille se trouvait aux États-Unis pendant la guerre. Ils sont sûrement morts.

L'ambiance est mélodramatique, aux traits romanesque rappelant les classiques américains d'amour. Mais cependant la fin pèse sur les destins de tous les personnages. Moira alors se laisse aller... Amour, joie, famille, futur... tout a perdu d'importance... Elle ne veut pas mourir seule... et se demande alors si le capitaine partage ce dernier souhait de chaleur humaine. Entre temps, la jeune femme de l'officier plonge dans le désespoir. Le dialogue avec son jeune mari est l'un des moments les plus effrayants. Ce dernier partira en mission avec le sous-marin en tant qu'officier de liaison. Son angoisse est celle de ne pas revenir à temps. Il faut se suicider avant que les radiations commencent à empoisonner l'organisme. Il faut éviter toute souffrance inutile. Le jeune parvient à se procurer des cachets que le gouvernement est en train de produire pour mettre en place le suicide collectif et fait de son mieux pour convaincre sa femme à l'utiliser, sur elle et sur la petite fille. C'est bien cette première partie qui déroute le spectateur. Dans une ambiance aux traits quasi-normale, on discute de suicide, d'irradiation, de fin de l'humanité.

Entre temps, un espoir surgit. Les militaires captent un étrange signal radio provenant de la Californie. Peut-être alors que le nuage a réduit sa dangerosité ? Raison de plus pour partir au plus vite. Le premier objectif de la mission est en revanche un échec. Au nord de l'Alaska le niveau de radioactivité est toujours inacceptable. Aucune trace de réduction. Au retour, le sous-marin s'arrête à San Francisco. Chion commente ainsi (2008, p. 178) : « Le moment le plus impressionnant est la visite dans San Francisco mort, désert, irradié, par un soldat revêtu d'une combinaison étanche. On nous montre une usine marémotrice qui continue à fonctionner sans l'homme, à créer une puissance électrique inutile. L'idée est que l'homme a inventé des machines

qui n'ont plus besoin de lui pour tourner. Là où d'autres films dépeignent la nature reprenant possession de ce qui fut une ville, celui-ci montre des machines intactes et des usines qui se passent de l'homme, et c'est presque plus terrible ». Nous avons bien à raison souligné cette dernière phrase. Les villes désertées (telle que Londres dans *28 Days Later*) offrent un spectacle de pure angoisse, une antithèse urbaine ou, comme nous avons vu, un oxymore. N'oublions pas que nous sommes à la fin des années 1950. C'est peut-être le début d'un leitmotiv parmi les plus choquant du cinéma : pas de ruines, pas d'incendie, et non plus de cadavres (quand un marin se questionne sur ce fait, on lui répond que les gens ont préféré mourir dans leurs lits, dans l'intimité des leurs maisons). Si nous faisons face à la caducité de notre organisme, au faible équilibre qui permet la vie biologique, en revanche nos créations semblent atteindre une sorte d'immortalité. Les villes alors vont survivre, ainsi que certaines machines. Ce qui restera de nous est alors un paysage grotesque, humain sans hommes, artificiel et somme toute intact. San Francisco incarne le rôle d'un monument à l'humanité disparue.

À ce propos il est impératif de signaler un ouvrage capital. Il s'agit de *Homo Disparitus* du journaliste Alan Weisman (2007). Que se passerait-il dans nos villes quand l'homme aura disparu ? Combien de temps faudra à la nature pour reprendre possession des lieux ? L'auteur, grâce à une documentation scientifique très détaillée, s'efforce de répondre mieux à ces questions. Le résultat est que tout est éphémère. Certes, nos imposantes créations nous survivront pour longtemps, mais pas pour toujours. Au fur et à mesure le monument se fera ruine et l'homme ne sera qu'une archéologie d'un passé lointain. En revanche, dans l'univers fictionnel de Kramer, il n'y aura plus personne sur la Terre pour contempler ce qui fut. Paradoxe effrayant d'un film, dont l'impact fut sans doute très fort. Même dans les prévisions les plus néfastes à propos d'un conflit nucléaire, l'humanité, bien que détruite, malade, réduite, parvient à survivre. La référence en ce sens pourrait être le docu-fiction *Threads* (cfr. par. 3.2.2.), dans lequel l'humanité post-bombe, treize ans après, est aux limites de l'extinction. Mais ce moment reste quand même incertain. Ici la certitude est claire et nette.

Il nous reste peut-être une seule question : se suicider collectivement avant que la radiation empoisonne nos corps ou bien essayer de survivre dans le cauchemar post-humain comme dans le film du 1984 ? Sur un plan similaire on pourrait se demander quel univers nourrit le plus nos cauchemars : le paysage noir, détruit, brûlé que l'on a vu dans *Threads* ou bien l'urbain vidée, embaumé dans son instant fatal, dépourvu de toute vie organique que Kramer offre à notre regard ? Le choix est difficile.

À la fin, la mission du sous-marin est un échec total. Le mystérieux signal radio n'était qu'un hasard des machines. Pas de survivants. La fin est donc inéluctable. Revenus en Australie,

le jeune officier rejoint sa femme. Le capitaine s'approche à nouveau de la charmante Moira. Fred Astaire, le savant qui s'endosse les responsabilités de la science – la même science qui fit autrefois promesse de bonheur – se suicide avec le gaz, sans même attendre la distribution des cachets. « La fin du film est particulièrement déprimante : une population australienne résignée et disciplinée fait la queue pour obtenir les pilules qui permettront de mourir paisiblement, et non dans les souffrances causées par les radiations. Aucune panique, aucune révolte. Pour finir, des rues vides et une banderole qui maintenant est destinée au spectateur seul : *"Il est encore temps"* » (Chion, 2008, pp. 178-179).

Le final est donc inédit (voir annexe audiovisuel n°18), et non à cause de l'inéluctable qui parvient, mais justement en raison de cette calme et ordonnée représentation qui cogne avec l'imaginaire d'une panique avant mort, d'un effondrement de toutes les structures politiques et sociale que l'on a vu plusieurs fois. Calmement, l'humanité s'éteint avec la résignation du condamné sur l'échafaud.



Fig. 21 : un des plans qui achèvent *On the Beach*.

Le jeune australien mourra avec sa femme et sa petite fille dans son lit. Le sous-marin américain, en revanche, prend le large à nouveau. L'équipage souhaite mourir à la maison. Ils font route vers les États-Unis pour leur fatal voyage. Le capitaine, quant à lui, au dernier moment, choisit de rester avec Moira. Sur une plage ensoleillée, comme dans un agréable pique-

nique, les deux aimants du désespoir célèbrent le *Requiem* de l'épopée humaine sur la Terre. Le temps est terminé.

The Divide de Xavier Gens (2011) revient sur le cliché de la régression à la barbarie et de l'enfermement. Le film s'ouvre avec des explosions nucléaires sur New York. Un groupe d'occupants d'un immeuble s'abrite dans le sous-sol, dans un refuge aménagé par le concierge (Michael Biehn, déjà co-protagoniste du premier *Terminator*), qui n'est pas trop content d'accueillir ces jeunes. Qui a lancé la bombe ? Que se passera-t-il maintenant ? Aucune idée. Dans des conditions de vie difficiles, l'enfermement et les conflits commencent. La seule coupure est l'irruption d'un groupe de militaires en combinaison anti-radioactive. Sans drapeaux, sans qu'on puisse les identifier ou tout simplement leur demander que s'est-il passé, ils enlèvent la petite fille d'une des réfugiés.

Au fur et à mesure la violence explose. Torture, vols, perte de tout frein inhibitoire. Le refuge devient une prison cauchemardesque dominée par la bestialité et la barbarie. La civilisation a disparu et il est impossible de sortir, non seulement à cause de la radioactivité, mais aussi parce-que les militaires ont soudé l'accès au refuge.

Seule la jeune Eva parvient à garder le contrôle et à maintenir une sorte d'humanité. Le final en *crescendo* est tragique. Tandis que le groupe commence à s'entretuer, un incendie explose... Eva, avec une combinaison volée à un des militaires qui avaient fait irruption, trouve un passage à travers les égouts. Elle est finalement libre et peut regagner la surface... Commence ainsi une merveilleuse séquence qui marque la fin du film. La promenade dans New York révèle un monde dévasté, en ruine, envahi par la poussière radioactive et par l'obscurité. Rien n'est plus. À la fin, un beau plan d'ensemble montre la fille devant le *skyline* de Manhattan, ou mieux, de celle qui fut la reine des métropoles... désormais en cendres.

D'un coup le spectateur ne peut que remarquer le non-sens de la survie en profondeur. Tout était déjà détruit, mort, réduit en poussières. Quel était alors le sens de ce refuge ? Eva, qui avait refusé l'horreur, qui s'était accrochée à l'idée d'une humanité à garder à tout prix, fait face maintenant à l'inéluctabilité de la situation. Bien avant la régression, les viols et les tortures, dehors, le monde avait déjà cessé d'exister. Eva et les autres n'étaient que de retardataires.

Par rapport à *On The Beach*, où, on l'a vu, la fin du monde se déroule dans une civique et contrôlée résignation, ici le refus de l'inéluctable assume des traits aberrants qui se manifestent à travers le total oubli de tout ce qui nous rend humains. La civilisation alors peut bien disparaître avant nous. Bien avant l'irradiation mortelle, l'*homo urbanus* a déjà franchi la ligne fatidique.

Enfin, un petit chef d'œuvre qui constitue, comme on avait anticipé en précédence, une exception dans le corpus. Il s'agit de *La Terre Outragée* de Michale Boganim (2012), premier film de fiction sur la catastrophe de Tchernobyl, et donc, inspiré d'un fait terriblement réel.

Pas d'explosions, pas d'effets spéciaux, ni, bien évidemment d'anticipation. Le film constitue une sorte d'alternative visuelle aux représentations des catastrophes nucléaires, qui, comme on sait bien, ne limitent pas leur puissance à la destruction meurtrière du champignon atomique. L'urbain irradié, contaminé et donc souvent abandonné, est un trope bien ancré dans l'imaginaire collectif, grâce tant à la fiction qu'aux nombreuses chroniques de Tchernobyl ou Fukushima.

On peut même attester l'existence d'une véritable icône urbaine à ce sujet : la ville fantôme de Pripiat, près de la centrale nucléaire de Tchernobyl. Triste destin pour une ville, qui, jusqu'aux événements tragiques de l'avril 1986, était un véritable modèle réussi d'urbanisation soviétique. Conçue pour héberger les travailleurs de la centrale, elle offrait des logements modernes et confortables, des équipements sportifs et culturels, et plus généralement un cadre de vie dont la qualité était largement supérieure par rapport au reste de l'Union Soviétique. La suite fait partie désormais de l'histoire. Évacuée avec un retard criminel, elle ne sera plus habitée à cause de l'ennemi invisible par excellence : la radioactivité, qui a figé cet espace dans son instant décisif, comme une momie embaumée, en la rendant une sorte de monument au cauchemar nucléaire.



Fig. 22 : La ville de Pripiat avant 1986.



Fig. 23 : La place principale de Pripjat en 2014.

Le film se développe en deux temps. Anya, jeune fille, se marie en avril 1986 avec un pompier. Elle est heureuse. Le couple habite dans un environnement agréable, dans une ville moderne (représentation sans doute romanesque, mais qui n'est pas loin de la réalité). La pluie arrose le mariage et le bonheur des deux jeunes fêtant sous la statue de Lénine. Ils ne sont pas au courant du fait que la nuit précédente une explosion a fait sauter le réacteur n° 4 de la centrale située à quelques kilomètres.

Le mari est alors rappelé au service en urgence. Il ne pourra même pas terminer sa petite fête de mariage. Anya ne le reverra plus puisque les pompiers seront les premières victimes de l'irradiation. La ville sera ensuite évacuée, mais trop tard. L'histoire officielle nous raconte la suite. La bataille de Tchernobyl a commencé. Comme à Stalingrad en 1942-1943, le sacrifice de dizaines de milliers de personnes sera nécessaire pour nettoyer la zone. Environ 600.000 personnes y ont participé, civils et militaires, tous conscients des dangers. Atroce alors apparaît le décalage entre une classe dirigeante corrompue et inefficace, et, au contraire une population prête à se sacrifier au nom de la collectivité. C'est le portrait offert par des nombreux documentaires comme par exemple le fameux *La Bataille de Tchernobyl* (Thomas Johnson, 2006). Incompétence, retard criminel, sont contrebalancés par l'héroïsme des liquidateurs, qui furent pour une bonne partie volontaires. Peut-être alors que le seul maigre succès de l'expérience du socialisme est justement ce sentiment d'appartenance collective, (qui rappelle aussi l'expérience de Fukushima), cette capacité de sacrifice, de mettre en avant la société devant l'individu. Du moins c'est l'impression qui surgit devant l'abnégation des liquidateurs qui nettoyaient la zone de Tchernobyl pour sauver non seulement l'Ukraine ou la Russie, mais une bonne partie de l'Europe. En revanche nous n'avons pas de chiffres précises sur leur destin, sur les dégâts à longs termes que ces hommes et ces femmes ont subi.

Le film cependant glisse sur cet aspect crucial, pour se concentrer sur l'intimité d'une catastrophe aux effets multiples. La narration se poursuit dix ans après. Pripiat est devenue la ville fantôme que nous tous connaissons bien, là où encore les calendriers poussiéreux affichent la date du 26 avril 1986. La population évacuée habite désormais à Slavoutich, mais Anya passe encore du temps dans la zone interdite autour de la centrale. Elle est chargée d'accompagner les visiteurs occasionnels de la centrale et de Pripiat. Voilà devant nous alors le paradoxe de cette zone interdite. Encore habitée par les ouvriers de la centrale (dont les autres trois réacteurs continuèrent à marcher pour longtemps), visitée comme un monument au cauchemar de l'atome civil, elle est pourtant, officiellement, inhabitable. Le film plonge alors dans une puissante expérience spatio-temporelle dans lequel le passé est un vague souvenir d'un avant effacé pour toujours. Le présent alterne les ruines de la ville avec le déracinement de Slavoutich, en témoignant le puissant sens d'appartenance aux lieux, un sentiment capable de dépasser l'invisibilité de la radioactivité. Ce présent coupé en deux, en revanche, ne parvient jamais à concevoir d'avenir.

Anya est amoureuse d'un jeune français travaillant en Ukraine, mais en même temps, a une relation avec un ancien camarade de son mari décédé, qui à présent habite dans la zone. Elle rêve d'aller à Paris, de quitter pour toujours ce pays. Elle se contente d'un voyage à Odessa avec son ami français. Le futur alors se manifeste dans ses cheveux qui tombent et dans le fait qu'elle ne pourra jamais avoir d'enfant. D'une manière tragique et inéluctable, le futur a déjà été écrit dix ans auparavant. Elle ne quittera pas la zone.

Film fort, peut-être un peu mélodramatique, *La Terre Outragée* possède à nos yeux des mérites indéniables. Premièrement le fait que pour la première fois, la fiction s'occupe de l'affaire Tchernobyl, en choisissant l'expérience subjective de la contamination mais surtout du déracinement spatio-temporel. Ensuite, en laissant d'un côté les instances historiques, il propose une architecture formelle reposant sur les mélanges d'éléments spatiaux et temporel. Temps qui devient espace et espace qui devient temps... de ce point de vue, au-delà des indéniables implications thématiques, Boganim a su offrir une visibilité extrêmement efficace à la catastrophe considérée, avant tout, comme une précise et dramatique expérience de l'espace et du temps, loin du spectacle et de toute fantaisie anticipatrice.

3.5.2. Requiem pour l'urbain... *The road*.

« La barbarie n'est le contraire de la culture que dans le cadre
de la hiérarchie de pensée que celle-ci nous propose.
En dehors de cet ordre de pensée, le contraire peut être
tout différent ou même ne pas être un contraire ».

(Thomas Mann, *Doktor Faustus*, ch. VIII)

À la fin de ce regard sur l'imaginaire, à la fin de ce chapitre et peut-être fin des fins, on doit citer le magnifique *The Road* (John Hillcoat, 2009), sublimation atroce de la catastrophe totale, totalisante, sans espoir ni causes. Quintessence conceptuelle du désastre, le film est tiré de l'homonyme roman de l'écrivain américain Cormack McCarthy, déjà auteur de *No Country for Old Men*, adapté à l'écran par les frères Cohen en 2007. Le pessimisme radical et tragique est un euphémisme pour décrire le portrait offert par Hillcoat. Un père (Viggo Mortensen) avec son fils, à peine adolescent, parcourt les routes de l'Amérique en direction du sud. Le monde est dévasté. Toute forme d'organisation politique, sociale ou économique a disparu. La nature est morte, les arbres tombent sans vie, il n'y a plus d'animaux, le ciel est éternellement gris. Le froid et la faim sont devenu une constante.

Il y a quatorze ans, une catastrophe dont on ne connaît pas la nature, a secoué la terre. Dans les *flashbacks* récurrents, le père se souvient de la vie d'avant, avec sa femme (Charlize Theron), qui donne à la lumière le fils au même moment où tout s'écroule. Les souvenirs nous montrent alors l'atrocité de la lente fin, vécue uniquement à l'intérieur de la maison. La femme voudrait se suicider, en emmenant avec elle le fils. Elle le fera toute seule. Dehors les viols, les violences, la famine... jusqu'à l'ultime frontière de l'horreur : les hommes sont devenus la seule nourriture. Le cannibalisme se répand.

Dans ce paysage affreux, où chaque plan n'épargne pas toute l'angoisse d'une agonie parmi les plus douloureuses de tout l'imaginaire occidental, les deux marchent. Sales, maigres, avec le froid dans les os. Tout contact avec un autre être humain peut cacher le danger du cannibalisme. Le père alors explique au fils ce qu'il faut faire dans ce cas. Dans le pistolet il n'y a plus que deux balles : une pour le père, l'autre pour le fils.

La marche se poursuit avec les privations et l'angoisse. Le fils n'a jamais connu d'autres êtres humains. À plusieurs reprises ils évitent les chasseurs de chair humaine, jusqu'à une atroce

et effrayante séquence dans laquelle les deux découvrent, dans une cave, la quintessence de l'horreur. Dizaines de personnes, ou mieux ceux qui furent des personnes, sont enfermés dans le sous-sol, dans l'attente de devenir un repas (voir annexe audiovisuel n°19). Tout commentaire se révèle alors inefficace par rapport à cette aberrante mise en image de l'horreur.

Plus tard les deux rencontrent un vieux homme (Robert Duvall). Malgré les hésitations du père et surtout grâce à l'insistance du fils, les trois partagent un repas, faible moment d'une humanité sociale à peine retrouvée. Mais le dialogue entre le vieux et le père révèle une espèce de paradoxe temporel qui marque, d'une certaine manière, l'ensemble du film. Le fils est le futur. Mais quel futur ? Le monde a déjà cessé d'exister, le corps humain, comme dans *The Divide*, s'attarde à se résigner à l'inéluctabilité d'un réel sans alternatives.

Les deux atteignent la mer, mais les choses ne sont guère différentes. Tout est mort. Un homme alors profite de l'absence momentanée du père pour voler la nourriture, qui sera ensuite récupérée. Plus tard, dans les ruines de celle qui fut autrefois une ville, les deux subissent une attaque (voir annexe audiovisuel n°20). Le père, blessé par une flèche à la jambe, parvient à tuer l'agresseur, mais la blessure ne lui permettra pas de survivre longtemps. Affaibli et malade, le père s'éteint dans les bras du fils, dans une séquence parmi les plus émouvantes des dernières décennies. Le fils est seul. Il doit poursuivre le voyage.

À la fin une faible lumière éclaire l'opprimante ambiance qui dès le début s'accroche au spectateur. Le jeune rencontre un homme qui les suivait depuis quelques jours. Il propose à l'enfant de venir avec lui. Le jeune a peur, mais il décide néanmoins de lui faire confiance. L'homme n'est pas seul. Un peu plus loin sa femme, ses deux enfants et un chien les attendent. Le jeune n'a jamais vu d'enfant comme lui. Ils ne sont pas cannibales, mais tout simplement désespérés comme le reste de l'humanité. Le jeune pourra alors poursuivre le voyage en compagnie.

The Road peut être considéré comme une tragédie du post. Post-urbain, post-humain, post-apocalypse. Toute idée de futur, d'histoire ou de salut est catégoriquement exclue de l'imagination du spectateur. La fin alors n'est qu'une maigre consolation qui retarde le constat d'une fin totale et définitive de tout ce que nous avons connu. De toutes les fins du monde cette-ci est celle qui frappe le plus. L'homme est devenu un animal en voie d'extinction. Ce n'est pas un hasard que dans tout le film nous ne connaissons jamais de prénoms. Le prénom a perdu toute importance. Invention sociale servant à distinguer les hommes les uns des autres, il est devenu, avec le reste, un souvenir d'autrefois qui n'a plus raison d'être. Les seules relations sont limitées désormais à la simple filiation. Tout ce qui sort de ce cadre est perçu, souvent bien à

raison, comme un danger. L'impression est que l'on ait dépassé tous les clichés à propos de la fin de la civilisation.

En ce sens, *The Road* nous plonge au sein d'un monde véritablement post-humain, dans lequel l'homme a régressé au niveau de la bête. Comme dans une lente agonie, le parcours ne peut pas avoir de destination. Quoi qu'il arrive il nous est véritablement difficile d'imaginer une quelconque possibilité de salut. Survivre alors pose des inquiétudes sérieuses. Que le bon choix, au final, était celui de la mère qui décida consciemment de se soustraire à l'horreur ? Dans *The Divide*, Eva pouvait au moins bénéficier du doute. Dans le noir de l'abri, le monde de l'extérieur possédait un certain degré d'incertitude. Ici le réel déborde véritablement le cadre. Le paysage atteint le paroxysme de la ruine. En effet, donnée significative, parmi les lieux du tournage, on signale la ville de la Nouvelle Orléans dans la période immédiatement suivant les dévastations de l'ouragan Katrina. Drôle de relation entre réalité et fiction...

Si maintes fois on a assisté à la dichotomie urbain/nature, dans laquelle le deuxième élément semble prendre sa revanche sur le premier, ici la dévastation n'épargne rien. Le *Requiem* ultime est total. La seule frontière avant le déluge est constituée alors par la dernière trace d'humanité qui se concrétise dans le refus du cannibalisme. En deçà de l'acte extrême, de la définitive deshumanisation, les restes de ce qui fut l'*homo sapiens*, le constructeur des villes, l'inventeur de la musique et le dominateur de la planète, marchent vers une destination inconnue, dans l'attente que le destin, déjà gravée, s'accomplisse... définitivement.



4.

Archéologie du présent.
Les imaginaires des
catastrophes comme signe
d'une nouvelle modernité ?

« Questa nave fa duemila nodi
in mezzo ai ghiacci tropicali
ed ha un motore di un milione di cavalli
che al posto degli zoccoli hanno le ali.
La nave è fulmine, torpedine, miccia,
scintillante bellezza fosforo e fantasia
molecole d'acciaio, pistone, rabbia
guerra-lampo e poesia.
In questa notte elettrica e veloce
in questa croce di '900
il futuro è una palla di cannone accesa
e noi lo stiamo quasi raggiungendo »¹.

(*I muscoli del capitano*, Francesco De Gregori, 1982)

Francesco De Gregori fait partie de la tradition de la chanson d'auteur italienne. Presque inconnu en France, il fut inspiré pendant sa jeunesse romaine – les années '70 – par Bob Dylan, pour ensuite élaborer un style assez singulier, non tant du point de vue musical, mais plutôt pour les contenus de ses textes, souvent cryptiques, engagés, ou encore véritablement conceptuels. La chanson *I Muscoli del Capitano* (les muscles du capitaine), dont une partie ouvre ce chapitre, fait partie de l'album *Titanic*, sorti en 1982. Selon le chanteur et auteur musical Giorgio Lo Cascio, *Titanic* est un *concept-album* qui aborde le thème du désastre incombant sur l'humanité à partir de la pleine réalisation de la modernité occidentale (1990). Remarquable à ce propos est par exemple le morceau titré *San Lorenzo*, qui raconte le bombardement des américains sur l'homonyme quartier de Rome le 19 juillet 1943 et qui fit plus de trois mille-morts.

En revanche, *I Muscoli del Capitano* fait partie de la trilogie que l'auteur, toujours dans le même album, dédie à la tragédie du Titanic. Les trois morceaux s'inspirent de plusieurs ouvrages littéraires qui ont raconté ou commenté le fameux naufrage. Parmi les références on peut citer par exemple le célèbre *Le Naufrage du Titanic : une comédie*, du poète et journaliste allemand Hans Magnus Enzensberger (1981), ou encore le rare et inédit (en français) article de Joseph Conrad *Some Reflexions, Seamanlike and Otherwise, on the loss of Titanic*, publié sur *The English Review* en 1912.

¹ « Ce navire fait deux mille nœuds / au milieu des glaces tropicaux / il a un moteur d'un million de chevaux / qui ont les ailes à la place des sabots / Le bateau c'est foudre, torpille, mèche / Scintillante beauté, phosphore et fantaisie / Molécules d'acier, piston, rage / Guerre-éclair et poésie / Dans cette nuit électrique et rapide / dans cet éprouvé '900 / Le futur est une balle de canon déclenchée / et nous l'avons presque atteint ».

Première grande catastrophe de la modernité, selon le chercheur Luigi Iannone (2012), le naufrage du Titanic confondit progrès, technique et confort avec destruction, drame et réduction des capacités de réaction individuelle. Le premier de ces morceaux porte le titre de *L'Abbigliamento del fuochista* (Les vêtements du chauffeur) et aborde la tragédie du point de vue d'un immigré qui, pour payer le voyage vers l'avenir américain, choisit de se faire embaucher dans le ventre chaud du navire, au milieu de charbon et vapeur. C'est le drame de l'immigration. Le deuxième, qui donne le titre à l'album, sur un ton ironique et presque joyeux, semble anticiper le scénario du fameux film de James Cameron (1997), avec l'improbable histoire d'amour entre une jeune fille de la première classe et un charmant garçon de la troisième (que Cameron ait lu le texte de la chanson...?). « *Et avec la glace dans nos verres / nous ferons un toast cliquetant / à ce voyage véritablement mondial / à cette lune géante* », récite la chanson qui joue à plusieurs reprises sur les multiples usages du mot « glace ». Le dernier morceau, celui qui nous intéresse le plus, est dédié bien évidemment à la figure du capitaine Smith. Lexique futuriste et exaltation du progrès nourrissent la portée symbolique du voyage d'une humanité prête à attraper la fameuse promesse de bonheur et prospérité qui tant hantait la conscience collective de ce début de siècle.

La chanson est musicalement partagée en deux temps précis. Le premier, au rythme calme, martial et répétitif, exalte la figure du capitaine qui n'a pas peur, qui est fort et courageux, qui inspire confiance et foi. Mais d'un coup, une femme blanche et bellissime apparaît à l'horizon. Le ton alors change. La musique se connote d'une solennité mélancolique. La réponse du capitaine est l'exaltation futuriste du progrès, de la science et de la technique, du navire en acier et de sa puissance inébranlable. Torpilles et poésie, rage et fantaisie, guerre-éclair et beauté... dans ce jeu d'oppositions qui se côtoient, alors, le futur est une balle de canon prête à exploser... Malgré l'effrayante « beauté » qui se lève à l'horizon... « *Monsieur je ne vois rien du tout / il y a juste un peu de brume / qui annonce le soleil / Procédons tranquillement* », affirme le capitaine. La catastrophe est devenue inévitable. Le navire, cette ville flottant en acier, recueil d'un monde entier, de ses richesses et de ses pauvretés, de ses espoirs et des angoisses... coulera dans l'obscur solitude de l'Atlantique.

4.1. La modernité comme *Zeitraumgeist*.

Parfois, devant la complexité, face aux méandres dans lesquels les idées et les concepts se propagent, le recours à la métaphore, ou tout simplement au domaine du symbolique, est nécessaire. C'est bien le cas ici. Qu'y-a-t-il de plus puissant que l'épopée dramatique du navire

qui ne peut pas couler, mais qui coule pendant son tout premier voyage ? Qu'est-ce qui représente au mieux la modernité et son rapport étroit et multiforme avec le désastre et la catastrophe ? Signe préconiseur de ce qui d'abattrait sur l'Europe quelques années plus tard, le Titanic est l'un des symboles les plus efficaces de l'esprit moderne. Création destructrice ou destruction créative... peu importe. Le bateau, guidé par son capitaine, marche sans soucis vers un horizon qui promet bonheur, mais qui cache le déluge. Cependant, la catastrophe ne surgit pas de nulle part. Les signes sont là, on les remarquait clairement. Tout comme le capitaine Smith ignore la « bellissime dame blanche », nous avons ignoré les traces du futur qui incombait. « *He who does not contemplate the future is destined to be overwhelmed by it* », affirmait H.G. Wells dans *The Sleepers Awakes* (1899). Que l'évolution décisive du sentiment de la catastrophe soit en relation étroite avec l'expérience de la modernité, nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie. La naissance de la science-fiction, sa prédilection pour les futurs sombres et dystopiques, le rôle similaire à celui que joua le roman historique pendant le XIX^{ème} siècle, sont tous des éléments qui indiquent clairement la pleine réalisation d'une manière nouvelle de se rapporter au temps et à l'espace ; l'aboutissement d'un chemin dont les racines remontent à quelques siècles auparavant.

En ce sens, ce dernier chapitre vise à inscrire les rapports entre l'urbain et l'imaginaire des catastrophes au sein du paradigme de la modernité et de son évolution au cours du XX^{ème} siècle et dans les débuts du XXI^{ème}. Certes, le propos est périlleux, peut-être ambitieux, notamment en raison de certaines difficultés qui surgissent spontanément quand on a à faire à certains thèmes majeurs.

La première manière de procéder consiste alors dans la nécessité de réduire la portée de nos réflexions. À partir de ce moment nous sommes obligés de plonger dans le terrain des hypothèses. Ce chapitre n'a pas la fonction d'énoncer une théorie, mais tout simplement d'argumenter, de la manière la plus claire et lucide possible, la simple hypothèse de son existence. Le constat est nécessaire. Nous naviguons dans un cadre épistémologique multiple et bien que la géographie soit centrale, l'histoire des idées et l'esthétique cinématographique demeurent tout autant importantes. Il serait alors trop ambitieux de proposer une théorie générale et tranchée à propos d'un concept tel que la modernité. L'autre face de la médaille, en revanche, nous encourage à regarder avec une distance majeure l'imaginaire urbain des catastrophes, afin de l'inscrire au sein d'instances culturelles de plus grande ampleur. Nous en avons le droit, à condition de garder la prudence et de ne pas dépasser le statut d'une hypothèse, argumentée, valable à nos yeux, mais toujours une hypothèse.

Avant de pouvoir formuler notre propos, une autre difficulté nécessite quelques mots. Le problème principale de l'hypothèse que nous allons formuler réside dans le concept même de modernité, ou mieux dans son ampleur, dans les milliers et milliers de pages qui ont abordé ce thème à partir peut-être de la fameuse *Querelle des anciens et des modernes*². Nous-mêmes avons utilisé à plusieurs reprises le mot « modernité », sans en revanche avoir fourni un horizon sémantique clair. Le problème est, d'une certaine manière, consubstantiel à l'idée même. Mot toxique, pourrait-on dire, en raison de son usage massifs qui ne tient pas en compte les variations sémantiques.

Cela dit, une définition univoque et définitive du terme est bien loin de nos intentions. Les raisons sont au moins deux. Tout d'abord nous ne disposons pas de moyens pour le faire. La question est trop grande, trop ample, et concerne des terrains épistémologiques qui ne nous appartiennent pas suffisamment. La deuxième raison est d'une certaine manière ontologique, consubstantielle, c'est-à-dire résidant dans le concept même qui semble échapper à toute tentative de définition unique. Ses variations sémantiques concernent bien les contextes géographiques et épistémologiques. Par exemple le professeur de littérature Antoine Compagnon, dans son célèbre *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990) affirme que les mots « modernisme », « moderne », « modernité », ne possèdent pas la même signification en français, en anglais ou en italien. « Ils ne renvoient pas à des idées claires et distinctes, à des concepts fermés » (p. 15). Le problème persiste dans les variations épistémologiques, dans lesquelles ce mot assume une signification tout autant différente. La modernité d'un historien n'est pas la même du philosophe ou du chercheur de littérature ou des arts. Si ensuite on fait référence à un des plus grands théoriciens de ce sujet, l'allemand Walter Benjamin, les choses se compliquent ultérieurement. Selon lui, chaque époque s'est perçue d'une certaine manière « moderne » c'est-à-dire avec la conscience de se situer au milieu d'une crise décisive³. Pourrait-on généraliser une certaine idée de modernité ? D'une certaine manière oui. Tout de même on préfère rester ancré à une certaine conception d'historicité. D'ailleurs les relativisations trop poussées n'ont jamais eu longue vie.

Certainement, pour rester dans l'affirmation de Benjamin, on pourrait évoquer une certaine idée de crise, en faisant référence aux lectures crisologiques que nous avons proposés à propos du sentiment de la catastrophe. Mais procédons avec prudence, sans trop anticiper les choses. Le problème central reste au sein d'une polysémie presque ontologique. Comment aborder alors la question de la modernité d'une manière scientifiquement acceptable, sans être

² Cfr. H. Rigault, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, (1856).

³ Cfr. Walter Benjamin, *Das Passagen Werk*, (1982).

obligé de parcourir l'immense débat dans son intégralité ? Apparemment la solution n'est pas évidente. D'ailleurs la modernité est, peut-être et avant tout, un débat toujours ouvert. Une solution lucide et concrète nous est offerte par le critique littéraire Fredric Jameson, déjà évoqué à plusieurs reprises en raison de ses études sur le genre de la science-fiction. Dans son ouvrage *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present* (2002), l'américain considère la modernité comme un déictique. Les déictiques, à la base, sont des mots ou des expressions qui assument leur pleine signification uniquement en relation à leur contexte d'énonciation. La source de ce raisonnement se trouve dans les études linguistiques⁴ d'Otto Jespersen, linguiste danois mort en 1943. La signification d'un déictique est donc susceptible de varier, mais cette variation n'est pas illimitée. Elle agit au sein d'une gamme de significations préétablies. La considération est cruciale, puisqu'elle évite une dangereuse conséquence relativiste. Les significations d'un déictique sont donc multiples, mais pas infinies.

Dans notre cas, donc, l'intention n'est certainement pas celle de vouloir priver le terme « modernité » de son sens. Au contraire, nous pensons que le statut de déictique puisse respecter sa véritable nature, c'est-à-dire celle d'une sémantique, qui, sans les précisions contextuelles opportunes, risque de plonger dans l'incertain. Ce que nous allons proposer est un usage du concept valable dans le contexte de notre recherche, *hic et nunc*, avec la conscience de sa non-univocité, de la coprésence d'autres manières, tout autant valables si c'est le cas, d'employer ce terme. À partir de ce moment on va donc considérer la modernité comme un *Zeitraumgeist*, qui se caractérise principalement par une expérience de l'espace et du temps qui a eu son comble en Europe à la fin du XIX^e siècle, au moins jusqu'à l'explosion du premier conflit mondial et dont l'influence de l'idéologie du progrès scientifique et technologique a joué un rôle déterminant.

La langue allemande, parfois si dure et complexe pour les oreilles des néolatins, possède, en revanche, des indéniables mérites qui concernent le domaine de la philosophie et de l'histoire des idées. Avec le mot « *Zeitgeist* », que l'on avait déjà évoqué lors du premier chapitre de cette partie, on entend à la lettre « esprit du temps » et l'on utilise généralement pour définir le climat culturel d'une époque. La notion fut employée pour la première fois par le philosophe Johann Herder en 1769, pour être ensuite perfectionnée par Hegel d'abord et par Heidegger ensuite. Le but était celui de reproduire et transformer la locution latine *genius loci*, en posant l'attention en revanche sur l'élément temporel. Le résultat fut *genius saeculi*, en allemand *Zeitgeist*⁵.

⁴ Cfr. R. Jakobson, (1983).

⁵ Cfr. H. Broch, (1934) et M. Mori (1976).

Pour ce qui nous concerne ici, comme on a vu en précédence, nous souhaitons au contraire élargir la portée de cette expression, en posant comme élément fondamental l'ensemble des expériences temporelles et spatiales. Ce que nous proposons alors est une ultérieure variation du terme qui puisse inclure l'espace au même titre que le temps. Pour ne pas dénaturer le concept on propose alors de faire référence au néologisme *Zeitraumgeist*, à la lettre « esprit du temps et de l'espace ».

De ce point de vue, dans son acception déictique, nous allons donc considérer la modernité comme l'expression qui mieux décrit l'esprit du temps et de l'espace d'une époque aux frontières larges, mais dont l'indéniable apogée est la période qui va environ du 1850 jusqu'au 1914. Comme l'affirme Antoine Compagnon, en paraphrasant l'intellectuel mexicain Octavio Paz, « pour que l'adjectif moderne ait pris le sens nébuleux qu'il a pour nous, l'invention du progrès fut indispensable, c'est-à-dire la définition d'un sens positif du temps » (1990, p. 22). D'ailleurs on a bien vu en précédence comment la naissance de la conception du progrès, perfectionnée pendant les Lumières, implique forcément le changement des conceptions temporelles. Le temps circulaire cède la place au temps linéaire. Cet aspect est analysé de manière approfondie par Pierre-André Taguieff dans son excellente histoire de l'idéologie du progrès (*Le sens du Progrès*, 2004). Cette dernière, nous dit l'auteur « se forme dans le contexte de la modernité commençante, en référence à une conception nouvelle du temps impliquant sa réorientation vers le futur et une valorisation du changement comme tel » (p. 139). Expérience du temps et expérience du progrès sont donc étroitement liés. De ce point de vue alors, notre idée de lier la modernité à une manière de se déployer dans le temps, de le concevoir de manière historique, pourrait avoir bien sa raison d'être.

Pour ce qui concerne la dimension spatiale, le géographe David Harvey (1990), ainsi que le philosophe Marshall Berman (1982), évoquent à plusieurs reprises les liaisons indissolubles, notamment en relation aux expériences traumatisantes de la métropole émergente, entre la modernité et une manière de se rapporter à l'espace. Même discours pour trois parmi les plus grands théoriciens du moderne comme Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et George Simmel. Déjà évoquée à plusieurs reprises, la référence incontournable est l'ouvrage dirigée par Fuzessery et Simay à propos des réflexions des trois allemands sur le rôle central que la nouvelle expérience urbaine joua dans la définition du climat culturel et social entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. Le titre éloquent est *Le Choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, (2008). Enfin, les liaisons entre la modernité, - dans sa pluralité de significations - et les expériences de l'espace et du temps, font l'objet principal d'un remarquable ouvrage qui malheureusement n'a pas été traduit en français. Il s'agit de *The Culture of time and Space 1880-*

1918, à la signature de l'historien de la culture Stephen Kern (1983). Bien que le mot « modernité » n'apparaît que rarement (peut-être en raison de sa polysémie), l'ouvrage aborde dans le détail les instances culturelles qui régissent les manières de se rapporter au passé, au présent et au futur (pour ce qui concerne le temps), et aux effets de certaines innovations technologiques qui ont influé sur la conception de l'espace. L'agencement de l'ouvrage est déjà en soi significatif. Les différents chapitres portent les titres suivants : *La nature du temps* (*Le Passé* ; *Le Présent* ; *Le Futur* ; *La Vitesse*) ; *La nature de l'espace* (*La Forme* ; *La Direction* ; *La Distance*). D'une certaine manière, l'étude de Kern fut précurseur, en inspirant notamment l'élaboration de la théorie de la compression spatio-temporelle élaborée par David Harvey dans son célèbre *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of the Present* (1990).

Plus généralement, comme on a eu occasion de voir en précédence dans le chapitre sur le sentiment de la catastrophe, la modernité présuppose, entre autres, une nouvelle manière de se rapporter à l'histoire. Parmi les nombreux exemples, on peut citer le sociologue Anthony Giddens, qui, dans le fameux *Les conséquences de la modernité* (1994) affirme que « l'historicité radicale associée à la modernité dépend des modalités d'insertion dans le temps et dans l'espace qui étaient inconnues aux époques précédentes » (1994, p. 31). Sur un plan similaire, des historiens tels que Jacques Le Goff (1988) ou Eric J. Hobsbawm (1994) font maintes fois référence aux mutations du rapport à l'histoire qui ont commencé à intéresser la conscience européenne à partir du XVII^e siècle et qui concernent notamment les manières de se rapporter au passé, au présent et au futur.

On pourrait continuer encore avec d'autres exemples. Mais tout en restant à la surface de ces réflexions, une chose paraît évidente. Bien que la modernité ne puisse pas être réduite aux seules expériences spatio-temporelles, ces dernières ne sont pas seulement un possible usage du mot, un déictique. L'impression est qu'elles soient un des fondements mêmes du concept. La considération pourrait paraître banale, mais elle est cependant nécessaire. De notre côté, on le répète, on se concentrera sur un aspect du concept parmi d'autres. Valable sans doute, central, mais pas unique.

Si nous avons essayé de circonscrire la portée de nos réflexions, en argumentant aussi le choix des frontières sémantiques que nous avons tracé, il nous reste à définir les caractères de cette expérience. Si la modernité est considérée ici comme *Zeitraumgeist*, en quoi consiste-t-elle ? Quels sont les caractères généraux de l'expérience spatio-temporelle qui dominait la période 1850-1914 ?

L'argument n'est pas facile à traiter. Les raisons sont toujours les mêmes : ampleur du débat, ambiguïtés sémantiques, débordements épistémologiques. Pour procéder à cette

description nous avons choisi une approche hétérodoxe, en faisant recours au cinéma. C'est aussi l'occasion pour mettre en place la troisième approche que nous avons proposée dans la première partie à propos des possibles usages du cinéma dans la géographie. Si la première de ces approches considérait le film en tant que représentation de l'espace, si la deuxième faisait recours au concept d'imaginaire spatiale, la troisième, on le rappelle, visait à considérer un ouvrage cinématographique comme un exemple capable de faciliter la compréhension d'une théorie ou d'un concept. Le lecteur se souviendra. Cette troisième manière de concevoir un film rappelait bien l'usage que par exemple David Harvey fit de *Blade Runner* et de *Der Himmer uber Berlin* (*Les Ailes du Désir* en français), pour expliquer sa conception de la postmodernité. L'occasion semblerait alors propice. Pour décrire le *Zeitraumgeist* de la modernité à cheval des siècles XIXème et XXème, nous allons nous servir du chef d'œuvre de Francis Ford Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1991), énième et, à notre avis parfaitement réussie, adaptation du célèbre roman de Bram Stoker *Dracula*, publié en 1897.

4.2. Le *Zeitraumgeist* expliqué par Coppola... Le *Bram Stoker's Dracula*.

« Ma plus profonde impression fut
que nous quittions l'Occident pour l'Orient.
Il suffit de franchir le plus occidental des ponts
qui enjambent le Danube pour se retrouver parmi
les traditions turques »

(*Dracula*, Bram Stoker).

4.2.1. Fidélités et infidélités... du roman au film.

Depuis sa parution en 1897, le roman *Dracula* de l'irlandais Bram Stoker a inspiré des nombreuses adaptations cinématographiques qui ont créé un des mythes les plus prolifiques du XXème siècle. Si le *Nosferatu* de l'allemand F. Murnau (1922) marque le début de cette tradition, il faudra en revanche attendre le 1992 pour assister à un des travaux d'adaptation parmi les mieux réussis : le *Bram Stoker's Dracula* de l'américain F.F. Coppola.

En revanche, on peut définir les rapports entre le film et le roman comme paradoxalement fidèles, au sens que cette fidélité n'est pas à repérer sur le plan de la narration mais plutôt dans

le fait que Coppola s'est démontré capable de saisir, et surtout de mettre en image avec vigueur et efficacité, le contexte culturel sous-jacent à la rédaction du roman. De manière plus simple, Coppola montre clairement ce que Stoker ne pouvait que laisser entrevoir derrière ses pages. La question, comme on peut facilement imaginer, est centrale et surtout décisive dans le choix que nous avons fait d'utiliser le film comme exemple. Le *Bram Stoker's Dracula* est alors en ce sens à considérer comme une excellente représentation de *l'air du temps*, de la culture et des mœurs de l'Angleterre victorienne. Peut-il nous dire aussi quelques choses à propos de l'expérience de l'espace et du temps ? La réponse est de notre point de vue escomptée.

En effet *Dracula* est avant tout l'histoire d'un voyage, mais aussi d'une rencontre, à l'apparence conflictuelle, entre deux mondes profondément différents, parfois opposés. L'Occident, le moderne, la science, le progrès, la bourgeoisie et le capitalisme, rencontrent l'Orient, la Transylvanie, une terre mystérieuse, riche de légendes et superstitions, lieu à la nature sauvage et effrayante, mais aussi d'histoires qui remontent à des siècles lointains. Il s'agit d'un univers spatial qui nous est présenté comme profondément « autre » par rapport au contexte de rédaction et réception du roman (et encore plus du film bien évidemment). Bien que dans une situation géographique différente, en ce sens, on remarque des affinités avec *Au cœur de Ténèbres* de Josef Conrad. Et ce n'est peut-être pas un hasard le fait que ce roman ait inspiré, avec un travail d'adaptation original, un des films sans doute les plus ambitieux de Coppola : *Apocalypse Now* (1979).

Mais le rôle que l'espace joue dans Coppola n'est pas limité à une simple caractérisation des deux mondes géographiquement lointains. Un des aspects qui peut-être nous intéresse le plus est la portée métaphorique de ces espaces qui semblent incarner deux temporalités spatialisées qui se compénètrent tout le long de la narration. Il y a de plus. Les références constantes au progrès scientifique et technologique, les rapports avec la superstition et le surnaturel, l'importance de la morale victorienne avec ses tabous, renforcent l'idée de considérer le couple film/roman, comme un puissant portrait capable de retracer ce que nous avons défini *Zeitraumgeist* de l'Angleterre victorienne, et peut-être, plus généralement, de l'Europe fin de siècle.

Certainement les horizons épistémologiques de cette réflexion s'élargissent. Si le grand angle de la géographie guide notre démarche, en revanche, l'histoire des idées et l'esthétique s'insèrent pleinement. Nous naviguons aux frontières du grand pays de la géographie, avec la conscience que la connaissance, souvent, souffre les limitations disciplinaires. Nous courons donc un risque calculé.

Il reste à préciser la raison pour laquelle nous avons défini l'adaptation de Coppola comme paradoxalement fidèle. Le premier de ces paradoxes réside dans la fidélité des divergences. Ce que Coppola rajoute ou modifie par rapport à l'archétype littéraire n'est pas le fruit d'un simple désir d'originalité. Son but, comme on a anticipé, est celui de rendre visible ce que le roman cachait, tout en laissant l'entrevoir. Le concept de paradoxe est à attribuer au spécialiste de littérature Serge Chauvin (2005). Selon lui, les divergences narratives correspondent « paradoxalement » à l'essai de transmettre au spectateur l'esprit sous-jacent du roman, l'esprit qui dominait la fin de siècle britannique. De ce point de vue, le film est plus utile en tant qu'instrument de recherche sur le *Zeitraumgeist* que pour ses liaisons au roman en soi.

Certes, la question esthétique-narratologique de l'adaptation est toujours affaire délicat. André Bazin, théoricien du cinéma, revient sur l'argument à plusieurs reprises dans son célèbre recueil d'essais *Qu'est-ce que le cinéma* (1976). Selon lui, la fidélité n'est pas une adaptation qui essaye de respecter au mieux l'archétype, mais paradoxalement, celle qui tente de traduire les motifs de ce dernier dans le langage cinématographique. De ce point de vue au moins, Coppola semblerait sublimer cette pratique avec une production parmi les plus significatives.

C'est pour ces raisons que, bien que le film soit l'objet central de notre analyse, les références au roman seront quand même indispensables.

4.2.2. La Transylvanie.

*« Notre randonnée ne nous conduisait
pas seulement à travers l'espace, mais aussi à travers le temps.
Nous marchions vers l'Orient,
mais nous traversions aussi le Moyen-âge ou l'âge d'or,
nous parcourions l'Italie ou la Suisse,
mais nous campions aussi parfois au milieu du X^e siècle
et logions chez les patriarches et les fées »*

Le voyage en Orient, H. Hesse, 1932

Stoker choisit d'amener son lecteur directement au « cœur » des ténèbres. En fait le roman s'ouvre avec le journal intime d'un des protagonistes, Jonathan Harker, qui se trouve déjà dans la ville de Bistritz, aux frontières de la Transylvanie (voir annexe audiovisuel n°21). Le chemin qui le mènera au château de Dracula sera présenté sous la forme d'un lent *climax*. Comme le souligne, Françoise Dupeyron-Lafay, professeur de littérature anglaise (2005), le début de l'histoire possède tous les caractères de l'archétype gothique, dans lequel le voyage révèle un monde où tout est différent, inconnu. Le paysage traversé par le jeune anglais voit une forte prédominance de l'élément naturel. La description est pittoresque, au sens littéral du mot, « digne d'être peint » : une nature vivante et luxuriante où les traces de l'homme sont aux marges. Au fur et à mesure que Harker avance vers Dracula, le lecteur assiste à un changement dans la connotation du paysage. Les traits s'éloignent du classicisme pour devenir de plus en plus gothico-romantiques. En même temps, paraissent les premières références à la superstition, au surnaturel, au folklore archaïque de cette terre qui marque les frontières de l'Occident. « C'est d'ailleurs ce surnaturel (générateur d'inquiétude chez Harker malgré ses convictions religieuses et son rationalisme) [...] qui, allié à la beauté austère et grandiose du paysage et à l'ambiance oppressante qui accompagne la tombée de la nuit, contribue à distiller dans le texte une impression de mystère et le sens du sublime théorisé par Burke [...] »⁶ (Dupeyron-Lafay, 2005, p.98).

⁶ Cfr. E.Burke, (1757) .

Le *climax* atteint son apogée à l'arrivée au château de Dracula, qui se trouve enchâssé au milieu d'une vallée entourée d'âpres reliefs. Harker est maintenant loin de son monde, non seulement physiquement. Il est facile d'attribuer des fortes connotations symboliques à ce voyage. Claire Wrobel, spécialiste de littérature gothique, dans une des rares contribution dédiées au traitement de l'espace dans le film et le roman, définit le parcours de Harker comme un « voyage dans la barbarie », dans un monde qui présente mœurs, usages, et surtout des codes moraux opposés à ceux de la bourgeoisie de la fin du siècle (2005).

On peut aussi interpréter le voyage comme un déplacement spatio-temporel. Harker semble retrouver un passé qui semble perdu pour toujours et qu'il associe à la sauvagerie, à la barbarie, au mythe et à la superstition. C'est en ce sens que l'on peut considérer la Transylvanie comme un « cœur de ténèbres » *ante litteram*. D'ailleurs toujours Wrobel met en évidence le parallélisme qui relie non seulement Stoker à Conrad, mais aussi et surtout, les deux films de Coppola, *Bram Stoker's Dracula* et *Apocalypse now*.

La pluralité symbolique du voyage est soulignée aussi par l'italien Mario Barzaghi, qui à propos du passage de Harker par Budapest affirme : « Stoker ne se limite pas simplement à mentionner un fait géographique, mais aussi un fait spirituel : le fait que le jeune Harker, l'homme venant de la modernité occidentale, dépasse une frontière fatidique, au-delà de laquelle on se trouve dans le lointain esprit oriental, dans le monde différent de la tradition turque. Désormais ses expériences l'amèneront à violer systématiquement tous les codes de ses attentes sensibles et morales, sa conception cosmique axée sur la critique que la Réforme et les Lumières avaient fait des composantes mythiques du Christianisme et de la superstition » (2010, p. 223).

Le choix de Coppola semble suivre la même logique, mais le *climax* est beaucoup moins évident. Le réalisateur concentre la description de la Transylvanie en quelques séquences assez denses. Il saute le passage graduel de l'ambiance pittoresque à celle gothique, d'un paysage réel à un autre irréel. La mise en scène vise, dès le début, à priver l'espace de toute connotation réaliste et à faire surgir dans le spectateur un profond sens d'angoisse et d'éloignement. Harker est à bord d'un train à la décoration orientaliste. Une voix-off reprend les mots de son journal intime. À la sortie d'un tunnel le ciel apparaît rouge, le paysage est sauvage, aride et rocheux. Il n'y a aucune trace de la nature verdoyante qui ouvrait la description de Stoker. Soudainement dans le ciel apparaissent les yeux menaçants du Comte. Un plan très court montre ensuite une carte géographique qui représente l'endroit où devrait se situer le château de Dracula. Les images suivantes se déroulent dans la diligence qui amène Harker à Borgo Pas. La nuit est tombée, le paysage est sombre, alternant le noir et le bleu très foncé. Les éclairs coupent le ciel, les loups

hurlent... La dernière partie du trajet se fera en haut d'une vallée profonde au milieu de laquelle surgit l'inquiétant château.

On peut d'un côté interpréter cette divergence par rapport au roman comme une exigence de brièveté cinématographique. De l'autre, on remarque comment les choix de Coppola soient orientés à connoter l'espace d'une manière profondément antiréaliste. Les chromatismes exaspérés, les effets spéciaux de juxtaposition, les codes esthétiques poussés à l'extrême, sont tous des éléments qui suggèrent l'intention de l'auteur de priver cet espace de toute référence à un imaginaire réaliste.

Bien évidemment, tout le long du film, la région de Dracula, gardera ces traits. La conclusion nous pousse donc à énoncer une première conclusion : dans le film la Transylvanie est représentée d'une manière apte à suggérer son statut d'espace imaginaire, mental, profondément idéalisé, dont les traits dépassent la simple connotation géographique. Le voyage d'Harker, possède donc les traits d'un mélange entre espace et temps, entre présent et passé, ou mieux entre une certaine idée de passé.

4.2.3. Londres, l'Angleterre, le monde occidental.

Encore une fois, partons d'une divergence entre film et roman. Ce dernier, comme on a souligné, s'ouvre sur Harker qui a déjà atteint la ville de Bistritz. Coppola choisit une autre approche. Après un *incipit* totalement absent dans le roman, après les génériques et le titre, le spectateur se trouve face au plan d'ensemble d'une ville. En surimpression on peut lire : « Londres 1897, quatre siècles plus tard ». La ville est sombre et presque sans forme. Si la capitale de l'empire britannique devrait être un des centres de la modernité occidentale, le noyau d'un monde nouveau dominé par les lumières du progrès, en revanche, la première impression du spectateur est celle d'une étrange déroute. On ne peut reconnaître à peine que le Big Ben. Le ciel est d'un bleu très foncé. Les traits généraux semblent être marqués par le gothique, loin du cliché de la métropole vivante et bruyante. Bref, la première approche semble se faire au nom du même anti-réalisme qui caractérisait la description de la Transylvanie. L'image suivante montre Renfield (le prédécesseur de Harker dans la gestion des affaires du Comte), dans une cellule de l'hôpital psychiatrique de Carfax. Ensuite l'action se déplace dans un bureau où Harker accepte de partir pour les Carapates. Enfin, avant la séquence de l'arrivée chez le Comte, on retrouve Harker dans un luxuriant et exotique jardin en compagnie de sa fiancée Mina.

Par rapport au lecteur de Stoker, le spectateur du film possède un ensemble d'informations supplémentaires. Il sait dès le début qui est Harker, quel est le but de son voyage. Il connaît aussi la personne qui l'a précédé, Renfield, mais aussi sa fiancée, Mina. Au-delà de ces repères diégétiques, Coppola, à travers ce choix, semble vouloir faire de Londres le centre de la narration, l'univers spatial de référence, l'« ici » qui va s'opposer à l'« ailleurs », représenté par la Transylvanie. Mais l'emploi d'une esthétique véritablement anti-réaliste pourrait contredire cette interprétation. Par rapport à d'autres représentations de l'époque, l'ambiance londonienne est bien différente de celle d'une grande ville européenne. La première impression est celle d'un espace angoissant, sombre, noir. Il suit un asile psychiatrique et enfin un jardin. Il semblerait que l'ambiance veuille, d'une certaine manière, anticiper le voyage. Malgré une distance soulignée diégétiquement, les codes esthétiques semblent être animés par la même logique qui avait guidé la représentation de la Transylvanie.

Dans le roman, au contraire, la différence entre Occident et Orient est bien plus marquée. Stoker n'épargne pas les références à Londres comme métropole, comme l'espace de la technologie et du progrès, à sa densité, au train, au télégraphe, aux journaux, etc. La ville est aussi la capitale du plus grand empire colonial de l'époque, symbole spatial d'un monde non seulement « civilisé », mais aussi « civilisateur ». La spatialité antithétique est donc beaucoup plus marquée chez Stoker, pour lequel Londres est un lieu positif dont l'intégrité semble être menacée par une monstruosité venant « d'ailleurs ». Il résulte évident que la ville soit le lieu de départ de la croisade contre celui qui est hors de la grâce de Dieu, lieu du moderne qui concourt à l'anéantissement du Mal.

Le film de Coppola est sans doute plus ambigu. Même si le fond du discours pourrait être considéré le même, le réalisateur crée un imaginaire éclectique, contrastant, dans lequel différentes esthétiques coexistent au sein d'un même espace diégétique. C'est bien le cas pour le choix de présenter Londres, au tout début du film, comme un espace aux traits gothiques, mais on peut retrouver cet aspect ailleurs. La plupart des séquences « anglaises » se déroulent dans des résidences privées, en particulier dans la grande et fastueuse villa de la famille de Lucy Westenra, amie de Mina. Le choix du décor est significatif. Ornaments, meubles, objets variés, rappellent l'exotisme, le témoin culturel des relations hiérarchiques que l'Occident entretient avec le reste du monde. D'un point de vue historique, le choix est très cohérent (colonialisme, orientalisme, exotisme⁷). Mais au-delà d'une précision historico-culturelle, le résultat est cependant un espace dans lequel des éléments « externes », « autres », semblent participer

⁷ Cfr. B. Levy, *Les racines culturelles de l'exotisme géographique du Moyen-âge à la Renaissance*, (2008).

pleinement à ce monde. On pourrait aussi affirmer que la distance temporelle qui sépare le présent de Coppola du Londres de l'époque victorienne, fait de cette ville, pour lui, un espace exotique ; presque autant que le sont dans le roman, les Carpates pour Harker. Si dans le genre gothique, les paysages traversés sont souvent psychologiques, il en résulte qu'ici, le choix de Coppola viserait à faire de la capitale anglaise un espace tout autant mental.

Dans le film le moderne se mêle donc à l'ancien, le motifs gothiques et réalistes alternent tandis que progrès et science sont côtoyés par maintes éléments appartenant à un ailleurs spatio-temporel. Le résultat est un espace diégétique plurivoque, ambigu, discontinu, mais surtout, comme on le verra, dialectique. À ce propos il est intéressant le constat de Wrobel: « le discours gothique et le discours orientaliste partagent la même fonction idéologique. Said⁸ souligne en effet que l'Orientalisme sert surtout à définir l'Occident et à le placer en position de supériorité » (2005, p.79).

Une autre clé de lecture qui fera l'un des objets du prochain paragraphe, concerne le rapport entre l'homme et la nature. Il est sans doute facile de repérer cette tension dans la polarité Dracula/Occident. Une séquence – parmi les mieux réussies du film – mérite d'être citée. Il s'agit de l'arrivée du Comte Dracula en Angleterre (voir annexe audiovisuel n°22). À travers une bande sonore audacieuse, un rythme serré et un grand travail de montage, Coppola raconte le deuxième grand voyage du récit, celui qui mène Dracula de son château en Transylvanie au cœur du monde occidental.

La séquence débute dans le luxuriant jardin de la famille Westenra. Mina et Lucy sont en train de discuter du mariage de cette dernière, mais soudainement le calme du jardin est brisé par l'arrivée d'une tempête. L'ambiance devient sombre et inquiétante. En même temps, le bateau qui amène Dracula quitte le port de Varna à destination de Londres, poussée par une inexplicable tempête. Dans un zoo de Londres un loup s'échappe de sa cage, tandis que dans l'asile de Carfax, entre pluie, éclairs et tonnerres, se déroule une émeute. Les images s'alternent à un rythme pressant. Mina et Lucy, sous la pluie, donnent l'impression de vouloir se débarrasser de tout frein inhibitoire : elles se poursuivent en rigolant, jusqu'à se laisser aller à un baiser saphique. Entre temps, le bateau du Comte – dont l'équipage a disparu pendant le trajet – atteint les côtes anglaises. La séquence touche à son apogée avec la contamination de Lucy, qui, en état de transe, se fait surprendre par Mina dans le jardin en train d'avoir un rapport sexuel avec une créature monstrueuse qui n'est rien d'autre que Dracula.

⁸ Cfr. E. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, (1980).

Le jardin, l'hôpital psychiatrique, le zoo, sont des références évidentes à la domination de l'homme sur la nature. Mais ces espaces, avec l'arrivée du Comte, donnent l'impression de vouloir renverser cet état de soumission. Le jardin, souvent lieu luxuriant, qui exprime calme et tranquillité, devient d'un coup l'endroit où surgissent les pulsions sexuelles réprimées des deux demoiselles, notamment de Lucy. La tempête permet à un loup, symbole par excellence de sauvagerie, de s'échapper de sa cage. Dans l'asile, lieu dans lequel se jettent les bases de la moderne science du comportement, les patients se rebellent à la coercition, au contrôle que la logique rationnelle – incarnée par le personnage du Docteur Seward – voudrait leur imposer.

Tous ces éléments nous portent à définir l'imaginaire de l'espace, entre autres, comme une dialectique entre civilisation et sauvagerie. L'arrivée de Dracula, la contamination de Lucy, sont le comble de l'ambiance londonienne qui semble, dès le début, attendre cet événement comme si le germe de la révolte était déjà présent, mais jusque-là réprimé, caché au fond de la morale bourgeoise victorienne. Cette interprétation peut donner du sens aussi au choix de Coppola de représenter Londres comme un espace hybride, ou mieux dialectique, dans lequel le gothique coexiste avec le classique, le moderne avec l'ancien, la moralité avec la libido, le rationnel avec l'irrationnel. La domination de l'Occident, fils des Lumières, sur le temps et sur l'espace, sur tout ce qui essaye de fuir sa logique, n'est pas donc donnée comme il semblerait dans un premier temps. Ce qui paraît être une menace externe se révèle être au contraire une contradiction interne, cachée dans l'attente d'un soubresaut capable d'en révéler l'existence.

4.2.4. Un espace-temps dialectique.

Quelle conclusion peut-on tirer donc du traitement de l'espace dans *Dracula*? Quels sont les rapports entre les représentations que Stoker et Coppola proposent de la Transylvanie et de l'Angleterre ? D'un côté, on assiste à une apparente construction antithétique dans laquelle deux mondes opposés se rencontrent de manière conflictuelle. De l'autre, on souhaite aller un peu plus loin et affirmer que, dans le film de Coppola, le vrai intérêt du traitement de l'espace réside dans les rapports subtils et complexes entre le diégétique et l'extra-diégétique, c'est-à-dire dans les rapports entre l'imaginaire spatial représenté et le *Zeitraumgeist* de l'archétype littéraire.

Mais l'espace diégétique du film transcende le caractère purement géographique et met en évidence un imaginaire complexe dans lequel espaces et temps différents concourent à la définition d'un même contexte culturel. On se sent donc obligés de se demander, à ce point, quels sont les éléments qui composent ce contexte. On a vu comment les polarités apparentes

ne soient pas fonctionnelles à la définition des deux mondes qui rentrent en contact, mais au contraire, elles soient une tension dialectique définissant un seul espace, allégorie de l'esprit d'une époque. Stephen Kern affirme que « dans toute époque la grande variété de conceptions ne se situe pas uniquement d'un côté. [...] La connaissance est essentiellement dialectique, pourtant les idées sont générées en opposition à d'autres, et elles possèdent une nature polémique [...] » (1995, p.17). Rien de nouveau bien évidemment, mais l'affirmation semble quand même bien exprimer ce que nous sommes en train d'expliquer. Pour revenir à Coppola, J.-B. Thoret, historien et critique cinématographique, affirme, en apparente synchronie avec Kern, que « dans la langue de Coppola, le Mal n'est pas ce qui contrevient aux règles du monde, ou ce qui freine son avancée, mais au contraire ce qui le relève » (2008, p.169). Encore sur ce point, et de manière encore plus précise, Claire Wrobel écrit : « *Dracula* joue sur l'angoisse de la dégénérescence individuelle, raciale, impériale ; psychique et mentale – particulièrement présente à la fin de l'ère victorienne [...]. La source du déclin est-elle interne ou externe à la civilisation ? Si *Dracula* est radicalement autre, il peut être expulsé tel un microbe par une culture saine ; s'il permet de mettre en évidence certains dysfonctionnements de cette même culture, s'il est généré par elle il est possible que la dégénérescence soit structurelle. [...] *Dracula* pourrait ainsi donner forme à des angoisses propres à la culture victorienne, par rapport à elle-même : culpabilité du colon, conscience de la domination masculine, ou encore appréhension des nouvelles technologies » (2005, p.81).

La vraie dialectique est donc à l'apparence uniquement spatiale. Elle ne peut pas se définir à travers des dichotomies comme Occident/Orient, proche/lointain ou ici/ailleurs. L'espace devient un symbole puissant qui permet de représenter sur un même niveau des éléments autrement difficiles à juxtaposer. La vraie dialectique se situe au sein de la complexité d'une époque, dans ses rapports entre présent et passé, moderne et ancien, nature et civilisation, science et mythe. On voit donc coexister l'immortalité de *Dracula*, son riche et glorieux passé avec le monde éphémère de la bourgeoisie occidentale capitaliste penchée sur le présent et sur le futur. On voit la nostalgie du passé, la nature sauvage, la libération des pulsions sexuelles, le retour au mythe comme contreparties d'un présent progressiste, voué à la domination de l'homme sur la nature et de l'homme sur l'homme, au dogme de la rationalité et enfermé dans les contraintes de la morale victorienne.

Mais malgré les oppositions, on ne peut parler uniquement de conflit. La tension dialectique entre ces éléments alterne haine et amour, méfiance et curiosité, fascination et répulsion. Comme Harker cède à l'orientalisme (pour le dire à la manière de Said), comme Lucy, derrière son rôle socialement imposé, cache toute sa sexualité réprimée, à son tour *Dracula* est

fasciné par ce monde penché vers l'avenir, par ce présent riche de nouveautés et charmé par le futur.

À ce propos deux séquences sont emblématiques. De manière complémentaire, elles expriment la tension dialectique que l'on est en train de définir. La première se déroule dans le château de Dracula. Harker et le Comte sont en train de finaliser les transactions immobilières. Sur le fond de la salle une carte géographique de la ville de Londres affiche la localisation précise des biens achetés par Dracula qui affirme : « *Je suis impatient de flâner les rues animées de votre puissante Londres... en plein cœur de l'agitation exaltante de l'humanité... de goûter sa vie, ses mouvances, ses morts* ». Mais ceci est aussi le moment où, pour la première fois, le vampire voit la photographie de Mina, tellement ressemblant à sa femme décédée Elisabeta. Le Comte sait que son monde est destiné à succomber. La seule possibilité qui lui reste est un nouveau terrain de chasse, le voyage au cœur du monde occidental, dont il subit inévitablement le charme.

L'autre séquence concerne la première rencontre entre Mina et Dracula (qui se présente comme le prince Vlad), dans les rues fréquentées de Londres. Il s'agit d'une des rares séquences dans laquelle la ville apparaît comme une métropole à la fin du siècle : foules de gens, bruits, vitesses, cris, etc. Encore une fois, les mots de Fuzessery et Simay, directeurs de l'ouvrage *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, reviennent très utiles : « l'expérience de la grande ville est une expérience traumatique de la modernisation : dominée par l'hyperstimulation sensorielle et l'état de choc, cette expérience est à l'origine d'un affaissement psychique, d'une perte de repères spatio-temporels, voire d'une dissolution des expériences de transmission intergénérationnelle » (2008, p.16). Mais la ville est un espace de choc non seulement en raison de sa matérialité sensorielle. Elle incarne physiquement le choc constitutif de ce comble du moderne qui se voit partagé entre tradition et innovation, entre foi dans le futur et regret du passé.

Après avoir fait connaissance, Mina se montre gênée et ne veut pas poursuivre la conversation avec le prince. Dracula, symbole du monde ancien, du mythe et de la nature sauvage, cherche le cinématographe « *la dernière merveille du monde civilisé* ». Mina, à plein titre représentante de ce monde de progrès et technologie (la même qui rédige ses journaux intimes avec la machine à écrire), invite ce mystérieux étranger à se rendre dans un des nombreux musées de Londres. La suggestion de Mina est dense de significations : le musée incarne d'un côté la grandeur de l'Empire britannique, son rôle de dominateur de la planète. De l'autre, il exprime encore une fois un sentiment qui attribue au passé une certaine supériorité morale et culturelle par rapport au présent. On plonge alors dans la nostalgie de l'ancien. Dans la mentalité de Mina, la vraie culture appartient aux années passées qui se voient désormais reléguées au sein des

musées. Mais si l'on en croit Said (1980), tant l'Orientalisme, que cette sorte de « occidentalisme », ne seraient pas l'expression d'une réelle curiosité pour l'autre, mais au contraire, deux puissants processus visant à la définition culturelle du Soi plutôt que de l'autre.

En conclusion, donc, le traitement de l'espace dans le film de Coppola, plutôt que créer un imaginaire spatial, semble au contraire révéler des complexes rapports spatio-temporels qui concourent pleinement à la définition du *Zeitraumgeist* de la fin du XIX^e siècle. C'est bien ce que l'on cherchait à définir. Nous allons considérer ces rapports dialectiques comme le caractère fondant de l'apogée de la modernité, telle qu'on l'a considérée dans ce contexte.

4.2.5. La modernité comme expérience dialectique.

*« Telle serait la vengeance du XIX^e siècle – et pourtant,
à moins que mes sens ne me trompent, les années anciennes
avaient, ont encore des puissances exceptionnelles que nul
modernisme ne pourra jamais abattre ».*

(*Dracula*, Bram Stoker 1897)

Parmi les nombreuses définitions de la modernité, il y en a une qui nécessite certainement une attention particulière. Il s'agit de celle offerte par Charles Baudelaire en 1863, véritable point de départ incontournable. « La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Si l'on se tient à la signification première et littérale, toute la question devrait se jouer, selon le poète, sur un plan purement esthétique. Ce n'est pas un hasard. Les échos de la fameuse Querelle, dont les traits sont prioritairement esthétiques, sont bien vifs. Mais pour le poète, l'expérience esthétique se fonde, bien à raison, avec l'expérience historique. Du moins c'est le philosophe allemand Jürgen Habermas à nous suggérer cette interprétation argumentée au sein de l'extraordinaire essai *Le Discours Philosophique de la Modernité* (1974, p. 10).

Entre l'esthétique et la manière de se déployer dans le temps, ce qui saute aux yeux est l'opposition entre des éléments qui visiblement contrastent. Éternel et éphémère, contingent ou immuable, caractérisent au même titre l'expérience que l'on tient ici à décrire. Sur un plan similaire, mais bien un siècle après, le philosophe américain Marshall Berman, affirme que « être modernes correspond à se trouver au milieu d'une ambiance qui nous promet aventure, pouvoir,

joie, croissance, transformation de nous-mêmes et du monde ; et en même temps qui menace de détruire tout ce que nous avons, tout ce que nous connaissons, tout ce que nous sommes » (1982, p. 25). Il semblerait que, tout comme Baudelaire, l'expérience de la modernité soit étrange à une définition positive. C'est plutôt vers les tensions dialectiques internes que l'on doit orienter notre attention. Dans le film de Coppola on a remarqué comment le couple Londres/Transylvanie se prête à une double interprétation symbolico-métaphorique. Le premier élément est la spatialisation du temps, celle qui annule les différences géographiques en rendant la dimension spatiale comme une puissante allégorie. L'autre est conséquence de la première. Le jeu de fusions et oppositions vise à insérer cette dialectique au sein d'un même contexte. Les différences, les contrastes que l'on a décrits, font partie à plein titre d'un seul horizon culturel. Elles sont constitutives du *Zeitraumgeist* de la modernité triomphante. En revanche nous avons à peine évoquée les instances liées à l'idéologie du progrès scientifique et technologique qui jouent un rôle central dans la définition des rapports spatio-temporels.

Le comte Dracula, symbole de l'ancien, de l'archaïque, de l'irrationnel, s'oppose à la civilisation bourgeoise de l'Angleterre victorienne, dans laquelle le progressisme rationaliste dérivant des Lumières, joue un rôle de premier plan. Mais, comme on vient de dire, cette opposition et à replacer à l'intérieur.

Une première et somme toute facile interprétation verrait le Comte comme le représentant de la nature sauvage, du mythe, de la superstition ; de l'autre, les croisés londoniens ne seront rien d'autre que la figuration d'un monde civilisé, technologique et rationnel qui essaye d'effacer définitivement ce dernier résidu d'archaïsme.

Effectivement, Harker et sa compagnie font de la technologie un allié précieux. Si Dracula est le seigneur des vents, des mers, des animaux sauvages, ses antagonistes se servent des armes à feu, du télégraphe, du train, des horloges, des machines à écrire, des phonographes, etc. Au sein de la perspective interne/externe, on pourrait voir la narration de Dracula comme le compte-rendu d'un véritable conflit. Le moderne qui essaye d'anéantir l'ancien. Le présent penché sur le futur, cherche à se débarrasser du passé. La science rationaliste vise à la destruction de la superstition. On pourrait hasarder que Dracula soit, sous cet aspect, la narration de l'accomplissement du projet des Lumières. Mais cette lecture, bien que valable en principe, est superficielle.

Pour comprendre comment cette tension soit au contraire une véritable opposition interne, on peut faire référence à un des grands chefs d'œuvres de la philosophie contemporaine, *La Dialectique de la Raison* des allemands Theodor Adorno et Max Horkheimer (1974). Selon les deux philosophes l'essence du projet des Lumières, celui qui marqua l'affirmation de la raison

et du progrès, réside dans l'accomplissement du processus d'émancipation de l'homme de la nature et surtout dans la lutte qui oppose la pensée rationnelle au mythe, à l'illusion, à l'idole, à la foi et à la superstition. « *L'Aufklärung*, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement "éclairée", resplendit sous le signe des calamités triomphant partout [...] » (1974, p. 24). Et peu après : « Les hommes veulent apprendre de la nature comment l'utiliser, afin de la dominer plus complètement, elle et les hommes. C'est la seule chose qui compte » (p. 24). L'argumentation des deux philosophes est longue, complexe et d'un charme indéniable. En dernière synthèse on peut affirmer que le but ultime de l'ouvrage est celui de révéler comment les Lumières, derrière la promesse de l'émancipation, cachent en réalité un impitoyable projet de domination. Dans le contexte de ces réflexions on se limite à paraphraser les deux philosophes en affirmant que le rapport entre mythe et Lumières est complexe et contradictoire, puisque le mythe peut déjà être considéré lui-même comme une tentative pour l'homme de négocier avec la nature. Le projet des Lumières, en critiquant le mythe, ne fait rien d'autre que le compléter, le réaliser, et de telle manière il se propose lui-même comme mythe, qui ne peut être ni critiqué ni dépassé.

À ce point Dracula, dans la forme mythologique qu'il incarne, serait déjà un dominateur de la nature. D'ailleurs il fut un homme mortel qui choisit consciemment de se transformer en vampire, en non-mort, en quelque chose qui lui permit de transcender les lois du temps et de l'espace. De l'autre côté, les vrais antagonistes de Dracula, au-delà de Harker, de Holmwood (le fiancé de Lucy), du texan Morris, sont surtout, le Docteur Seward, directeur de l'asile de Carfax, et son maître, l'extraordinaire personnage du « philosophe métaphysique » hollandais Abraham Van Helsing.

Dans le film Seward est le premier à intervenir pour soigner la mystérieuse maladie qui atteint Lucy. La fille continue de perdre du sang sans une véritable explication, et sans qu'on en trouve la moindre trace. En plus, elle souffre de violentes crises de somnambulisme. Seward, qui représente l'homme de science, le savant de la médecine officielle, se trouve en difficulté profonde face aux maux de Lucy. Son rôle de médecin, de psychiatre *ante litteram*, l'oblige à une rationalité incontournable, à la réduction de l'incompréhensible au sein des critères de la démarche scientifique rationaliste. Le résultat est paradoxalement une myopie qui ne lui permet pas de saisir ce qui est en train d'arriver à Lucy. Sa défaite se concrétise au moment où il demande l'aide de Van Helsing, que le même Seward définit comme un connaisseur des maux occultes.

Le personnage de cet étrange docteur, qui mêle savoirs et connaissances assez hétérogènes (d'abord sauve la vie de Lucy avec une transfusion de sang, ensuite il suggère de remplir la chambre de nuit de la fille avec de l'ail), se révèle être la vraie *Némésis* de Dracula. Le dialogue

entre Seward et Van Helsing est d'importance cruciale. Après la transfusion, Seward et Van Helsing se retrouvent dans le jardin de la résidence Westenra (lieu dont l'importance a déjà été soulignée). Seward interroge Van Helsing sur la nature de la maladie de Lucy :

Seward : *Ces marques sur sa gorge...Aucune maladie, aucune meurtrissure. Je suis sûr que c'est par là qu'elle a perdu son sang.*

Van Helsing : *Et... où est passé le sang ? Vous étiez un étudiant brillant Jack... Soyez perspicace ! Où est passé le sang ? Dites-le moi !*

S. : *Son matelas devrait-en être couvert...*

V.H. : *Exactement ! Vous ne laissez ni vos yeux voir ni vos oreilles entendre ce que vous même ne pouvez comprendre...*

S. : *Quelque chose lui a sucé le sang et s'est envolé... je suppose (ton sarcastique).*

V.H. : *Ja... Pourquoi pas ? (...). Jack, vous êtes un scientifique... cet univers n'est-il pas rempli de choses échappant à toute tentative d'explication... Mesmérisme, hypnose, champs magnétiques, matérialisation, corps astrales... (...). Messieurs nous ne combattons pas ici une maladie. Les marques ont été faites par une chose indicible et étrangère... morte mais non morte. Elle nous traque pour un but effrayant que j'ignore encore. Pour vivre elle se nourrit du sang de Lucy. C'est une bête. Un monstre.*

Même de manière assez banalisée, des traces de la dialectique de la Raison sont visibles. Dans ce dialogue se concentre toute la tension entre le rationnel et l'irrationnel, entre ce que la Raison peut expliquer, et ce qu'en revanche ne peut pas. Si la pensée positiviste devrait émanciper l'homme de la croyance, du mythe, ici, diégétiquement, on assiste à son échec. Le substrat culturel de Seward empêche la saisie des vraies causes des malheurs de Lucy. La Raison semble donc devenir ce même mythe qu'elle devait abattre. Pour employer les mots de Adorno et Horkheimer, elle est devenue absolue, incontestable, non critiquable. Si le mythe ancien était l'interprétation immédiate de la nature, la pensée des Lumières instaure le « mythe » d'une réalité pleinement rationnelle et surtout qui est imperméable à tout essai de critique. La seule manière pour comprendre - et donc combattre - le mal de Lucy est une remise en question de la science même. Seulement un savant hybride, qui sait conjuguer ancien et moderne, rationalité et superstition, science et magie, peut venir au bout du mystère. C'est l'ambigu Docteur Van Helsing la vraie *Némésis/alter-ego*⁹ de Dracula.

⁹ Effectivement on peut considérer le docteur Van Helsing comme quelque chose à moitié entre une *némésis* et un *alter-ego*. Le Comte et le Docteur semblent posséder effectivement une double nature, tout comme le personnage

D'ailleurs, à ce propos, il est intéressant de réfléchir sur comment, en dernière instance, Van Helsing et ses alliés arrivent à anéantir Dracula. Il est sans doute vrai que les instruments technologiques jouent un rôle central, mais enfin, pour pouvoir détruire le vampire, Van Helsing doit employer le rite magique, le crucifix, la purification de la terre avec l'eau sainte, le pieu dans le cœur, la fonction purificatrice du feu. Les « croisés » londoniens, bien qu'appartenant à un monde qui semblerait avoir supprimé la superstition, sont obligés de parler le même langage que Dracula. Ils se voient contraints d'accepter ses règles et d'employer des pratiques inacceptables pour la mentalité scientifique et rationnelle.

Il s'agit d'un détail lourd de signification qui reflète bien la dialectique complexe que l'on est en train de mettre en évidence. À ce propos le philosophe et germaniste Gerard Raulet en 1994 affirmait que « la modernité serait en même temps le crise et l'affirmation de la Raison » (p.130). Au sein de l'opposition entre Van Helsing et Dracula, entre la technologie et le rite magique, entre le mythe et la Raison, se cache une dialectique qui aura une influence fondamentale dans le sentiment culturel d'une époque... la dialectique de la modernité.

On croit donc d'avoir des éléments suffisants pour la description de ce déictique consistant en une expérience de l'espace et du temps d'une époque. Ce qui est clair, on le répète, est l'absence d'une univocité, d'une caractérisation positive. La modernité est une chose et en même temps son contraire. Pour le dire d'une manière plus précise, sa nature est le résultat d'un équilibre instable entre des éléments se contredisant. La modernité, considérée ici, ne peut qu'être décrite dialectiquement.

Cet équilibre instable se manifeste, d'un point de vue temporel, dans les ambivalentes perceptions de passé, présent et futur. Le passé, d'un côté, est perçu comme un archaïsme à dépasser, comme une réalité qualitativement inférieure par rapport au présent et surtout par rapport à un futur qui, de manière visiblement progressiste, fait promesse de bonheur. En même temps, les temps qui furent sont une source constante de nostalgie, une époque mythique que l'on a perdu, là où résident la perfection des anciens, les valeurs qui s'opposent à un monde décadent, à un être humain que le progrès et la technologie sont en train de déraciner. Si Mina Harker exaltait les vertus de la machine à écrire à son amie Lucy, en même temps considérait avec méfiance l'invention du cinématographe. Pour elle les arts et les sciences authentiques trouvaient encore leur place dans les musées, les véritables dépositaires d'une culture supérieure. Somme toute nous ne sommes pas loin de la fameuse *Querelle*, qui opposait les partisans de

de Kurtz dans *Au cœur des ténèbres*. Van Helsing est à la fois scientifique et superstitieux. Dracula est à la fois un représentant de l'« Orient » et un « occidentaliste » ; Kurtz est à la fois le pur produit de l'occident colonial et une incarnation monstrueuse de sa brutalité sous-jacente, de sa « primitivité » refoulée.

l'innovation à ceux qui voyait dans le classicisme la recherche d'une perfection qui fut déjà atteinte auparavant¹⁰, dans la parfaite synthèse entre homme et nature que seuls les anciens avait réussi à exprimer. Comme le rappelle Stephen Kern, la génération de la fin du XIX^e siècle cherchait dans le passé la stabilité face à la rapidité du changement technologique, social et culturel et à propos du sentiment vers le passé, il cite justement *Dracula* : « Une élaboration macabre de la persistance organique du passé fut le *Dracula* de Bram Stoker. Le sang de nombreux siècles de victimes coulait dans les veines du protagoniste âgé de quatre-cent ans, avec le sang de ses ancêtres » (1983, p.56).

Par conséquent, le présent se connote de manière similaire. La sensation de vivre au sein d'une époque marquée par des changements radicaux et rapides, par des nouvelles découvertes, au milieu d'un temps décisif pour l'histoire de l'humanité – pour reprendre les mots de Walter Benjamin –, coexiste avec un profond sentiment d'égarement, de décadence, de profonde instabilité. Persiste alors la peur de ce changement rapide, la crainte qu'il ne puisse pas être assimilé ou tout simplement géré. Le présent alors se trouve bien au milieu d'une époque décisive, mais la promesse de bonheur n'est plus escomptée.

Le futur est, une fois de plus, profondément dialectique. Si Coppola et Stoker se concentrent effectivement sur le présent et sur le passé, en revanche, nous avons déjà évoqué dans le deuxième chapitre de cette partie les liaisons entre la naissance de la science-fiction et le sentiment de la catastrophe (par. 2.2.). Une excellente synthèse du sentiment ambivalent qui marque l'idée de futur avait été fournie par le psychologue français Eugène Minkowski. Le lecteur se souviendra certainement des deux attitudes que l'homme est susceptible d'incarner vis-à-vis de l'avenir. D'un côté une sorte de passivité, dans laquelle c'est le futur qui vient vers l'homme, incombant, et parfois menaçant, en faisant surgir un sentiment d'impuissance et frustration. C'est l'attitude que Minkowski définit « d'attente ». De l'autre, de manière sans doute plus positive, l'homme moderne, parfaite consécration de l'*homo faber* de la Renaissance, avance vers l'avenir, garde la maîtrise sur les temps qui viennent à travers une élaboration positive du concept de projet. Projeter l'avenir correspond alors à se projeter en avant. D'une autre manière, on l'avait évoqué, cette dichotomie rappelle la différence que le philosophe Merleau-Ponty avait établi entre le concept d'histoire voulue et l'histoire subie (1966). Et encore, on se partage entre les derniers soubresauts de la conception circulaire du temps et son contraire : le temps linéaire qui semble annuler toute répétition.

¹⁰ Cfr. H. Rigault, (1856).

De manière magistrale, l'agencement dialectique de ces temporalités démontre bien l'effective réalisation d'une nouvelle historicité : « Ce qui commande notre appréhension du passé, c'est l'horizon – ouvert sur l'avenir – des attentes déterminées par le présent. Dans la mesure où nous nous approprions des expériences passées dans une perspective d'avenir, le présent authentique s'avère être le lieu à la fois de la continuation des traditions et de l'innovation, l'une étant impossible sans l'autre et l'autre se confondant dans l'objectivité d'un “travail” de l'histoire » (Habermas, 1988, pp. 15-16).

C'est bien évidemment ici que se situe notre approche crisologique envers les fictions des catastrophes. Le futur semble alors partagé entre le soleil de l'avenir, symbole d'une humanité qui va atteindre une pleine émancipation et au contraire le sombre portrait d'une catastrophe qui survient non pas par hasard, mais comme résultat inattendu, mais souvent logique. La réalité, on le sait bien, énoncera d'ici peu son verdict. Le Titanic sera un petit avant-goût du massacre systématique des années 1914-1918, et bien évidemment d'une manière encore plus atroce, pendant les années 1939-1945.

Le rôle du progrès des sciences et des technologies, considération escomptée, est alors crucial pour bien saisir les horizons que cette dialectique laisse entrevoir. Ces éléments sont-ils suffisants pour assurer un futur radieux ? Bien évidemment ce n'est pas le cas, comme l'ont magnifiquement souligné Horkheimer et Adorno. La raison instrumentale, considérée comme une idéologie en soi sans critique ou dialectique, cache en réalité un projet de domination... puisque « la terre entièrement “éclairée”, resplendit sous le signe des calamités triomphantes » (1974, p. 24).

Le *Zeitraumgeist* de la modernité alors se connote par un futur indéniablement ouvert à des possibilités multiples, susceptibles de basculer entre bonheur et pleine réalisation de l'humain, et de l'autre côté une catastrophe totale et, potentiellement, décisive.

Toutes ces instances jouissent d'une réalisation concrète, visible. C'est bien évidemment la dimension spatiale de cette dialectique qui prend sa forme dans la métropole émergente. La cité, espace cristallisé derrière des murailles dont la portée symbolique est autant important que celle matérielle, explose... symboliquement et concrètement. En un laps de temps somme toute limité, la cité assume une autre forme inédite. Une nouvelle expérience multi-sensorielle envahit l'esprit occidental. Le choc d'une nouvelle densité, d'une envahissante hyperstimulation sensorielle, les « *rues animées* », l'« *agitation exaltante de l'humanité* », d'un côté exaltent les esprits, provoquent émerveillement et charme. La ville permet d'offrir une dimension matérielle au sentiment du progrès triomphant, à l'émergence des nouvelles manières d'habiter et de se situer dans le monde. Être au milieu d'une époque décisive, correspond alors à être au milieu de ce

triomphe urbain. Le revers de la médaille est la pathologie, sociale ou individuelle. La nouvelle expérience urbaine dénature l'être humain, l'affaiblit, il en marque la décadence ou bien la dégénérescence. D'une manière irrévocable, l'émergence de la ville moderne marque l'insoignable fracture qui sépare l'homme de la nature. L'*homo* est finalement et définitivement *urbanus*. D'où, par contraste, l'envie d'un retour aux sources, aux bonheurs d'un monde rural qui réalisait pleinement, dans l'accord avec la nature, cette humanité que les détracteurs du moderne considéraient comme authentique. Mais l'anti-modernisme ne fut pas une entité unique et nette. À son intérieur germaient déjà les racines d'un irrationalisme radical et exaspéré, qui aboutira, avec la concurrence bien évidemment d'autres éléments, dans le nazisme, véritable projet anti-politique et anti-urbain, qui met en place l'usage le plus irrationnel de la Raison instrumentale, qui fera du moderne le paradoxale allié d'une croisade anti-moderne. D'ailleurs ce n'est pas un mystère que les origines culturelles du troisième Reich (pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de l'historien George L. Mosse), se situent idéalement et géographiquement dans une irrationnelle exaltation païenne du retour au primitif esprit germanique.

La ville et son contraire s'alternent donc dans la composition d'un espace de perception basculant entre contrôle et perte des limites, anonymat et identité, local et global¹¹. L'homme n'a pas assimilé les nouvelles frontières de ses espaces de vie. D'ailleurs, véritable anticipation, selon Charles Baudelaire, « La ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel ».

Si d'un côté on extirpe la superstition, de l'autre on continue de s'en servir. Si d'un côté on a tué le mythe, de l'autre, on le substitue avec un autre autant puissant. Si d'un côté l'antibiotique, la médecine, l'hygiène, émancipent l'homme de la précarité et de la mort, de l'autre le chemin qui mène de la mitrailleuse à la bombe atomique fait plonger la civilisation dans l'angoisse d'une catastrophe imminente, d'une nouvelle précarité existentielle. Si d'un côté la poésie, la scintillante beauté et la fantaisie, de l'autre la guerre-éclair et la torpille... Si d'un côté... *l'éternel, l'immuable...* de l'autre... *le contingent, le transitoire, le fugitif...*

L'homme moderne alors ne serait rien d'autre que le capitaine Smith, le maître d'équipage fort et courageux qui subit l'aveuglant charme d'un avenir merveilleux... tellement aveuglant au point de le confondre, de le rendre imperméable aux mises en garde. Procédons tranquillement... c'est juste la brume qui précède l'aube. Dommage qu'en réalité devant sa puissance en acier git l'iceberg... tout comme la mitrailleuse, la bombe atomique ou le champ

¹¹ Kern nous rappelle encore une fois comment dans cette période, pour la première fois les moyens de communications permettent la simultanéité spatiale qui fait perdre à tout événement sa relation univoque avec le local.

d'extermination...l'iceberg... la catastrophe que l'on ne peut plus éviter en raison de la trop grande vitesse.

4.3. Le problème du Post-.

*« En somme à l'idole du progrès
répondit l'idole de la malédiction
du progrès ;
ce qui fit deux lieux communs ».*

(Paul Valéry, 1929)

Si l'on souhaite insérer ce travail au sein de l'esprit du temps, du *Zeitraumgeist* de cette fin de siècle et début de millénaire, on devrait bien argumenter l'insertion des fictions des catastrophes au sein de la postmodernité/postmodernisme. Quitte à décrire de manière satisfaisante ce que l'on entend par ces concepts ... Si la modernité peut être considérée comme un débat toujours ouvert, un horizon de phénomènes dont la portée, la signification et l'occurrence, changent selon contextes géographiques et épistémologiques, cela devrait être davantage vrai pour tout ce qui fait précéder au concept le préfixe post-, qui déclenche une sorte de double nature. Liaisons d'un côté (puisque le mot « modernité » persiste), dépassement de l'autre (post-). Toutes les difficultés que nous avons évoquées à propos de la modernité reviennent alors, de manière encore plus évidente, quand on a à faire à une galaxie de théories, réflexions, débats, que nous avons en précédence décrit en utilisant la métaphore du « chaudron » (voir chapitre 1 de la première partie). L'emploi de ce substantif connotatif, exprime à notre avis la forte instabilité sémantique de tout ce qui, à tort ou à raison, consciemment ou non, est attribué à la postmodernité. Le problème dérive, comme on peut facilement imaginer, par un usage massif du terme, qui rarement a été véritablement objectivé. David Harvey a fait de la question l'argument central de son *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the origins of the present* (1990). Ses réflexions commencent par une longue et détaillée description des multiples usages de ce terme. Ce qui résulte est alors un véritable chaudron qui a même dépassé les débats scientifico-philosophique pour plonger dans le langage commun. Le résultat ne peut qu'être une croissance exponentielle de confusion et ambiguïté. Selon Harvey, le post- indique (au moins) les phénomènes suivants : une rupture radicale avec le modernisme

(domaine de l'architecture) ; une révolte interne au modernisme (*idem*) ; un style architectonique (*idem*) ; une période historique (souvent indiqué par *postmodernité*) ; phénomène potentiellement révolutionnaire ? ; commercialisation et réduction du modernisme ; logique culturelle du capitalisme tardif (définition empruntée à Fredric Jameson).

Bien qu'il ne soit pas le cas de retracer en entier l'histoire du concept - en raison des mêmes contraintes que la modernité possédait -, nous pouvons également dire quelque chose à ce propos. Malgré la paternité du mot ne lui appartient pas, le philosophe Jean-François Lyotard fut l'un des premiers à théoriser un changement apte à juxtaposer le mot « modernité » avec le préfixe « post ». Comme on a vu à plusieurs reprises, la première guerre mondiale marque le début d'une période d'horreurs qui aboutira au cauchemar réalisé du nucléaire (Hiroshima et Nagasaki) et surtout à la quintessence de l'atrocité représentée par les exterminations systématiques mises en place par le national-socialisme d'Hitler. Selon Anthony Giddens, dans l'acception de Lyotard le post- impliquerait « un éloignement de tous les essais de fonder une épistémologie et de la foi dans un progrès maîtrisé par l'homme. La condition postmoderne se caractérise par la dissolution de la “grande narration” : la “trame” générale à travers laquelle nous trouvons une collocation dans l'histoire en tant qu'êtres doués d'un passé bien défini et d'un futur prévisible. La vision postmoderne prévoit une pluralité de revendications appartenant à des domaines hétérogènes, parmi lesquelles la science n'occupe plus une place privilégiée » (1994, p.16). À l'apparence, donc, la question naît comme une réflexion purement épistémologique sur le rôle et la portée des connaissances scientifiques.

D'un côté les réflexions de Lyotard subissent une radicalisation (que l'on a évoqué en précédence dans le premier chapitre de la première partie) aboutissant à un extrémisme relativiste qu'aujourd'hui semble être devenu le soustrait idéologique des plus effrayantes tendances néo-conservatrices. De l'autre côté, les détracteurs n'épargnèrent pas leurs objections. Les plus sensées peuvent être banalement synthétisées dans l'apparente contradiction qui semble animer la réflexion de Lyotard : postuler la fin des grandes narrations n'est-il pas en soi une grande narration ?¹² Nous laissons au lecteur l'évaluation des conséquences de cette objection.

D'un autre point de vue, le post- dénote un phénomène qui à nos yeux présente sans doute moins de problématiques. Le terrain est celui de l'architecture et dans ce cas, comme nous le suggère Harvey, le *postmodernisme* (on met bien en exergue le suffixe -isme), représente une rupture de style radicale avec le modernisme. L'architecture en revanche n'est qu'un point de

¹² Cfr. Jameson, (1991).

départ. La connotation s'étend assez rapidement au domaine plus général des arts et à celui de la littérature, mais aussi du cinéma. Par exemple selon le théoricien de la littérature Brian McHale (1987), le roman défini comme « postmoderne » se caractérise par le passage d'un élément dominant épistémologique à un autre ontologique. Si le moderniste visait à mieux saisir les significations d'un monde complexe et singulier, au contraire on assiste ici à un changement qui consiste à cibler l'attention sur les questions relatives aux manières à travers lesquelles des réalités profondément différentes peuvent coexister, se compénétrer, ou entrer en collision. La conséquence est, d'une certaine manière, la disparition de la frontière entre narrative et science-fiction. Les personnages postmodernes, continue McHale, semblent souvent confus face au monde qui les entourent et face aux modes d'action qu'ils devraient employer.

Nous ne disposons pas d'instruments épistémologiques valables pour confirmer ou critiquer les réflexions de McHale. Cependant, dans la modernité conçue comme expérience spatio-temporelle, la compénétration de phénomènes divergeant et hétérogènes était un fait crucial.

Avant de se perdre dans les méandres de ce chaudron, une autre considération générale peut être énoncée. Certainement, à partir du 1945, des changements ont bien eu lieu, avec la conséquente remise en discussion d'une certaine idée de Progrès et des certains traits de la Raison instrumentale héritage des Lumières. Un exemple que nous avons cité est celui de l'extraordinaire critique et analyse des Lumières offerte par Horkheimer et Adorno (1974). En revanche, les deux allemands, *in fine*, expriment une profonde ambivalence. La critique n'est pas absolue et totale, mais possède toutes les nuances qu'une question de cette ampleur mérite. De l'autre, comme on a anticipé, les radicalismes exprimèrent un véritable fureur anti-illuministe, qui aboutit au refus de tout projet d'émancipation universelle réalisé à travers les sciences et les technologies guidées par la Raison.

Fin des grandes narrations, remise en question partielle ou radicale de la Raison illuministe, mouvement architectural, esthétique... Le problème est que le post- pourrait encore dénoter bien d'autres phénomènes... y compris une nouvelle expérience du temps et de l'espace qui a été décrite par Harvey à travers une longue et détaillée argumentation partant de l'esthétique pour aborder aussi les changements produits au sein des temps de rotation du capital. Selon le géographe par exemple, le modernisme, considéré comme instance culturelle et idéologique, « concernait essentiellement la poursuite des avenir meilleurs, même si l'échec d'un tel but amenait à la paranoïa. En revanche le post- éloignait cette possibilité en se concentrant sur les circonstances schizophréniques induites par la fragmentation et par toutes les instabilités (y compris celle linguistiques qui nous empêchent même le simple acte de représenter de

manière cohérente un futur radicalement différent, tout de même pour l'impossibilité de concevoir des stratégies pour construire un tel futur) » (Harvey, 2002, pp. 74-75). Sur un plan similaire pour Fredric Jameson (1991) la réduction de l'expérience à une série de temps présents purs e non liés, implique encore une fois que l'expérience du présent devient vivide et matérielle, et puissamment bouleversante. Selon Harvey et de manière moins évidente Jameson, s'il y a bien une rupture engendrée par le post-, elle consisterait dans un écroulement de l'ordre temporel. « En s'échappant de toute idée de progrès, le postmoderne abandonne tout sentiment de continuité et toute mémoire historique, tandis qu'en même temps développe une capacité incroyable de saccager l'histoire et d'incorporer en tant qu'aspect du présent tout ce qui s'y trouve » (Harvey, 2002, pp. 75-76). Sur un plan purement historique, nous nous approchons du présentisme tel qu'il a été conçu par l'historien François Hartog (2002). Si pour ce dernier l'historicité « exprime la forme de la condition historique, la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps » (p. 14), alors de ce point de vue, l'hypothèse du post- devrait reposer sur un véritable changement de cette collocation. Encore Hartog précise plus tard que « il faut rajouter une autre dimension de notre présent : celle du futur perçu non plus comme une promesse, mais comme menace – sous la forme des catastrophes – d'un temps de catastrophes dont nous sommes nous-mêmes les instigateurs » (p. 17).

Or, ce qui constitue notre désaccord concerne essentiellement le point de départ. Le futur de la modernité est seulement en partie une promesse de bonheur. Les instances contraires germaient déjà pleinement au comble de la modernité. Le défaut est, à notre avis, celui de réduire l'expérience moderne à quelque chose que l'on puisse décrire positivement, de manière tranchée, en tant qu'entité stable et définissable. Qu'en est-il de la dialectique que nous nous sommes efforcé de décrire ? L'instabilité du futur, condensée par exemple dans la dichotomie entre les horizons d'attente et d'activité décrite par Minkowski, était déjà un des traits cruciaux du *Zeitraumgeist* de la modernité. D'ailleurs, juste pour rester au sein de l'exemple en question, le psychologue publia son étude en 1933 (bien que la genèse de ses idées puisse être située en 1919). Nous en avons fournis les preuves à plusieurs reprises dans le paragraphe précédent, mais aussi dans les chapitres consacrés aux sentiments de la catastrophe et à la naissance du genre de la science-fiction.

Comme on peut voir à travers ces petites traces, la question est bien plus que controversée. Il y a des éléments qui sembleraient favoriser l'insertion du catastrophisme (ou si l'on veut des fictions animées par ce que nous avons défini « réalisme dystopique ») au sein de ce chaudron. D'une certaine manière, l'approche fondée sur une lecture crisologique pourrait

bien, au moins en partie, trouver un écho dans certains thèmes récurrents liés aux usages du préfixe post-.

En revanche, si nous ne procédons pas ainsi, il y a plusieurs raisons. La première est purement sémantico-linguistique. Si la modernité a été considérée comme un déictique, si sa portée sémantique ne peut que prendre forme après la mise en exergue d'un contexte précis de référence, alors, la juxtaposition du préfixe post- serait un ultérieur déictique, renforcé par le fait que le présumé dépassement de la modernité n'est pas total, mais, « déictiquement » partiel. Bref, nous serions face au déictique d'un déictique et l'ambiguïté deviendrait alors inacceptable. En outre, sans trop s'éloigner de la réflexion sémantique, nous sommes en train de traiter un aspect de la modernité parmi d'autres, celui qui concerne les expériences de l'espace et du temps. Sur ce point, l'insertion des imaginaires des catastrophes au sein du débat sur une éventuelle postmodernité ne reflète pas la portée de changements dont est en train de faire l'hypothèse. Il est vrai sans doute que certains méandres de ce fascinant débat abordent pleinement le domaine d'un climat culturel spatialement et temporellement connoté.

Si l'on veut, le problème n'est pas tant sur les contenus *stricto sensu*, mais plutôt sur le fait de connoter ces modifications avec un préfixe qui inévitablement présuppose un dépassement. Bref, à notre avis, pour ce qui concerne le domaine en question, les modifications ne sont pas suffisantes pour justifier l'idée d'une véritable « postériorité ». Comme on le verra, les instances qui marquent la variation au sein du *Zeitraumgeist* (et dont l'imaginaire des catastrophes n'en serait qu'un témoin), étaient déjà bien inscrites au sein de la modernité triomphante que nous avons essayé de décrire avec le film *Bram Stoker's Dracula*.

Il y a une autre raison, bien plus triviale. Elle concerne l'usage massif, parfois insensé et abusé que l'on a fait des toutes les expressions qui unissent « modernité » et « post ». Se lancer dans une ultérieure procédure d'objectivation ne ferait rien d'autre que surcharger à l'extrême un concept qui souffre déjà d'une ambiguïté sémantique particulièrement périlleuse.

Pour toutes ces raisons, donc, nous ne ferons pas recours au concept de postmodernité ou de postmodernisme pour connoter les modifications au sein du *Zeitraumgeist*. Pour des exigences de précisions, nous refusons du tout l'emploi du terme « postmodernité », dans son sens historique. À notre avis, l'existence d'une ère de la postmodernité, d'un véritable dépassement historique de la modernité, n'a pas lieu. Différent est le cas du postmodernisme. En tant que mouvement, architectural d'abord (une révolte contre le modernisme), et ensuite comme phénomène culturel, esthétique et parfois même idéologique, le postmodernisme a bien ses raisons d'être. Sur ce point, nous empruntons la définition offerte par Fredric Jameson, qui

est aussi le titre d'un de ses ouvrages (1991). Selon le critique littéraire, le postmodernisme ne serait rien d'autre qu'une logique culturelle typique de la phase tardive du capitalisme.

En ultime synthèse, si Harvey s'est servi du film *Blade Runner* pour décrire la condition postmoderne, un autre exemple peut être fourni. Il s'agit de l'intéressant *Dark City* du réalisateur Alex Proyas (1997). Bien que la valeur esthétique-artistique ne soit pas comparable au chef d'œuvre de Scott, son rôle pour la compréhension de certains traits de la logique culturelle du capitalisme tardif est indéniable.

Dans une étrange ville, où il fait toujours nuit, un homme se réveille dans une chambre d'hôtel. Il ne sait plus qu'il est ni où il se trouve. Il découvrira au fur et à mesure que son monde est dominé par une race d'extraterrestres aux semblances humaines qui ont la capacité d'altérer la réalité matérielle. Chaque nuit les bizarres étrangers arrêtent la vie de la ville en modelant à nouveau ses formes. Mêmes les êtres humains sont concernés. Leur mémoire est constamment altérée, reprogrammée artificiellement et échangeable entre un homme et un autre. L'identité de l'humain change chaque nuit et les personnages assument alors les traits des fameux autoportraits de Cindy Sherman.

Film thématiquement magistral, dense de citations aux limites d'un certain académisme, mais cependant efficace et exemplaire pour comprendre la nature de cette (nouvelle ou pas) logique culturelle. La ville noire, la *dark city* est un véritable paroxysme postmoderniste. Les maîtres la composent et recomposent en continuation, en se servant d'architectures et esthétiques divergentes qui atteignent le statut de véritable pastiche. Ainsi, une ambiance année 1950 coexiste avec des traits futuristes, etc. Passé, présent et futur sont fusionnés au sein d'un monde sans temps, dans lequel tout semble avoir la durée d'une nuit, entre une séance de « *tuning* » et une autre (ainsi s'appelle la capacité des extraterrestres à modifier la réalité). Si les hommes n'ont plus ni passé ni futur, tout de même leur espace perd toute connotation. La ville change véritablement plus vite que les cœurs des hommes. Emblématique est alors la recherche de la plage de Shell Beach faite par le protagoniste. Tout le monde la connaît et croit pouvoir s'y rendre. En revanche, au moment décisif, la route se perd et la plage alors devient une sorte d'utopie, de lieu hors du temps et de l'espace.

Au-delà de cette trame déroutante et dépayçant, l'esthétique poursuit l'idée du pastiche. Film noir, science-fiction et parfois horreur, entremêlent leurs codes formels pour offrir au spectateur un portrait, pas vraiment original dans ses parties, mais profondément significatif sur le plan des interconnexions génériques, formelles et thématiques. *Blade Runner* reste une référence, mais les citations concernent aussi *Metropolis* de Fritz Lang et les *Nosferatu* de Murnau et Herzog (notamment les longues vestes et la pâleur des extraterrestres).

Remarquable la séquence du « *tuning* » dans laquelle les hommes se paralysent comme dans un coma temporaire et les immeubles bougent comme dans un jeu de *Tetris* en s'encastant et en se remodelant sans cesse... sur le fond d'une nuit vaporeuse et sensuelle, faite de néon et costards années 1950... Encore une fois, pour conclure, nous signalons le cliché d'une ville dont on ne peut pas sortir, tout comme le fameux *Casablanca* ou comme l'exemple idéal et matériel de la nouvelle condition urbaine : Los Angeles telle que nous sera présentée par Michael Mann et James Cameron dans le prochain paragraphe.

4.4. Vers une nouvelle modernité spatio-temporelle ?

*« L'avenir nous tourmente, le passé nous retient ...
c'est pour ça que le présent nous échappe ».*

(Gustave Flaubert)

Les temps sont mûrs pour s'approcher finalement de notre hypothèse, celle que l'imaginaire urbain des catastrophes puisse être considéré, entre autres, comme le signe d'un changement au sein de nos expériences de l'espace et du temps. En revanche, comme on a essayé de souligner, si un véritable changement existe, ceci n'est pas suffisamment radical pour justifier un quelconque dépassement de l'expérience moderne. Le *Zeitraumgeist* de la modernité, caractérisé notamment par une manière de se rapporter au passé, au présent et au futur, aux changements spatiaux dont l'expérience urbaine est centrale, était axé sur une dialectique, sur un équilibre, potentiellement instable, entre des instances contradictoires. Bref, la modernité est encore parmi nous. La plupart des éléments déterminants sont ici. Certes, il serait profondément naïf penser que le XXème siècle (long ou court qu'il soit), se soit écoulé sans traces. Le défi serait alors celui d'évaluer correctement les changements en cours, à condition de bien garder toute la lucidité historico-géographique possible. De notre côté, on le répète, on ne peut que se limiter à une hypothèse qui concerne des données partielles, des concepts que nous avons essayé de circonscrire au mieux. C'est justement pour cette raison que les différents post- ne peuvent pas être utilisés ici. Ce n'est pas question d'être en accord ou en désaccord. La difficulté est

d'exprimer avec quel aspect, quel usage, quel contexte du mot, nous pouvons être d'accord ou pas.

De manière cohérente avec la démarche utilisée en précédence, nous allons nous plonger dans le cinéma pour décrire les modifications au sein de notre *Zeitraumgeist*, ou mieux, nous allons nous concentrer sur l'imaginaire d'un espace urbain tel qu'il a été présenté dans quatre ouvrages.¹³

Los Angeles a été choisie non tant pour des spécificités géographiques locales, mais plutôt en raison de sa valeur culturelle et symbolique au sein des imaginaires géo-temporels du contemporain. La cité des anges incarne une sorte de paradigme urbain généralisé, de manière à la fois positive et négative. D'utopie réalisée, (celle d'une société qui a finalement achevé la conquête de l'Ouest), jusqu'à la dystopie d'un espace urbain sans forme ni limites, - dans lequel l'homme devient automobiliste -, où l'expérience urbaine moderne se radicalise à un point jamais vu auparavant. Mais le choix concerne un autre facteur. Los Angeles est aussi l'espace de la catastrophe par excellence, sur les plans des représentations bien évidemment, mais aussi sur celui d'une matérialité qui incombe. Sismicité, hydrogéologie, tensions socio-raciales, pathologies urbaines de toute forme, sont des éléments qui à plusieurs reprises ont fait l'objet de maintes études géographiques et sociologiques, mais qui surtout ont nourri les angoisses collectives¹³. Beaucoup sont ceux qui, affirmait Cynthia Ghorra-Gobin (2002), ont souligné le mélange entre réalité et science-fiction au sein de l'imaginaire urbain losangelien.

Nous avons donc choisi quatre films, partagés en deux couples qui semblent agir de manière complémentaire dans la définition des expériences spatiales et temporelles. Pour ce qui concerne le temps on examinera les deux premiers chapitres de la saga des *Terminators*, réalisés par James Cameron (*Terminator*, 1984 et *Terminator 2. The judgment day*, 1991). Le deuxième couple est en revanche constitué par deux films hors-corpus. La raison est simple. Ils n'appartiennent pas à la science-fiction, ni traitent directement des catastrophes. Pourtant ils expriment de manière excellente le paradigme spatial que nous cherchons à décrire ici. Il s'agit des deux films de Michael Mann, *Heat* (1995), avec le couple antagoniste du flic et du braqueur, interprétés par Al Pacino et Robert De Niro, et le plus récent *Collateral* (2004).

L'espace et le temps sont donc au centre de cette métropole cinématographique. Le résultat, comme on le verra, est un changement dans les équilibres qui régissaient la dialectique de la modernité, telle que l'on a essayé de décrire avec *Bram Stoker's Dracula*.

¹³ Cfr. Mike Davis (1990 et 1998).

4.4.1. Les *Terminators* comme paradigme temporel d'une nouvelle modernité.

L'analyse de ces deux films va se concentrer sur deux éléments principaux : le premier, comme on a dit, est constitué par la dialectique qui s'instaure entre présent, passé et futur, radicalisée à travers l'escamotage diégétique du voyage temporel ; le deuxième concerne en revanche la réflexion à propos du sentiment du progrès, véritable leitmotiv narratif. Pour reprendre les mots de Raymond Perrez, ces films constituent une sorte d'archéologie du futur (dans le sens exprimé par Fredric Jameson), « au-delà d'un simple reflet les films sont des avertissements et participent à un débat philosophique et idéologique sur les fondements de la société et l'avenir de l'humanité » (1999, p. 216).

Du point de vue temporel, et de manière cohérente avec certains registres de la narration de science-fiction, les films de Cameron projettent le spectateur dans un futur dans lequel les machines ont presque anéanti l'humanité et dans lequel le monde urbain – incarné par la ville de Los Angeles – est réduit à un amas de ruines et squelettes. Le paysage est une radicalisation d'un certain imaginaire post-apocalyptique, dans lequel, la grande catastrophe, le « *judgement day* » (la guerre nucléaire déclenchée par le super-ordinateur *Skynet*), a déjà eu lieu. Par conséquent, le présente extra-diégétique – le 1984 pour le premier chapitre et le 1991 pour le deuxième – est un ultérieur passé qui précède l'attaque génocide.

Cependant, l'originalité réside dans le fait que la plupart de la narration se déroule au sein de ce passé diégétique, dans ce monde que le spectateur sait déjà être destiné à la destruction : Los Angeles en 1984 et en 1991. C'est donc dans un temps passé que se déroule la lutte pour la survie de l'humanité, le conflit entre l'homme et la machine. Dans le passé diégétique, Kyle Reese, le soldat venu du futur, doit empêcher le *terminator* de tuer Sarah Connor, future mère du chef/messie John Connor, le leader de la future résistance humaine. De manière spéculaire, le deuxième chapitre nous présente un *terminator* reprogrammé qui doit protéger le jeune John traqué par une machine technologiquement encore plus sophistiquée, le T-1000. Normalement, en tant que tel, le passé est immuable, il appartient au domaine de l'histoire (récente ou passée). Il est quelque chose que l'on a déjà gravé de manière inéluctable. Pour utiliser la terminologie de Minkowski, le registre de l'activité concerne bien évidemment le présent et le futur.

Le paradoxe d'un passé qui peut encore déterminer, dans un sens ou dans un autre, le destin de l'homme, est donc possible uniquement grâce à l'escamotage narratif du voyage

temporel. La lutte pour le futur se joue dans le passé. Il s'agit certainement d'un paradoxe qui cependant contribue de manière déterminante à l'originalité et à l'efficacité de ces deux produits.

Le rôle des machines, la critique au progrès, la perspective d'un futur néfaste, sont tous des thèmes, comme on a vu, qui depuis quarante ans au moins constituent le noyau d'une certaine science-fiction. « L'avenir n'est plus ce qu'il était – affirme encore Perrez -. Au début du siècle, les premiers films [...] sont caractérisés par la foi en l'avenir, le progrès et la technologie » (1999, p. 217). Or, on a bien vu comment les choses soient en réalité assez plus complexes. Les portraits sombres de l'avenir, depuis Wells, ont toujours été au cœur de la narration de science-fiction. Certes, un regard quantitatif, même si sommaire et superficiel, nous suggère que de plus en plus ces dernières décennies ont vu multiplier les futurs négatifs et les imaginations du désastre. Pour le dire d'une autre manière, soyons prudent avec des conclusions trop tranchées, telle que celle offerte par Perrez, puisque, s'il est vrai qu'une vision de l'avenir positive marque les débuts du cinéma de SF, en revanche cela ne comporte pas l'inexistence du revers de la médaille.

Dans les films de Cameron il y a en revanche une différence fondamentale qui sépare le premier chapitre du deuxième. Dans le premier, le passé (le 1984 de la jeune Sarah) est le temps dans lequel la lutte concerne la naissance ou pas de John. L'apocalypse nucléaire déclenchée par *Skynet* ne semble pas être en discussion. Quoi qu'il arrive la ruine est inéluctable. Le résultat est donc un sens d'égarement face à l'espace de l'action que le spectateur sait déjà être destiné à l'anéantissement. Le monde tel qu'on le connaît est, dans tous les cas, voué à la fin, à ce portrait effrayant que les nombreux *flash-forwards* nous montrent. Le résultat est alors l'insertion de ce film dans le trope de la destruction, ou même dans celui qui rassemble les paysages du post. Squelettes, disparition de toute morphologie urbaine, hommes qui s'abritent dans les sous-sol tandis que la surface noire de la ville est le terrain de chasse des machines. En ce sens, le spectateur partage avec le personnage de Reese cette conscience du futur.

Il y a en revanche un dialogue entre Reese et Sarah qui semble pour un instant briser cette logique de l'inéluctable. Après avoir finalement trouvé la fille dans un bar, le soldat venu du futur essaye de lui expliquer les choses. Après avoir écouté Reese, Sarah répond :

Sarah : « *Look, I am not stupid, you know. They cannot make things like that yet* ».

Reese : « *Not yet... Not for about 40 years* ».

Sarah : « *Are you saying it's from the future ?!* ».

Reese : « *One possible future. From your point of view. I don't know tech stuff* ».

Y-a-t-il encore un espoir ? Le futur est-il inéluctable ? Si l'on cherche des traces positives en ce sens, en revanche, le film ne semble pas renforcer l'idée. Au contraire, la séquence finale, oriente vers une idée d'inéluctabilité (voir annexe n°23). Reese est mort, le *terminator* a été anéanti. Sarah est enceinte de Reese qui paradoxalement sera donc le père de John. Elle voyage à bord d'une jeep. Dans une station à essence perdue dans le désert, le gérant lui annonce l'arrivée d'une tempête. « *I know* » répond la jeune fille. La séquence s'achève avec une emblématique image de la Jeep qui procède le long d'une route parfaitement droite. Sur le fond on voit des montagnes et, en haut, des nuages noirs et inquiétantes qui s'approchent de la route.

La métaphore est claire. Sarah avance vers le futur, sûre de ce qu'il adviendra. La route, droite, ne permet aucune déviation, aucune possibilité de fuir les nuages, l'arrivée d'un inéluctable avenir fait de ruine, mort et destruction. Si l'on voudrait utiliser la sémantique élaborée par Minkowski, le mouvement de Sarah vers le futur serait donc une pure illusion. Il symbolise uniquement la conscience de l'inévitable, ainsi que le courage que la fille démontre dans son avancée rapide vers le futur. Le vrai mouvement est celui des nuages qui, tôt ou tard, parviendront sur le parcours d'une route droite. Nous sommes bien évidemment pleinement au sein de la posture d'attente dont on a parlé en précédence. Derrière ce monde de décadence, derrière le pessimisme radical qui semble animer cette production, derrière les codes de la culture populaire, on entrevoit une interprétation symbolique qui pourrait se résoudre dans l'écroulement du concept d'*homo faber*, l'homme qui forge son propre destin.

En ce sens, tout le film semble être animé par un sentiment d'angoisse, de résignation. C'est bien la conscience du fait que les marges pour agir sur le futur soient fortement limitées. Si normalement l'inéluctabilité appartient au passé, dans ce cas, l'apparat narratif et symbolique élaboré par Cameron, renverse cette structure, en confiant au futur le caractère d'une histoire déjà écrite.

Pour retrouver une petite lumière d'espoir il faut attendre le deuxième chapitre de la saga, dans lequel Cameron, bien qu'avec une structure similaire, semble vouloir laisser une ouverture au salut. Le trio constitué par le *terminator* reprogrammé (le T-800), par Sarah s'échappant d'un asile psychiatrique et par le jeune John, ne limitera ses propos à la survie de ce dernier, mais essaiera à tout prix de saboter le projet *Skynet* en empêchant ainsi l'holocauste nucléaire.

À ce point quelques séquences méritent toute notre attention. Suivant l'ordre de la narration, la première semble ré-proposer la même ambiance du film précédent. Le début montre une autoroute trafiquée, suivie par une aire de jeu pour enfants peuplée de familles. D'un coup une lumière brise le ciel, tout comme les représentations de la bombe que l'on a pu voir dans *Threads* (1984) ou dans *The Day After* (1983). Au blanc aveuglant suivent le noir et les

ruines. Une voiture détruite avec un squelette au volant accompagne en surimpression la marque *Los Angeles 2029 A.D.* La voix-off de Sarah raconte le prologue (*Skynet*, la guerre nucléaire, la résistance, John Connor, les *terminators*, etc.). Entre temps les images montrent les combats entre hommes et robots au milieu des ruines post-atomiques de la cité des anges. La séquence s'achève sur les yeux du capitaine Connor à la tête de son armée.

Après cet incipit fait suite une séquence tant irréaliste qu'angoissante. Sans contexte ni points de repère, comme dans une sorte d'abstraction, les génériques de tête s'inscrivent dans ce qui semble être une aire de jeu complètement envahie par les flammes. Pas de fond, pas de profondeur de champ, pas de perspective, mais tout simplement la flamme prométhéenne, symbole universel d'un savoir qui s'est retourné contre l'homme. Cette image deviendra une sorte de leitmotiv onirique de tout le film. Elle reviendra à plusieurs reprises dans les cauchemars de Sarah. La référence est claire : l'enfance, le futur, la maternité, qui sont littéralement pulvérisés par les flammes.

Dès le début, donc, le spectateur semble plonger à nouveau dans l'angoissante anticipation de mort et destruction qui caractérisait le premier chapitre du 1984. L'inéluctabilité d'une catastrophe à laquelle on peut à la limite survivre à peine, semble hanter l'énième lutte pour garder un espoir de résistance. Cependant, le long du film, on commence à envisager l'idée que le futur peut être modifié et que donc, le *judgement day* peut être évité.

Le moment déterminant est celui qui montre le rêve de Sarah. Le T-800, Sarah et John se trouvent dans un campement de baraques au milieu du désert. Le cauchemar de l'aire de jeu revient, mais d'autres éléments s'ajoutent (voir annexe audiovisuel n°24). Sarah est derrière une grille qui la sépare du terrain de jeux. Parmi les mères qui jouent avec leurs enfants, elle voit soi-même, plus jeune, souriante. Derrière la grille elle crie, elle essaye d'attirer l'attention, mais de sa bouche aucun son ne sort. Soudainement la lumière nucléaire enflamme le ciel du *skyline* du *downtown* losangelien. Tout est rapidement englouti par les flammes, par l'explosion qui éventre immeubles, maisons, voitures et personnes.

La séparation physique entre Sarah et l'aire de jeu (ainsi que de l'alter-ego plus jeune), son aphonie frustrante, font de la protagoniste une sorte de Cassandra *post-litteram*, l'héroïne mythologique condamnée à connaître le futur sans pourtant être crue. Mais dans le désespoir de Sarah, on peut lire aussi toute la frustrante rage due à l'impossibilité d'agir, d'empêcher le drame imminent qui incombe sur l'humanité. Le symbolique de la grille est alors la frontière qui sépare, pour le dire à la Merleau-Ponty, l'histoire voulue de celle subie (1966). Une fois réveillée, Sarah décide d'assassiner Miles Dyson, un jeune ingénieur informatique qui, ignare de tout, est en train de travailler au super-ordinateur *Skynet*. La femme, en revanche, n'arrivera pas à

accomplir son geste, puisque, entre temps, John et le *terminator* sont intervenus. Dyson est alors mis au courant des conséquences atroces de ses études.

Dyson : « *You're judging me on thing's I haven't even done yet ? Jesus ! How were we supposed to know it ?* »

Sarah : « *Yeah. Right. How were you supposed to know? Fucking men... all you know how to do is thrust into the world with your... fucking ideas and your weapons. Did you know that every gun in the world is named after a man? Colt, Browning, Smith, Thompson, Kalashnikov... all men. Men built the hydrogen bomb, not women... men like you thought it up. You're so creative. You don't know what it's like to really create something... to create a life. To feel it growing inside you. All you know how to create is death... you fucking bastards* ».

Au-delà d'une banalisation féministe résumée dans la dialectique homme-qui-détruit versus femme-qui-crée, ce qui semble évident est la relation qui se met en place entre futur et progrès, entre création et destruction. Dans le but de revenir à une sorte de contrôle sur les événements, le groupe décide de détruire toutes les recherches de Dyson afin d'éviter l'invention de *Skynet*. Dans le chemin vers le laboratoire une courte séquence reprend la métaphore de la route. Dans ce cas, en revanche, la route est cadrée de très près, elle se trouve dans le noir, privée de toute perspective ou profondeur. La voix-off de Sarah résonne en même temps : « *The future, always so clear, has become like a black highway at night. We were in uncharted territory now... making up history as we went along...* ». En quelques seconds donc, le pessimisme radical qui caractérisait la saga semble céder la place à la possibilité de retrouver non pas un futur radieux, mais tout simplement son indétermination.

La métaphore de la route, si répandue dans la culture américaine, celle qui traduisait sur un plan spatial un élément purement temporel, revient ici pour souligner un changement fondamental. La route n'est plus droite, il n'y a plus rien à l'exception d'un cadre noir qui bien rappelle le caractère d'ouverture, d'indétermination, de tension dialectique entre progrès et catastrophe qui connotait l'expérience du futur au sein du *Zeitraumgeist* de la modernité. Le premier chapitre, comme on a vu, était connoté par un pessimisme radical qui, comme le rappelle Pierre-André Taguieff, dérivait de l'union entre la révolte absolue contre l'état des choses, et la conscience de l'inéluctabilité de ce même état (2004). Il s'agit du même pessimisme qui interprétait « la maladie comme inhérente à la l'existence humaine même » (2004, p. 260) et donc sans remède.

Par ailleurs le même Harvey affirme que les changements au sein des expériences spatio-temporelles advenus pendant les dernières décennies « furent certainement influencés par la perte de confiance en l'inéluctabilité du progrès » (2002, p. 44). Dans le deuxième chapitre en revanche, bien qu'on ne puisse pas parler d'un véritable retour à une certaine idée de progrès, le pessimisme cède la place à un marge d'action vers un possible salut.

Si en 1984 le spectateur assistait impuissant à un paysage qui ne laissait entrevoir que mort et ruines, si tout ce qui restait à faire était l'acceptation de la fin de notre rôle d'*homines fabri*, sept ans après l'homme semble pouvoir retrouver un rôle véritablement actif dans la détermination de l'avenir. Même le rôle du progrès et de la technologie est, d'une certaine manière, reconfiguré. Dans le premier chapitre l'opposition entre homme et machine était radical et sans appel. Reese est un homme, il a des sentiments, il souffre la douleur, mais surtout il possède la noble tâche de contribuer au futur de l'humanité ; de l'autre côté le *terminator*, la machine homicide, froide, mécanique, insensible à la peur et à la douleur. Dans *Terminator 2*, en revanche, ce sont deux machines qui s'affrontent : le T-800, reprogrammé en fonction de la « noble cause », contrôlé donc par l'homme, et, de l'autre côté le T-1000, version technologiquement plus élaborée, mais surtout chargé de contribuer activement à l'anéantissement de l'humanité.

Le final de ce deuxième chapitre est éloquent. La lutte entre les deux machines s'achève avec la victoire de la machine « humaine ». Le T-800 détruit dans le métal fondu sa Némésis. En revanche ce qui mérite attention est le choix du décor. Toute la séquence se déroule dans une aciérie, symbole par excellence de la révolution industrielle, point de départ pour tout ce qui suivra, d'une technologie qui encore semblait être liée au concept de *faber*, à la lettre « forgeron », « artisan », « architecte ». L'homme, donc, parvient à détruire physiquement et symboliquement le résultat de ses erreurs, de ses myopies, le fruit de la perversion du progrès qui a menacé sa survie... et il y parvient en retrouvant son rôle de forgeron, de *faber*.

Enfin, pour éliminer toute trace de ce futur que l'on cherche à contrer, le T-800 se fait jeter dans le métal fondu. Le jeune Connor pleure. Ce signe spontané d'humanité, qui déjà en précédence avait suscité la curiosité du cyborg, révèle un partial processus d'anthropomorphisation. « *I know now why you cry. But it is something I can never do* » dit la machine à John. Comme nous le rappelle Michel Chion (2008), un des clichés génériques de la science-fiction s'exprime dans une machine qui parvient à incarner les qualités perdues des êtres humains¹⁴. Somme toute, dans son extrême dialectique, le *terminator* reste une création de l'homme.

¹⁴ À ce propos on signale l'extraordinaire *WALL-E* d'Andrew Stanton, 2008.

Comme le premier chapitre, ce dernier s'achève sur l'image d'une route (bien qu'il existe un final alternatif qui fut coupé par Cameron), représentée, comme dans la séquence précédente, d'une manière opposée. Pas de perspective, obscurité, destination inconnue. La voix-off de Sarah ferme le cercle définitif consistant dans le retour vers un futur inconnu, indéterminé. « *The unknown future rolls toward us. I face it for the first time with a sense of hope, because if a machine, a Terminator, can learn the value of human life, maybe we can too* ». La dialectique qui alterne attente et activité semble revenir sous la forme pleinement moderne d'un futur ouvert. L'avenir vient vers elle, mais en même temps c'est elle-même qui l'a construit, non tant en jetant les fondements d'un projet positif, mais tout simplement en lui rendant l'incertitude qui semblait se perdre dans la catastrophe certaine.

En conclusion, donc, la réflexion que ces deux films inspirent à propos de notre expérience du progrès et du futur, nous porte à affirmer que la machine, le robot, n'est rien d'autre qu'une projection radicale, tant positive que négative, de notre manière de nous situer dans l'histoire, du parcours que nous avons choisi de mener, de notre manière de concevoir notre présence sur la planète. Du mythe de Prométhée à celui de Cassandre, du pessimisme radical anti-moderne, parfois « luddiste », jusqu'à la réinvention du futur... les deux films de Cameron, véritable mythologie contemporaine, semblent particulièrement efficaces à représenter une composante essentielle du *Zeitraumgeist*. En particulier, à travers les codes esthétiques et formelles de la science-fiction, ils contribuent à définir l'expérience du futur qui se lie de manière indissoluble à la même idéologie du progrès qui depuis les Lumières constitue une source inépuisable de doutes et réflexions, ainsi qu'à la catastrophe, tout de même composante centrale de cette expérience.

4.4.2. La métropole des lumières... Los Angeles par Michael Mann.

Si, comme on a vu, les films de Cameron se prêtent à une lecture axée sur les enchaînements temporels, au contraire, le couple de Michael Mann fait de Los Angeles quelque chose de plus qu'un simple décor.

Comme le dit le spécialiste de l'urbain italien Giandomenico Amendola « images et métaphores sont désormais des instruments tellement communs pour les spécialistes qu'il n'y a plus d'essai [...] qui ne cite au moins une fois les *Villes Invisibles* de Calvino. Le même objet de la réflexion ne semble plus être la ville en tant que telle – la soi-disant structure urbaine - mais plutôt l'expérience urbaine. [...] Le désir de voir la ville de manière unitaire prévaut souvent, ou

du moins précède, celui de la vivre. L'ancien et répandu désir de s'approprier visuellement et cognitivement de la ville obtient de plus en plus difficilement une réponse. La crise de la ville semble être aussi une crise de l'imagination de la ville » (2008, p. 23). D'une certaine manière, nous sommes pleinement au sein de la crise des régimes de visibilité théorisée par Michel Lussault (2007).

Bien que Los Angeles puisse être considérée une des capitales mondiales du cinéma, au même titre que Paris, Rome ou New York, paradoxalement sa morphologie ne s'adapte pas bien à l'écran. Autrement dit, il semble manquer l'icône, l'image symbolique et totalisante capable de fabriquer efficacement un imaginaire cohérent. Au-delà de la colline de Hollywood, dont la portée imaginaire est limitée, Los Angeles ne semble pas disposer de ce que la Tour Eiffel représente pour Paris, ou le Colysée pour Rome. La raison n'est pas en revanche culturelle. Ce n'est pas du tout une pénurie iconologique. La difficulté de « s'approprier visuellement et cognitivement » – pour employer les mots d'Amendola – de la cité des anges, réside dans sa forme même, étendue à l'extrême, dans sa morphologie horizontale et dans l'absence de la densité qui a toujours accompagné l'idée de ville en Europe. Los Angeles est « assimilée à une galaxie ou à une région – qu'à bien y penser est un concept antithétique à la concentration et à la densité pratique et symbolique de la ville historique – ou à une amébée. Si Paris d'abord et New York ensuite ont été les villes par excellence, les capitales du modernisme et de la modernité, Los Angeles, traditionnellement représentée comme "cent périphérie en quête d'un centre", au contraire a été toujours considérée comme une non-ville » (Amendola, 2008, p. 22).

L'ampleur horizontal, le plan géométrique, la déconnexion apparente des espaces, semblent déborder au-delà des limites imposées par le cadre. Los Angeles est en ce sens irréductible, tellement ample que tout paysage qui s'y réfère apparaît forcément partiel et non significatif. La seule exception est peut-être l'image qui montre, d'une position élevée, la ville sous la forme d'une mosaïque de lumières qui se perdent à l'horizon. Le paradoxe est cependant celui d'un imaginaire riche et complexe, et cela, malgré cette indéniable difficulté représentationnelle. Comme l'affirment Higuinen et Joyard (2005), si New York, dans l'imaginaire cinématographique, a été souvent associée à la comédie romantique, au contraire le genre par excellence de la métropole californienne est le *noir*, qui a créé ou révélé une autre ville, sombre, tortueuse, perturbée et aux traits profondément érotiques (pp. 752-756). Il suffit de penser à *The Big Sleep* d'Howard Hawks (1946), à *Chinatown* de Roman Polanski (1974), ou au plus récents *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) ou enfin à *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). Dans *Heat* et dans *Collateral* cet espace voué au désastre, ce réticule de routes et autoroutes, de lumières à l'horizon, de quartiers sans fin, ne

représente pas un simple décor, mais devient un personnage à plein titre, ou dans certains cas, un véritable *deus ex machina*, consubstantiel au développement de la narration. Le réticule géométrique, les formes froides et l'anonymat des espaces deviennent tous des éléments déterminant non seulement la caractérisation des personnages, mais aussi le cours de l'action. « La puissance conceptuelle du cinéma de Mann, sa tendance à l'abstraction, réside dans la manière à travers laquelle ses films transforment ce qu'ils racontent en paradigmes spatiaux ou géométriques » (Thoret, 2005, p. 756).

L'angoisse générée par les films de Cameron ne dérive pas uniquement de l'idée d'un destin qui apparaît la plupart des fois inéluctable. Ce sentiment ne serait pas le même sans ce décor décadent, post-humain, sans ces routes infinies dans lesquelles Reese et Sarah essayent de fuir la machine homicide. Une ambiance similaire est offerte par *Heat*, dans lequel les destins du flic et du braqueur sont profondément spatialisés. Les poursuites, les fusillades, les fuites, ne sont pas de banals leitmotiv d'un *action movie*, mais composantes essentielles d'un univers dans lequel tout paraît éphémère et hors de portée. Comme l'affirme encore Thoret, en reprenant Baudrillard, « Los Angeles, mégapole réticulaire, ville désert et somnambule, enfer cristallisé et paradis artificiel où tout communique sans que deux regards se croisent » (2005, p. 752). Une dystopie réalisée aux yeux d'un européen donc... une normalité quotidienne pour ses vingt millions d'habitants environ...

Dans les deux films de Mann, la géométrie matérielle de l'espace concret semble rentrer en conflit avec l'idée d'un ailleurs tant spatial que temporel. Dans le premier, Neil McAuley (Robert De Niro) est un braqueur de haut niveau, il est froid, lucide, calculateur, un « solitaire qui ne se sent jamais seul ». Sa maison est un cauchemar d'architecture postmoderniste où miroirs et vitrées substituent les murs. Il n'y a presque pas de meubles, pas d'objets personnels ni photos, ni rien qui puisse témoigner une identité, un passé. À sa poursuite nous trouvons Vincent Hannah (Al Pacino), lieutenant de la brigade meurtres et braquages, passionnel, ironique, exubérant, attaché à son boulot comme Neal, mais d'une manière différemment obsessive. Si Neal incarne l'anonymat, l'absence de racines et d'identité, au contraire Vincent est la frénésie, la rapidité, l'angoisse extériorisée / esthétisée. « *I gotta hold on to my angst. I preserve it because I need it. It keeps me sharp, on the edge, where I gotta be* » dira le flic à Justine, sa femme (la troisième femme, à souligner l'impossibilité d'une stabilité).

Une séquence significative est celle qui montre la rencontre entre Neil et Eady, une jeune fille qui le drague dans un restaurant. Parmi la mélancolie qui caractérise les personnages principaux, parmi leurs angoisses frénétiques, parmi les restes des leurs vies dirigées uniquement par une aberrante éthique du travail, la fille dont le braqueur tombera amoureux apparaît comme

une « normale » anomalie. Elle habite Los Angeles depuis peu de temps, elle a des racines, des affections, une identité. C'est grâce à elle que Neil semble prendre conscience de l'absurde qui caractérise son existence et c'est avec elle qui conçoit son projet d'un ailleurs heureux, d'un futur en Nouvelle Zélande. Tout cela en revanche ne verra jamais le jour.

La séquence en question rappelle une courte scène du premier *Terminator*. Dans une terrasse, derrière Neil et Eady, s'étend l'infinie labyrinthe fait de lumières, la seule image, comme on a dit, qui semble dénoter pleinement l'imaginaire losangelin. Dans le film de Cameron, celui du 1984, le spectateur se trouve face à une image similaire. Le cyborg vient de débarquer du futur. En haut d'une colline lui apparaît, claire et nette, la métropole, son terrain de chasse. L'image montre parfaitement les routes formant des lignes de perspectives clarissimes. Le fond est lisible, bien au point, grâce à une parfaite profondeur de champ. La machine semble s'intégrer au sein de cette géométrie que seul lui, le simulacre des pires aspects de l'homme, peut dominer.

Dans Mann (voir annexe audiovisuel n°25) au contraire le panorama nocturne de Los Angeles paraît flou ; les lumières se fondent les unes dans les autres sans aucune perspective. Comme remarque encore Thoret (2005), le réalisateur choisit consciemment un cadre non naturel. Les personnages semblent plaqués sur un fond auquel, visiblement, n'appartient pas. Plutôt que de mettre en exergue la relation entre les personnages et l'espace avec la profondeur de champ, en soulignant une sorte d'actualisation des leurs désirs, Mann au contraire fait de Los Angeles une surface de projection, « inaccessible et inconsistante, qui incarne parfaitement l'absence de toute perspective de leur relation, tant sur un plan littéral que figuré » (p. 756). En fait, l'aberrante éthique portera Neil, à la vue d'Hannah, à abandonner, à la fin du film, Eady. « *Don't let yourself get attached to anything you are not willing to walk out on in 30 seconds flat if you feel the beat around the corner?* » avait dit Neal à son collègue Chris. Et en fait, à un pas d'une fuite définitive, Neal, devant l'arrivée de Hannah, abandonne Eady dans une voiture... en moins de trente secondes.

Le rôle l'espace trouve sans doute son apogée dans *Collateral*, qui à plein titre peut être considéré comme une des représentations les mieux réussies et fascinantes de Los Angeles. Higuinen et Joyard définissent le film de Mann comme une « stridente promenade jazz » (2005, p. 756) dont la véritable clé de lecture réside dans la mise en scène urbaine et dans la singulière morphologie qu'on peut en déceler¹⁵.

¹⁵ Nous signalons ici la merveilleuse séquence qui montre la rencontre entre Max et Annie, sur le fond d'une promenade nocturne parmi les plus fascinantes de tout l'imaginaire losangelin (voir annexe audiovisuel n°26).

En effet, au-delà des spécialistes de l'urbain, même le spectateur le plus profane ne peut que remarquer la prégnance spatiale du chef d'œuvre de Mann et dont Jacques Levy avait fait l'éloge (2013). L'impression est que ce soit la ville même à déterminer tous les événements. *Collateral* est rythmé par le mouvement constant du taxi, par son parcours au milieu d'échangeurs, autoroutes, lumières au néon et îlots anonymes. La référence au *Taxi Driver* de Scorsese (1976) est plus que naturelle. Dans les deux films le taxi subit un véritable processus d'anthropomorphisation qui marque la symbiose entre la voiture et les personnages.

Le taxi devient alors un prolongement du corps, une surface de contact entre l'homme et l'urbain. En revanche, si dans Scorsese cet aspect était fonctionnel à la représentation des obsessions de Travis, dans *Collateral* il investit les complexes rapports qui s'instaurent entre les deux personnages. Dans l'éclectique nuit losangelinaise, le taxi confie de l'envergure à la dialectique qui oppose la condition actuelle de Max, chauffeur *pro tempore* depuis douze ans, à son projet spatio-temporel incarné par son rêve de fonder une compagnie de Limousine, ainsi que par la petite carte postale d'une île tropicale qui garde soigneusement avec lui.

De l'autre côté Vincent, le tueur à gage, possède des affinités évidentes avec le personnage de Neil. Ou mieux, il semble en être une radicalisation. Les deux rappellent, dans le gris des leurs costards, l'anonymat de la métropole, son absence d'identité et points de repère. Les deux montrent toute l'incapacité à briser les trajectoires imposées par leurs rôles. Vincent apparaît à l'écran au milieu de la foule d'un aéroport, archétype des non-lieux anthropologiques selon Marc Augé (1992). Sans vouloir creuser dans cette définition contestée, Vincent apparaît de la foule, comme un homme quelconque. Cependant c'est lui-même à se plaindre avec Max de cette ville dans laquelle « *it's too sprawled out...disconnected* ».

Max, au contraire, est le maître de la route. Il connaît les temps et les parcours meilleurs, mais son contrôle sur l'espace n'est qu'apparente. En tant que chauffeur, il ne peut jamais choisir la destination. Le fait qu'il se trouve mêlé, malgré lui, dans cette *via crucis* meurtrière, ce n'est rien d'autre que l'exaspération de sa condition habituelle. Sa véritable destination, son projet de fuite se trouve au-delà de son rayon d'action. En ce sens, Los Angeles selon Mann, cache derrière le charme de ses lumières, de ses rythmes éclectiques, tout son caractère d'espace paradoxal, géométriquement sans fin, que l'on peut parcourir à l'infini sans jamais pouvoir en sortir, sans que jamais la fuite puisse véritablement aboutir. Sommes-nous revenus à la *Dark City* de Proyas ? Sommes-nous à nouveau dans le cliché de la ville dont on ne peut pas sortir ? Peut-être.

Excellente est la séquence dans laquelle Max se voit obligé à assumer le rôle de Vincent. Le chauffeur a jeté le cartable du tueur contenant les coordonnées de victimes. Le sicaire doit alors recontacter ceux qui l'ont engagé, une bande de trafiquants de drogue. Cependant il

souhaite à tout prix garder son anonymat. Les gens pour lesquels il travaille ne doivent jamais connaître son visage. Le quartier général se trouve dans un bar à l'ambiance sud-américaine. Vincent oblige alors Max à simuler une autre identité, (la sienne) à rentrer dans le bar et à parler avec Felix, le chef qui a ordonné les meurtres. Dans Los Angeles tout est permis. La fluidité et l'hétérogénéité permettent à un simple chauffeur de taxi de devenir pour cinq minutes un tueur et d'arnaquer des sanglants criminels.

Prophétiques alors apparaissent les mots que Vincent avait dit à Max peu avant : « *Now we gotta make the best of it, improvise, adapt to the environment, Darwin, shit happens, I Ching, whatever man, we gotta roll with it* ». Et encore plus tard : « *There are no goods reason to live or to die [...]. Get with it. Millions of galaxies of hundreds of millions of stars, in a speck on one in a blink. That's us, lost in space. The cop, you, me... Who notices?* ».

La métropole devient alors un univers et Vincent semble en être une sorte d'incarnation... anonyme, géométrique dans ses manières de se comporter et de raisonner, lucide et cynique. Une symbiose parfaite qui semble trouver écho dans la nécessité de suivre l'adaptation darwinienne en improvisant, « en roulant avec tout cela ». Au contraire Max, pendant tout le film, est en quête de sens, d'une quelconque logique qui en revanche s'échappe derrière les lumières. Il ne peut plus agir sur son destin, prototype parfait de l'hétéro-direction de son existence. Somme toute, la situation précédente, avant la rencontre avec Vincent, n'était guère différente. Mais maintenant, le schéma prédéterminée dans lequel il agit se manifeste clairement dans les semblances d'un tueur à gage. Max incarne donc spatialement l'impossibilité de l'homme de déterminer son chemin en pleine autonomie et ce n'est pas un hasard alors que la seule manière de briser le schéma homicide de Vincent soit l'impact violent, l'accident routier que Max commet consciemment. Pour briser le cercle il faut violemment stopper le mouvement. Autrement dit, pour reconquérir le statut d'*homo faber*, la violence de l'impact devient la seule issue possible. Si dans la saga de Cameron, ce processus assumait des traits temporels, ici, la reconquête se spatialise dans les méandres symboliques d'un urbain sans espaces définis ni limites apparentes.

Une autre séquence exemplaire est celle qui montre des chacals traverser la route du taxi (voir annexe audiovisuel n° 27). Sur les notes du groupe musical Audioslave, l'irruption de l'animal sauvage brise l'ambiance, en projetant la narration sur un plan situé entre le sublime et le surréel. Un absurde dans l'absurde, mais qui rappelle les prophétiques paroles du géographe Mike Davis quand dans *City of Quartz* (1990) affirmait qu'il suffirait couper l'eau quelques jours pour faire redevenir Los Angeles ce qui était et ce qu'il est dans sa nature : un désert sauvage.

En conclusion, *Collateral* est sans doute un des films les plus géographiquement connotés. En ce sens, il exprime parfaitement à notre avis l'expérience de l'urbain contemporain, l'évolution qui a suivi l'explosion de la métropole. Dans *Heat*, et de manière assez plus marquée dans ce dernier, Los Angeles assume le rôle d'un *deus ex machina*. Elle sort de l'arrière-plan pour déterminer tous les actions des personnages. Parfois elle apparaît comme personnifiée dans Vincent. Le tueur à gage en gris, exprime à plusieurs reprises cette morphologie étendue et schématique mais en même temps séduisante dans son apparente déconnexion.

La cité des anges, alors, ce n'est rien d'autre que la puissante allégorie spatiale d'une catastrophe, tout autant allégorique, dont la nature n'est plus le spectacle de la destruction, l'horreur d'une contamination, mais de manière plus pure, l'expression d'une perte de contrôle, de maîtrise, de gestion du mouvement, qu'il soit spatial ou temporel. Spatialisation de la condition humaine/urbaine contemporaine, ce puissant symbole exprime parfaitement l'idée d'une création humaine que l'on ne peut plus contrôler. Si dans les *Terminators*, les machines exprimaient l'autonomisation meurtrière de la technologie, ici, tout est réduit à une pure question... d'espace.

4.5. Une conclusion déictique. L'expérience néomodernité.

Parmi les critiques à l'idée de postmodernité, une position intéressante est celle élaborée par le sociologue Anthony Giddens. Nous ne sommes pas encore sortis de la modernité, il affirme à plusieurs reprises dans son ouvrage *Les conséquences de la modernité* (1990). Au contraire, nous vivons une radicalisation des instances qui composent ce concept. La modernité radicale pour Giddens est considérée comme une troisième phase, selon un schéma qui peut se résumer ainsi : la première modernité est encore pleinement illuministe, elle vit dans l'illusion de pouvoir comprendre et gouverner ; la deuxième est celle que l'auteur définit « déployée ». C'est l'âge de la désillusion weberienne, ou comme il affirme, du « polythéisme » désenchanté. Enfin, la modernité radicale, dans laquelle il faut sonder les possibilités non encore éprouvées et qui peut être réinventée.

Le point de vue du sociologue est bien évidemment épistémologiquement connoté. Autre point intéressant est la reconnaissance des ambivalences qui caractérisent ce concept. Important sur est alors la référence directe à l'idée de Progrès. Selon Giddens toute forme de refus doit céder la place à une profonde analyse des ambivalences.

Pour ce qui nous concerne ici, la question doit être traitée selon le paradigme que nous avons énoncé en précédence. Toute conclusion visant à mettre en place et à argumenter l'hypothèse doit être inscrite au sein de la modernité considérée comme un *Zeitraumgeist* axé sur une manière précise de se rapporter au temps et à l'espace. On ne peut pas, donc, généraliser. Ce qui en revanche mérite une considération est le rôle de l'ambivalence mis en exergue par Giddens. Somme toute nous sommes dans le même terrain de la dialectique. Si le comble de la modernité déictique se définissait comme la résultante d'une interaction dialectique entre des éléments contrastants, si l'équilibre généré souffrait d'une instabilité constitutive, c'est en ce sens qu'il faut orienter l'hypothèse d'une modification interne.

La nouvelle expérience, à notre avis, ne présente pas d'éléments véritablement nouveaux, inédits. Tout ce qui la compose fait déjà partie de notre expérience depuis au moins un siècle et demi. Les limites du progrès comme idéologie, les soubresauts qui marquent toute idée d'avenir, les conceptions historicistes vis-à-vis du passé, sont tous des éléments qui bien à raison connotaient cette époque de doutes et espoirs. Rien n'a changé alors ? Certainement oui. Mais dans le contexte des bilans, une certaine lucidité nous oblige à reconsidérer la véritable portée de ces changements. L'hypothèse que l'on s'apprête à émettre, alors, repose non sur l'émergence d'instances véritablement nouvelles, mais plutôt dans leur organisation interne, dans le rôle que ces éléments jouent dans la définition de la dialectique. Si les expériences de la modernité triomphante débouchaient dans un équilibre instable, c'est ce dernier élément, qui, pour le dire à la manière de Giddens, s'est radicalisé. L'instabilité semble avoir pris le dessus, et l'ambivalence, alors, pend en faveur de certains éléments en dépit d'autres. Le désenchantement du Progrès n'a pas effacé le revers de la médaille. Certes, on ne peut plus penser que les sciences et les techniques, elles-seules, seront la garantie d'un avenir radieux. On ne peut pas penser non plus que toute forme d'avancement technologique et scientifique soit à refuser. Somme toute nous restons convaincus que c'est une question d'usage et que les vrais progrès à refuser sont ceux qui assument le rang d'une idéologie neutre. Du moins, on devrait penser ainsi, on devrait à nouveau redonner au progrès sa profonde instrumentalité, qui se résume dans la conscience que tant la bombe que l'antibiotique sont deux produits à l'origine commune.

L'ambivalence, dans ce cas, se résume alors dans le fait que nous avons, justement, pointé le doigt contre la bombe et la mitrailleuse, en leur attribuant une sorte d'exclusivité. Les *Terminators* sont exemplaires en ce sens. Si le premier chapitre, comme on a vu, radicalisait la lutte entre l'homme et ses créations rebelles, en effaçant toute dialectique constructive, au contraire, le deuxième revient sur ses pas. Le portrait alors propose à nouveau l'idée de maîtrise, de contrôle, de but. L'homme qui acquiert à nouveau sa capacité de gérer au mieux ce qu'il a

créé, est peut-être la véritable clé de lecture. Le progrès alors permet à l'homme non seulement de survivre, mais surtout de reconquérir son contrôle, bien que partiel, sur l'avenir. Mais surtout, il permet l'émergence d'une conscience nouvelle, un *memento* à propos du fait que l'avancée technologique porte en soi tant l'avenir que l'anéantissement.

Sur le plan temporel, c'est le futur qui semble donc s'orienter vers une négativité généralisée. Bien que dialectique, le résultat final des *Terminators* n'est pas la certitude du bonheur, mais tout simplement le retour à l'indétermination du futur, à un avenir ontologiquement ouvert. La dialectique a donc changé sa structure. Le bonheur reste à l'écart, tandis que le projet n'a plus le noble but d'un bonheur à venir. Somme toute, les protagonistes ont tout simplement évité un pire qui apparaît certain et inéluctable. Si l'incertitude était d'une certaine manière la résultante de la dialectique, ici, elle rentre de plain-pied au sein de la dialectique, qui n'est plus donc résumable dans l'équation suivante : futur positif et projet vs futur négatif et catastrophe = futur ouvert et incertain. La modification que l'on est en train d'élucider pourrait au contraire se résumer ainsi : futur néfaste et inéluctable vs futur ouvert et incertain = expérience temporelle de la nouvelle modernité. Bien que non manifeste, alors, l'idée d'un avenir positif n'a pas disparu (et ne doit pas disparaître). Elle est en revanche reléguée à l'arrière-plan, comme dans une ellipse qu'il faut à tout prix reconstituer à partir des éléments dont nous disposons.

Les expériences du présent et du passé, par conséquent, subissent alors la même modification en donnant forme à une époque dans laquelle le regret et la nostalgie priment, sans effacer, l'idée d'une supériorité à venir et dans laquelle l'instant présent assume les traits d'un doute perpétuel entre projet et échec.

Du point de vue de l'espace, le rôle symbolique de l'imaginaire losangelien ne va pas très loin. Le choc de la métropole se reproduit sans cesse, puisque l'évolution qui marque le passage de la ville à l'urbain procède insouciant de nos temps d'adaptation... ou peut-être puisqu'elle constitue *de facto* le terrain dans lequel se matérialise notre incapacité de maîtriser le changement. L'urbain pourrait être considéré comme une machine, créée par l'homme, qui, comme *Skynet*, a assumé une sorte de conscience décisionnelle autonome. L'urbain se répand et se généralise, en poussant à l'extrême une logique qui animait déjà l'émergence de la métropole : la substitution. L'urbain devient la seule interface entre nous et la planète, il assume le rôle d'une nature artificielle, avec ses lois et ses dynamiques autonomes que nous pouvons observer et étudier, sans en revanche pouvoir véritablement maîtriser. L'urbain incarnerait en ce sens les caprices d'une nature sauvage, les possibilités, encore limitées, dont nous disposons pour la gérer. D'une

autre manière, nous n'avons pas dominé la nature, nous ne la contrôlons pas. Nous l'avons tout simplement substituée avec une autre entité, qui, en revanche, en a assumé certains traits.

Sommes-nous arrivés à la fin définitive de l'urbanisme ? D'une certaine manière oui. Du moins d'un urbanisme qui traitait la ville comme une réalité à part, déconnectée du reste et limitée aux seules instances matérielles. L'urbain alors représente la nouvelle instabilité de la dialectique qui opposait l'idée de la ville comme simple reflet des composantes sociétales au sens large, à celle qui, au contraire, traitait cet espace comme véritable entité autonome, douée de ses spécificités.

La nouvelle condition urbaine pourrait se résoudre dans l'image d'un monde dont on ne peut pas sortir et dans lequel toute idée de projet se perd dans des méandres que l'homme même a créé. L'homme se perd dans l'urbain. Sa création a largement dépassé les capacités de contrôle et maîtrise. Dans les films de Michael Mann les personnages sont en quelques sortes le fruit évolutif d'un environnement qui est devenu illisible. Le charme de la métropole totale offusque la raison... la même raison qui semblait l'avoir généré. Si le flâneur de Benjamin n'était qu'une posture, une manière pour l'homme de saisir l'expérience de la métropole au comble de la modernité, ici, la flânerie devient une sorte de condition existentielle, l'ontologie de l'*homo urbanus* contemporain, à la perpétuelle recherche d'une totalité insaisissable. Le symbole losangelien est en ce sens le simulacre d'une nature dénaturisée, dans laquelle une nouvelle *wilderness* permet au citadin de muter son identité à tout moment, de croiser un chacal dans le désert urbain fait d'autoroutes et néon.

Le chauffeur Max, en une seule nuit, expérimente une sorte de catharsis, un voyage dans les méandres ténébreux de l'éphémère, dans lequel ses projets et ses désirs se heurtent à l'inconsistance sémantique de son environnement. De manière similaire, le braqueur Neil, malgré une lucide prise de conscience, n'atteindra pas ses souhaits d'ailleurs.

Ce qui semble en revanche une impossibilité constitutive, n'est qu'une contingence. L'ontologie de l'*homo urbanus* n'est pas l'impossibilité de l'avenir, mais la résignation à la pérennité d'une condition temporaire, à un présent qui se dilate à l'infini et qui cristallise l'être dans un moment précis.

L'espace urbain alors assume, à tort, les traits d'une nature que nous pouvons essayer de contrôler, sans en revanche pouvoir en modifier l'essence. Naturaliser l'artificiel, le rendre autonome et indépendant, est peut-être le plus grand piège de la nouvelle condition moderne, qui a naturalisé idéologies, systèmes politiques, économiques, manières de concevoir notre présence physique et idéelle sur la planète. Tout comme la raison avait substitué le mythe avec un autre encore plus puissant, nous avons substitué un milieu hostile avec un autre.

Dans le cas de notre expérience spatiale, celle axée sur le ville et l'urbain, la modernité radicale de Giddens semble être une acception bien adaptée. L'urbain peut être considéré comme l'*extrema ratio* de l'explosion urbaine de la modernité triomphante.

À ce point, l'hypothèse devrait être claire, ainsi les raisons qui nous ont poussé à refuser des terminologies ambiguës et surexploitées. On pourrait alors parler, dans le cadre du déictique en question, d'une modernité rénovée, modifiée, altérée... une sorte de *x-modernité*. Somme toute, ce qui compte ce sont les contenus qui argumentent cette fascinante hypothèse.

De ce point de vue, les néologismes sont une affaire délicate. Ils possèdent certainement le charme du nouveau, et, notamment pour les jeunes chercheurs, nourrissent l'espoir d'avoir dit quelque chose de sensé, d'avoir au moins produit un minimum de débat constructif. De l'autre côté, ils cachent la naïve prétention d'avoir atteint un but plus ou moins définitif et totalisant.

Nous choisissons une voie intermédiaire, la seule possible quand, somme toute, nous nous sommes concentrés uniquement sur des imaginaires spatio-temporels issus du cinéma. Certes, les produits culturels de masse jouent un rôle d'une importance indéniable pour sonder les *Zeitraumgeist*. Mais il faudrait un effort bien plus considérable pour atteindre le statut de théorie.

On préfère alors envisager une solution de compromis qui se manifeste dans l'hypothèse, tout en gardant le plaisir de nommer ce que nous avons essayé de décrire. La condition néomoderne est alors un déictique qui exprime les modifications internes qui ont intéressé la modernité. Cette condition exprime un changement de la structure dialectique qui régissait l'expérience de l'espace et du temps qui a eu son comble en Europe entre le 1850 et le 1914 et dont les imaginaires des catastrophes seraient une des manifestations les plus prégnantes et significatives.

Si pour Habermas la modernité (en général) était considérée comme un projet inachevé (1985), ici nous marchons dans un terrain similaire, dans lequel la mauvaise direction empruntée ne nous a pas poussé à revenir en arrière et à changer de chemin. Le résultat est celui d'une impasse consistant à considérer ce chemin comme le seul possible - tout comme la route empruntée par Sarah Connor à la fin du premier *Terminator* -, mais avec la pleine conscience de la destination néfaste de cette route. Plutôt que de revenir en arrière, ou encore mieux de creuser un nouveau chemin, nous préférons rester immobiles, flâner sans but, dans l'attente que ce soit la destination à venir vers nous. Le néomoderne est alors le paradoxe d'une expérience spatio-temporelle qui universalise le relatif et qui relativise l'universel, qui naturalise l'artificiel et « artificialise » le naturel. Dommage, puisque, pour éviter l'iceberg, il aura fallu tout simplement réduire juste un peu la vitesse et emprunter une route à peine différente.

Conclusion

« Ma il presente per i moderni vale solo
in virtù delle sue potenzialità d'avvenire,
come matrice del futuro, in quanto fucina
d'una storia in continua metamorfosi,
concepita come rivoluzione spirituale
permanente »¹.

(Poggioli, 1962)

Au sein de toute démarche scientifique les conclusions sont toujours une affaire délicate. Premièrement, les codes formels de l'expression scientifique nous obligent à une synthèse, souvent répétitive, de ce que l'on a déjà essayé d'argumenter avec toutes nos forces. Ce dictat n'est pas en revanche dépourvu de sens. Il n'est pas à considérer comme une simple obligation formelle à respecter. De l'autre côté, le lecteur attentif ne devrait pas avoir besoin d'indices ultérieurs. Que les questions et les buts énoncés dans l'introduction aient été atteints ou pas, ce n'est pas ici que la partie se jouera. Cependant, l'exigence de revenir sur certains aspects cruciaux – ceux qui animent l'inquiétude de la recherche –, est tout à fait naturelle, comme est naturelle l'envie de parvenir à une synthèse.

Pour le dire d'une manière plus simple, nous ne sommes pas dans un *repetita iuvant* ; mais nous ne sommes pas non plus dans un terrain susceptible d'offrir une quelconque révélation inattendue. Il faut alors, peut-être se situer au milieu.

Dans notre cas, la difficulté de conclure réside avant tout dans la pluralité et dans l'hétérogénéité des questions que nous avons posées au début. L'urbain certainement, le cinéma et son rôle dans la géographie, les catastrophes, le progrès, le *Zeitraumgeist* de notre contemporain, sont tous des arguments au cœur de cette recherche. Il va de soi alors que toute conclusion efficace doit prendre en compte ces éléments, singulièrement, mais aussi et surtout dans leurs incontestables réciprocitys. La synthèse est alors quelque chose de plus qu'une simple constatation des résultats obtenus. Ou mieux, vérifier les hypothèses émises à propos de l'urbain, des rapports entre cinéma et géographie, etc. est seulement un préambule conclusif qui

¹ « Mais le présent, pour les modernes, prend sa valeur uniquement en fonction des ses potentialités d'avenir, en tant que source du futur, en tant que forge d'une histoire en perpétuelle métamorphose, conçue comme une révolution spirituelle permanente ».

doit nous guider vers un regard qui soit capable de remarquer les interactions entre des éléments qui dépassent les frontières disciplinaires.

Nous sommes donc au cœur d'un questionnement épistémologique plus général qui concerne les relations entre géographie, histoire de la culture et des idées et esthétique du cinéma. Ce questionnement agit sur un double front : celui de la pure épistémologie théorique, - celle qui régit les fondements d'un savoir -, et celui plus pratique qui concerne l'agencement disciplinaire au sein des recherches supérieures.

Si ce constat est indispensable, en revanche, il n'est que la résultante d'une série de réflexions plus ciblées que nous développerons au fur et à mesure. Si ce travail a formulé des hypothèses, il faut alors se demander à quel point les questions peuvent trouver des réponses valables et efficaces. C'est ainsi qu'une autre difficulté surgit.

L'envie de pouvoir se lancer dans une série d'affirmations péremptoires et tranchées, de pouvoir dire « *oui ! C'est comme ça !* » ou « *non ! Ce n'est pas le cas* », est naturelle. Elle ne peut pas en revanche appartenir à la méthodologie que l'on a employée ici. C'est la grande contrainte des sciences humaines et sociales, qui a animé maintes réflexions à différentes époques et à laquelle nous serons toujours confrontés. Il ne faut pas s'étonner, donc, si parfois nous répondrons à la question avec une nouvelle question, avec l'espoir d'avoir facilité au moins des parcours ultérieurs, d'avoir tracé en quelque sorte une route qui faudra ensuite consolider. Pour le dire d'une autre manière, dans certains cas, nous ne pouvons pas dépasser le statut de l'hypothèse. En revanche, si parfois la prudence nous oblige à l'hypothèse argumentée et raisonnable, de l'autre côté on remarque l'existence, également raisonnable, d'affirmations que nous espérons avoir argumentées. C'est le cas, par exemple, du premier doute que nous avons essayé de résoudre : celui qui concerne les rapports entre la géographie et le cinéma.

Au moins dans ce cas, nous pouvons oser quelques affirmations. Le cinéma peut-il être considéré comme un instrument valable pour les études géographiques ? Certainement oui, mais à condition de ne pas dénaturer ce dernier, ni, bien évidemment, la géographie. Qu'il le veuille ou pas, un film propose directement ou indirectement une spatialité propre, fictionnellement crédible, et, à différents degrés, pertinente. Si la fiction fonctionne, c'est notamment en raison de l'existence d'une diégèse spatialement et temporellement connotée. Tout alors se joue dans les liaisons entre le spectacle proposé à l'écran et le réel matériel.

De ce point de vue, les objections que le géographe Jacques Levy avait soulevé à ce sujet, ne semblent pas trouver d'écho. Il est vrai, comme l'affirme ce dernier (2013), que le traitement de l'espace dans le cinéma est soumis aux exigences narratives. En revanche, malgré nos efforts, nous n'arrivons pas à comprendre pourquoi ce fait dénierait la géographicit   d'un film.

Le problème, à notre avis, n'est pas à rechercher au sein de l'ontologie du film, dont les traits sont clairs et indéniables : produit culturel de masse, spectacle à grand public, septième art, instrument de propagande, possible indice (entre autres) des tendances culturelles d'une époque (*Zeitraumgeist*), mais aussi et surtout représentation souvent trompeuse et idéologique du réel. Nous ne sommes pas là pour nier ces traits. Au contraire, nous les acceptons pleinement.

La véritable question se joue dans le vaste territoire de la géographie (pour reprendre la métaphore du premier chapitre de la partie I). Certainement le rôle du cinéma au sein des études sur l'environnement, les approches quantitatives, les études de géomatique, ne peut pas être le même pour la géographie sociale, la géographie culturelle **et** aussi et surtout, la géographie urbaine. Cette dernière est celle qui, à notre avis, représente au mieux les dialectiques internes au pays des géographes. Pour comprendre les territoires de l'urbain, des instruments tels que la géomatique ou les analyses spatiales quantitatives, sont d'une utilité indéniable. Le revers de la médaille, inscrit dans la véritable et multiforme ontologie de l'urbain, est constitué par les dimensions immatérielles, par les instances culturelles, représentationnelles, idéelles. La ville, et plus généralement l'urbain, représentent, plus que toute autre chose, l'ontologie composite de l'espace, du moins telle que Michel Lussault (2007) la décrivait en se référant aux travaux de Maurice Godelier. Les territoires de l'urbain sont le véritable témoin la coexistence des dimensions matérielles et immatérielles de l'espace humain.

Si l'on accepte cette posture, alors, la pertinence de l'objet « cinéma », devient escomptée. Si l'on accepte le fait que les études géographiques s'occupent, et doivent s'occuper aussi, des imaginaires spatiaux, c'est-à-dire des dimensions immatérielles, des représentations, des expériences, des instances culturelles incluses dans l'espace humain, les jeux sembleraient être faits.

C'est en ce sens alors que la référence aux domaines de la cartographie que nous avons fait, assume sa pleine signification. Produire des cartes, s'en servir, en accepter les limites, n'est ni plus ni moins important que de les interroger en tant qu'objets culturels. La géographie doit continuer à se servir de cette pratique, tant de manière positive (c'est-à-dire en la considérant comme instrument majeur de la discipline), que négative (c'est-à-dire avec la capacité de traiter la représentation cartographique comme un objet en soi, et donc en ciblant l'attention sur les pratiques de déconstruction idéologique et culturelle). Aussi n'avons-nous pas proposé une équivalence constitutive entre film et carte géographique. Elle serait bien plus que déconseillée. Nous avons tout simplement proposé une analogie méthodologique entre deux formes de représentation, et cela, en tenant bien en compte les nombreuses différences.

S'il y a un point dans lequel la prudence est conseillée, celui-ci réside dans les approches méthodologiques que nous avons élaborées. Nous préférons considérer les trois manières d'employer le cinéma dans la géographie (représentation de l'espace, fabriquant d'imaginaires, exemple pédagogique), comme des traces possibles d'un parcours à construire au fur et à mesure.

Pour revenir au terrain de la ville et de l'urbain, nos conclusions s'orientent vers le problème des régimes de visibilité. Le cinéma répond-il, d'une certaine manière, à la crise de représentation qui a marqué le passage de la ville à l'urbain ? Si, comme nous le dit Michel Lussault (2007), la cité d'abord, et la ville ensuite, profitaient d'une imagerie bien ancrée, et, sous certains traits, efficace, en revanche l'actuelle évolution vers une nouvelle phase semblerait être dépourvue d'une visibilité digne de ce nom. Premièrement, au-delà de notre recherche axée sur le cinéma-catastrophe, nous sommes orientés à considérer le cinéma, en raison de sa diffusion, mais aussi et surtout grâce à ses caractères de forme de représentation audio-visuelle, comme un instrument capable de combler ce déficit visuel. L'urbain, peut-être en raison d'un simple constat géomorphologique (l'étalement et l'ampleur de ses formes), semble véritablement déborder le cadre fixe, échapper à l'œil de l'observateur immobile.

Le temps de la « vue » sur la cité est épuisé. Le *cityscape*, les silhouettes des gratte-cieux, des immeubles et des monuments, a bien pris la place de la vue, en nous offrant un puissant regard sur la métropole moderne. Mais ses limites n'ont pas tardé à se produire, et l'effort de proposer une visualisation totale et totalisante s'est assez tôt révélé infructueux. Le *cityscape*, considéré comme image fixe, n'a pas réussi à s'échapper d'un statut de plus en plus partiel. Comme nous le rappellent le philosophe de l'urbain Thierry Paquot et le cinéaste Thierry Jousse dans les premiers chapitres de la fameuse encyclopédie *La Ville au Cinéma* (2005), l'émergence du cinéma, d'un point de vue strictement urbain, n'est pas tout à fait un hasard. La naissance du septième art s'insère pleinement au sein de la crise artistico-esthétique qui marque la nouvelle expérience de la métropole. Pensons aux villes des peintures de Delaunay, Braque, ou encore chez le Futuristes. La déformation des formes, la recherche de points de vue pluriels et mobiles, semblent démontrer l'envie d'aller au-delà des codes formels de la peinture, ses limites face à une nouvelle expérience de la ville.

Cependant, la vaste imagerie de la métropole persiste et aborde des moyens d'expression variés (on peut ajouter la photographie bien évidemment). Dans ce contexte, affirmer que le cinéma, dès ses débuts, ait été considéré comme le véritable art de la métropole, ne devrait pas susciter trop d'objections. Pour comprendre à fond la ville de la modernité, et plus généralement ses modifications au cours du « long XX^{ème} siècle urbain », le cinéma n'est pas un instrument

hétérodoxe, une manière parmi d'autres de regarder la ville. Comme l'affirme Thierry Paquot le cinéma « est né en ville et je dirai même *dans et de la ville* » (2005, p. 14).

Mais que se passe-t-il avec l'émergence de l'urbain ? L'hypothèse faite par Michel Lussault dans *L'Homme Spatial* (2007) visait, en particulier, les vastes et hétérogènes imageries liées aux catastrophes et aux désastres. Selon lui, ces images pourraient combler le déficit représentationnel qui marque la nouvelle phase de l'urbain. Cette imagerie, en revanche, se compose de deux éléments principaux : la fiction et la prise directe sur la réalité matérielle. De notre point de vue, nous avons bien choisi la première.

Mais pourquoi, et, de quelle manière ce patrimoine dramatique d'images représente le phénomène de l'urbain ? Premièrement, que le XX^{ème} siècle ait été un temps de catastrophes et de destructions jamais vues auparavant c'est un fait hors de doute. Et cela, malheureusement se poursuit dans les débuts du XXI^{ème}. Mais, tout de même, il doit bien y avoir quelque chose d'autre pourtant.

La réponse est à notre avis plus subtile et réside au sein d'une lecture de l'urbain que nous avons défini « crisologique ». De ce point de vue, l'urbain est interprété en tant que crise de la ville, excès négativement connoté, exaspération néfaste de certaines tendances qui hantaient déjà les villes de la modernité triomphante. Si l'on tient à ces éléments, l'urbain n'est pas une évolution, mais plutôt une possible involution, une radicalisation de certaines criticités. Pertes de limites, étalement, expérience de choc, deshumanisation et aliénation... mais aussi privatisation des espaces publics, augmentation des inégalités socio-économiques, ghettoïsation, gentrification, soumission de l'espace aux dynamiques du capital...sans compter la diffusion massive et systématique d'une véritable irresponsabilité environnementale... Si l'on rajoute les aléas de la nature (quoi qu'on puisse objecter que cette dernière rarement agit « en plein autonomie », sans les complicités directes ou indirectes de l'homme) et les tensions géopolitiques, le cadre prend toute son envergure et le portrait de l'urbain ne peut que s'orienter vers une lecture véritablement « crisologique ».

D'ailleurs, derrière les rapports sociaux et économiques, mais aussi dans les dialectiques entre nature, société, science et progrès, se situait la naissance de la science-fiction, dont les exagérations catastrophistes ont toujours été le thème privilégié. De ce point de vue, le concept de réalisme dystopique, dans son paroxysme apparent, devrait prendre tout son sens. La dystopie, au sens large, se veut réaliste non pas, certainement, en raison de ses codes formels et esthétiques, mais grâce à sa capacité de sonder et de se nourrir, souvent de manière lucide, des pathologies et des criticités du réel.

Assumer cet imaginaire fait de villes détruites, contaminées, abandonnées, irradiées, sécurisées, ou tout simplement en ruine, ne signifie pas nier les autres possibles dimensions de l'urbain. Tout simplement, on remarque que l'inquiétude dépasse largement les autres dimensions, et que, l'idée que quelque chose (euphémisme) ne va pas – pour le dire banalement –, est centrale au sein des perceptions et des représentations de nos espaces de vie privilégiés.

La grande question, dont nous ne possédons pas en revanche la réponse, pourrait alors se formuler ainsi : la catastrophe, le désastre, sont-ils immanents à l'urbain, ou bien, sous certains aspects, c'est la forme que l'urbain a pris à être elle-même un désastre ?

Nous préférons **ici**, bien évidemment, laisser la porte ouverte. Cependant, l'idée de proposer une ultérieure lecture de l'imaginaire des catastrophes ne surgit pas du néant. Vu l'importance que le cadre de vie urbain a assumé au sein de notre époque contemporaine, vu aussi la prégnance médiatique des catastrophes et la diffusion massive de ces produits fictionnels à grand public, nous avons ciblé notre attention vers un terrain bien plus vaste : celui du climat culturel d'une époque qui se régit avant tout sur des manières de se rapporter à l'espace et au temps.

L'idée que le cinéma, en raison de sa diffusion, de ses impératifs économiques, de ses profondes liaisons avec les goûts et les tendances collectives, puisse être utile dans la définition du *Zeitgeist* d'une époque, n'est certainement pas dépourvue de sens.

Au sein de notre recherche nous avons été charmé par cet héritage de l'Idéalisme allemand, par cette fascinante traduction sur un plan temporel de l'expression latine *genius loci*. Dans un cadre pleinement géographique, ou tout simplement en employant du bon sens, nous avons préféré en revanche de ne pas séparer le *genius saeculi* du *genius loci*, en admettant la pleine consubstantialité des dimensions spatiales et temporelles. L'expérience historique, à notre avis, est indissociable de l'expérience géographique et ce point de vue se concrétise dans le néologisme « *Zeitraumgeist* », qui a le mérite de ne pas mettre à l'arrière-plan le facteur spatial, tout autant décisif pour comprendre, ou du moins pour essayer de comprendre, le contemporain.

D'ailleurs, l'instrument que nous avons décidé d'employer pour sonder l'urbain, ne peut pas être abordé en dehors de cette consubstantialité. Comment comprendre la science-fiction, dans ses tendances les plus pessimistes, sans s'interroger sur les dialectiques qui animent les relations au présent, au passé, et surtout au futur ? C'est donc dans ce contexte que la modernité, considérée « déictiquement », rentre de plain-pied au sein de nos inquiétudes les plus profondes. Que le débat soit considéré achevé ou pas, peu importe. L'ambitieuse, périlleuse, mais tout de

même charmante, idée de néomodernité, bien que fragmentaire et purement hypothétique, trouve ses racines dans nos manières de faire face au futur urbain de notre société.

Nous ne dépassons pas la modernité. Comme nous avons essayé de le montrer, l'instable dialectique qui régissait les rapports au futur, au présent au passé et à l'environnement urbain pendant la période 1850-1914, n'a pas cessé d'exister. Du moins les éléments qui la composaient sont encore bel et bien ici. Ce qui change est la réduction de certaines instances en faveur d'autres. L'équilibre a cédé la place à des hiérarchies souvent néfastes. Le futur ouvert et les projets d'émancipation, ont été substitués par l'impasse de l'inéluctabilité, par l'immobilisme, par l'affirmation de ce que Minkowski définissait comme « horizon d'attente ». Nous sommes parfaitement conscients qu'un futur néfaste viens vers nous, mais cependant nous ne faisons rien, nous ne bougeons pas, ni en avant, ni en arrière. Nous attendons, convaincus à tort que le pire soit tout de même inéluctable, que l'actuel état de choses soit le seul possible, inévitable comme un jugement dernier qui transcende notre réalité matérielle. En ce sens, derrière notre néologisme, se cachent d'un côté, l'universalisation de ce qui est relatif (penser que notre système de vie axé sur l'exploitation socio-économique et environnementale soit le seul possible, le moins pire), et de l'autre, la relativisation de ce qui en revanche est, et doit être, universel (le projet de justice sociale et environnementale).

Le problème, si l'on veut, est que nous avons complètement effacé toute dialectique, nous avons oublié toute la tension qui animait la Raison des Lumières, ses possibilités de se réduire à une instrumentalité néfaste, mais aussi ses capacités de conduire à une possible émancipation. Horkheimer et Adorno, au sein de leur merveilleuse analyse critique des Lumières, n'ont pas procédé à une condamnation univoque et définitive de la Raison. Leur effort de sauver le projet de Lumières apparaît clairement. Et alors, s'il faut sauver quelques choses, cela est peut-être l'idée même de projet, la pleine conscience historico-géographiques des possibles perversions, ou tout simplement des profondes différences qui animent l'ontologie et la phénoménologie de cette perspective. D'ailleurs l'expérience de la seconde guerre mondiale devrait bien nous avoir enseigné que l'irrationnel peut bien se servir du rationnel. Plus généralement le progrès technico-scientifique ne peut pas être une valeur en soi, une ontologie d'émancipation dépourvue de toute dimension projective. Pour le dire d'une manière plus simple, les sciences et les techniques issues de la Raison ne sont rien d'autre qu'un instrument. Tout se joue sur la nature du projet qu'elles sont censées poursuivre.

L'hypothèse néomodernité ne serait rien d'autre, alors, que l'annulation du futur, de toute dimension projective, une constante phénoménologie autoréférentielle qui ignore toute forme de devenir. Nous sommes en train de revendiquer notre petite archéologie du présent. C'est un

luxue de jeunesse peut-être. Mais nous avons déjà assumé nos risques à plusieurs reprises. Si le critique littéraire Fredric Jameson parlait d'archéologie du futur, en se référant à l'historicité proposée par une certaine science-fiction, nous, au contraire, préférons rester accrochés aux dystopies opprimantes d'un contemporain qui semblerait être le moment fatal, décisif, au-delà duquel rien ne sera plus comme avant.

Comme nous avons essayé de démontrer, une bonne partie des films analysés ici, situe la catastrophe non plus dans un futur immanent, mais dans le monde tel qu'il est présentement. Et d'ailleurs, en sortant de la salle de cinéma, les chroniques de l'année 2016 ne sont pas encourageantes. La Syrie brûle sous les feux des grands enjeux géopolitiques d'une nouvelle guerre froide. Les tremblements de terre secouent nos villes. La Méditerranée est de plus en plus le cimetière des opprimés. Les rues parisiennes alternent l'inquiétante présence des militaires en état de guerre avec l'acre odeur du lacrymogène dispersant ce qui reste des défenseurs des droits des travailleurs. Tout projet d'un système de vie axé sur la justice sociale et environnementale se brise sous les coups de milliers de micro-revendications identitaires qui ne font rien d'autre que jouer le jeu du *divide et impera*. Où est-il le projet collectif du futur ? S'il y a bien quelque chose à sauver du sentiment moderne, c'est peut-être l'idée même d'un projet positif, l'idée de pouvoir atteindre une émancipation qui ne cache plus la domination de l'homme sur l'homme et de l'homme sur la nature. Comme le dit Poggioli, notre présent doit à nouveau contenir ses potentialités d'avenir, doit se situer au cœur d'un progrès humain, d'une métamorphose véritablement émancipatrice.

En conclusion, derrière les hypothèses ambitieuses, les néologismes fascinants et les élans philosophico-politiques... derrière les villes et les futurs, les projets et les échecs... un dernier point mérite quelques mots. Il est tout à fait raisonnable de penser que cette recherche donnera lieu à bien de critiques, la plupart, peut-être, fondées. Bien que les hypothèses dépassent largement les affirmations, certains luxes de jeunesse sont évidents. Mais il y a un point que nous souhaitons en revanche défendre à tout prix. Une recherche doctorale, à notre avis, possède des buts tant explicites qu'implicites. Ces derniers peuvent se résumer dans la fameuse formule grecque *Γνωθι σεαυτον* ?, « Connais-toi toi-même ? ». Pour le dire autrement, la recherche doit contenir nécessairement l'envie de connaître non seulement le monde qui nous entoure, mais la manière à travers laquelle nous souhaitons le connaître en nous connaissons-nous même.

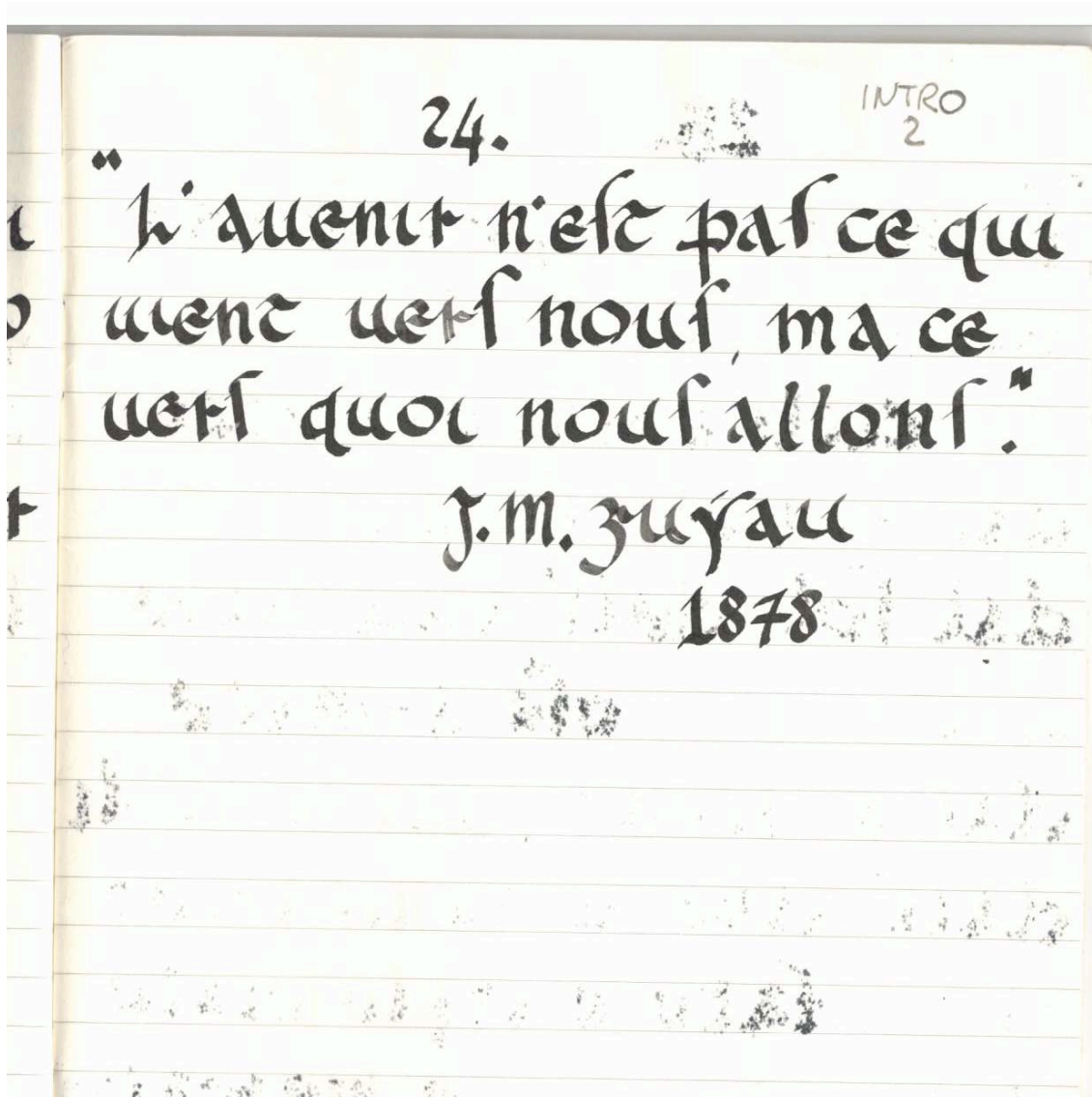
Au-delà, donc, des contenus explicites de ce travail, sur un plan purement épistémologique, il y a des objections faciles à imaginer : débordement disciplinaire, manque de

rigueur scientifique, ambiguïté épistémologique. Nous préférons, malgré tout, affronter les risques qui se cachent derrière tout dépassement de la discipline. D'ailleurs nous plaillons pour un monde sans frontières, tant sur un plan métaphorique que matériel. Quitte à nous retrouver dans la Lampedusa des géographes, dans le ghetto de ceux qui ne respectent pas ces frontières, nous revendiquons la pleine multidisciplinarité de notre recherche, malgré ce fait soit de moins en moins apprécié, malgré les tendances des sciences humaines et sociales indiquent bien, au contraire, une constante hyperspécialisation, une toujours plus profonde division en compartiments étanches qui fatiguent à dialoguer entre eux.

D'un côté, c'est en raison peut-être de l'éternel complexe face aux sciences dures, de l'envie d'atteindre leur rigueur. De l'autre, les raisons sont plus contextuelles, liées aux dynamiques d'un savoir académique de moins en moins indépendant, toujours plus soumis à un capital qui, nécessairement, essaye de tirer profit. La dépendance du marché du travail, d'intérêts qui a priori n'ont pas grande chose à voir avec la pensée, risque sérieusement de réduire le débat académique à une fabrique de bureaucrates de la connaissance. Heureusement la résistance persiste et nous souhaitons y participer pleinement. D'ailleurs, notre biographie l'indique, nous sommes issus des études littéraires, mais aussi des convergences d'histoire et géographie. Notre parcours s'est façonné sur l'idée d'un regard général sur le savoir, peut-être moins détaillé, mais sans doute plus capable de saisir les soubresauts de notre monde et moins enclin à toute forme d'auto-référentialité académique. Il ne faut pas s'étonner alors si parmi les références les plus employées nous retrouvons des auteurs tels que Thierry Paquot, philosophe de l'urbain, Michel Lussault, géographe intéressé aux imaginaires de l'espace, Fredric Jameson, critique littéraire sensible à l'histoire, à la géographie et à la culture populaire et David Harvey, lui aussi géographe, capable de faire dialoguer les arts avec l'économie et la ville avec le cinéma... Ce n'est pas tant dans les contenus qu'il faut reconnaître cette filiation, mais plutôt dans l'envie de poursuivre un discours dont la rigueur ne réside pas dans le respect formel des frontières disciplinaires, mais dans la lucidité de la pensée.

Qui sommes-nous alors ? Des géographes hétérodoxes ? Des cinéastes à la vocation urbaine ? Des historiens ratés ? S'il y a bien une chose que nous plaillons réellement, celle-ci est certainement la consubstantialité des dimensions temporelles et spatiales de notre société. C'est alors notre regard qui doit se conformer à notre objet, et non le contraire. Pour ces raisons, nous préférons éviter les histoires et les géographies culturelles.

Au contraire nous plaillons une identité précise, peut-être hétérodoxe, mais du moins sincèrement ressentie, celle qui se résume dans le concept de géohistoire de la culture.



BIBLIOGRAPHIE

- AITKEN, S.C., ZONN, L.E. (dir.), 1994, *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*, Lanham : Rowman & Littlefield.
- AMENDOLA, G., 2004, *La città postmoderna. Magie e Paure della Metropoli Contemporanea*, Roma : Laterza, (ed. 2008).
- AMIN, A., THRIFT, N., 2001, *Cities. Remaining the Urban*, Cambridge : Polity Press. Ed. Italienne, (2005), *Città. Ripensare la Dimensione Urbana*, trad. De F. Santandrea, Bologna : Il Mulino.
- ARENDT, H., 1951, *The Origins of Totalitarianism*, San Diego : Harcourt Brace & Co. Ed. Française, (1972), *Le Système Totalitaire*, trad. de J.-L. Bourget, Paris : Seuil.
- AUDOIN-ROUZEAU, F., 2007, *Les Chemins de la Peste. Le Rat, la Puce et l'Homme*, Paris : Éditions Tallandier.
- AUGÉ, M., 1992, *Non-Lieux. Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*, Paris : Seuil.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., 1983, *Esthétique du film*, Paris : Nathan Cinéma. (Troisième édition, 2001).
- BALLARD, J.-G., 1973, *Crash*, London : Jonathan Cape.
- BALLARD, J.-G., 1974, *Concrete Island*, London : Jonathan Cape.
- BALLARD, J.-G., 1975, *High Rise*, London : Jonathan Cape.
- BALLARD, J.-G., 2006, *Kingdom Come*, New York, London : Fourth Estate.
- BARILLET, J., 2005, « L'envers du décor : les villes dans le cinéma allemand weimarien (1919-1933) », in BARILLET et alii, *La ville au cinéma*, Arras. Artois Presse Université, pp. 13-26.
- BARZAGHI, M., 2010, *Il Mito del Vampiro. Da Demone delle Morte Nera a Spettro della Modernità*, Soveria Mannelli : Rubbettino.
- BAUDELAIRE, C., 1857, *Les Fleurs du Mal*, Alençon : Auguste Poulet-Malassis.
- BAZIN, A., 1976, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les Éditions du Cerf.

- BECK, U., 1986, *Risikogesellschaft. Auf Dem Weg in Eine Wendere Moderne*, Berlin : Suhrkamp. Ed. Française, (2008), *La Société du Risque. Sur la Voie d'une Autre Modernité*, traduction de L. Bernardi, Paris : Flammarion.
- BEEVOR, A., 2012, *Second World War*, Londond : Weidenfeld & Nicolson.
- BENJAMIN, W., 1936, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkei », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Leipzig : Verlag Von Hirschfeld. Ed. française, (1939), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de F. Joly, Paris : Payot.
- BENJAMIN, W., 1983, *Das Passagen-werk (1928-1929, 1934-1940)*, Frankfurt : Suhrkamp. Ed. Française, (1989), *Paris Capitale du XIXème siècle*, traduction de J. Lacoste, Paris : Éditions du Cerf.
- BERMAN, M., 1982, *All that solid melts into air. The Experience of Modernity*, New York : Penguin Books.
- BITTANTI, M., (2003), « 28 giorni dopo », in Borroni, C., Girola F., Invernici, A., et al., *Annuario del cinema stagione 2002-2003*. Bergamo : Federazione Italiana Cineforum, pp. 18-19.
- BOCCACCIO, G., 1350-1353, *Il Decameron*. Ed. italienne, 1992, sous la direction de V. Branca, Torino : Einaudi.
- BORGES, J.-L., 1935, *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires : Tor. Ed. italienne : (1961), *Storia Universale dell'Infamia*, traduction de M. Pasi, Milano : Il Saggiatore.
- BORZAKIAN, M., 2014, « Géographie morte-vivante. Les espaces indéterminés des zombies », *Annales de Géographie* n°695-696, pp. 687-705.
- BOUDOU, N., 2013, *Les Imaginaires Cinématographiques de la Menace. Émergence du héros postmoderne*, Paris : L'Harmattan.
- BOUQUET, S., 2005, « Théorie anglo-saxonne », in Jousse, T., Paquot, T., (dir.), *La Ville au Cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, pp. 111-113.
- BOZZETTO, R., 2007, *La Science-Fiction*, Paris : Armand Colin.
- BRADBURY, R., 1955, *Fahrenheit 451*, New York : Ballantine Books. Ed. Française, (1955) , traduction de H. Robillot, Paris : Denoël.
- BREIDERT, W., 1994, *Die Erschutterung der vollkommenen Welt : die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europaischer Zeitgenossen*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- BRILLI, A., 2015, *Il Grande Racconto dei Viaggi di Esplorazione e di Avventura*, Bologna : Il Mulino.
- BROCH, H., 1934, *Geist und Zeitgeist*. Ed. Anglaise, HARGRAVES, J., (dir.), (2002), *Geist and Zeitgeist : The Spirit in an Unspiritual age*, Berkeley : Counterpoint.
- BRUEGMANN, R., 2005, *Sprawl. A Compact History*, London : The University of Chicago Press.
- BRUNET, R., 1981, « Géographie et “dimension culturelle” », *L'Espace Géographique* n°4, pp. 295-298.
- BURKE, E., 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. fr., (2009), *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction de B. Saint Girons, Paris : Vrin.
- CALCAGNO, G., 1993, « Il fattore tecnologia : la distopia catastrofica », in Colombo, A., (dir.), *Utopia e Distopia*, Bari : Edizioni Dedalo, pp. 75-121.
- CAMUS, A., 1947, *La Peste*, Paris : Gallimard.
- CAMUS, A., 1942, *L'Étranger*, Paris : Gallimard.
- CAMUS, A., 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard.
- CAMUS, A., 1951, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard.
- CHAUVIN, S., 2005, « Le dernier bal du vampyre », in Bazin C., Chauvin, S., (dir.), *Dracula. L'oeuvre de Bram Stoker et le film de Coppola*, Nantes : Éditions du Temps, pp. 89-106.
- CHION, M., 2008, *Les Films de Science-Fiction*, Paris : Cahiers du Cinéma.
- CHIVALLON, C., 2008, « L'espace, le réel et l'imaginaire : a-t-on encore besoin de la géographie culturelle ? », *Annales de Géographie* n°660-661, pp. 67-89.
- CLAVAL, P., 1993, *La géographie aux temps de la chute des murs*, Paris : L'Harmattan.
- COMOLLI, J.-L., NARBONI, J., 1969, « Cinéma / Idéologie / Critique », *Cahiers du Cinéma* n°216-217.
- COMPAGNON, A., 1990, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil.
- CONRAD, J., 1899, *Heart of Darkness*, London : Blackwood's Magazine. Ed. Française, (1925), *Au Cœur des ténèbres*, traduction de A. Ruyters, Paris : Gallimard.
- CONRAD, J., 1912, « Some Reflection on the Loss of Titanic », *The English Review* n°2, pp. 581-595.

- CRESSWELL, T., DIXON, D., 2002, *Engaging Film : Geographies of Mobility and Identity*, Lanham : Rowman & Littlefield.
- DAVIS, M., 1998, « Beyond Blade Runner », in *Ecology of fear : Los Angeles and the imagination of the disaster*, New York : Metropolitan Books. Ed. Française, (2010), *Au delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre*, traduction de A. Puillot, Paris : Allia.
- DAVIS, M., 1990, *City of Quartz : Excavating the future in Los Angeles*, London / New York : Verso. Ed. Française, (2000), *City of Quartz : Los Angeles Capitale du Futur*, traduction de M. Darteville et M. Saint-Upéry, Paris : La Découverte.
- DAVIS, M., 1998, *Ecology of fear : Los Angeles and the imagination of the disaster*, op. cit.
- DE CERTEAU, M., 1980, *L'invention du quotidien 1 : Arts de Faire et 2 : Habiter et Cuisiner*, Paris : Gallimard.
- DEFOE, B.N., 1737, *The Identical Dictionaries of 1735*.
- DELASSUS, H., 1919, *Les Pourquoi de la Guerre Mondiale : les œuvres des hommes et les voies de Dieu de la Renaissance à nos jours*, Livre I : *La Réponse de la Justice Divine*, Paris : Desclée de Brouwer.
- DELL'AGNESE, E., 2009, *Paesaggi ed eroi. Cinema, Nazione, Geopolitica*, Torino : UTET.
- DE MARTONNE, E., 1909, *Traité de Géographie Physique*, Paris : Armand Colin.
- DE SAUSSURE, F., 1906-1911, *Cours de Linguistique Générale*, ed. dirigée par C. Bally et A. Sechehaye, (1916), Paris : Payot.
- DIMENDBERG, E., 2004, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard : Harvard University Press.
- DI GIAMMATTEO F., 1986, *Dizionario Universale del Cinema*, Roma : Editori Riuniti.
- DI MEO, G., (dir.), 2001, *La Géographie en Fête*, Paris : Ophrys.
- DREYFUS, F. G., 1962, « Hans Mauersberg. Révolution industrielle et villes allemandes. Note Critique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation* n°4, pp. 773-779.
- DUPEYRON-LAFAY F., 2005, « Études sur le temps inhumain : Dracula ou de l'hybridité (entre mortalité et éternité, entre fantastique et gothique, entre détection et horreur) », in Menegaldo, G., et Sipièrre, D., (dir.), *Dracula. Stoker/Coppola*, Paris : Éditions Ellipses, pp. 97-113.
- DUPUY, J.-P., 2002, *Pour un Catastrophisme Éclairé. Quand l'Impossible Est Certain*, Paris : Seuil.

- EAST, S. W., WOOLDRIDGE, W. G., 1956, *The Spirit and Purpose of Geography*, London : Hutchinson.
- ENZESBERGER, H.M., 1978, *Der Untergang der Titanic*, Frankfurt/Mein : Suhrkamp Verlag. Ed. Française, (1981) *Le Naufrage du Titanic*, traduction de R. Simon, Paris : Gallimard.
- FARINELLI, F., 2009, *La Crisi della Ragione Cartografica*, Torino : Einaudi.
- FÉRIER, G., 1994, *Les Trois Guerres d'Indochine*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- FINNEY, J., 1955, *The Body Snatchers*, New York : Dell Books. Ed. française, 1977, *Graines d'Épouvante*, traduction de M. Lebrun, Paris : Guenaud.
- FONTANIER, P., 1977, *Les Figures du Discours*, IIème éd. dirigée par G. Genette, Paris : Flammarion.
- FOUCHER, M., 1977, « Du désert. Paysages du Western », *Hérodote* n°7, pp. 130-147.
- FRÉMONT, A., 2005, *Aimez-vous la Géographie ?*, Paris : Flammarion.
- FRÉMONT, A., 1976, *La Région, espace vécu*, Paris : Presses Universitaires Françaises.
- FUZESSERY, S., SIMAY, P., (dir.), 2008, *Le Choc des Métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris : Éditions de l'éclat.
- FUZESSERY, S., 2005, « Expressionisme », in Jousse, T., Paquot, T., (dir.), *La Ville au Cinéma*, op. cit., pp. 147-153.
- GARDIES, A., 1993, *L'Espace au cinéma*, Paris : Méridiens-Klincksieck.
- GARNIER, J.-P., SAINT-RAYMOND, O., 1996, « Un rendez-vous manqué », *Espace et Société* n°86, pp. 7-14.
- GHORRA-GOBIN, C., 2002, *Los Angeles. Le Mythe Américain inachevé*, Paris : CNRS Éditions.
- GIDDENS, A., 1990, *The Consequences of Modernity*, Cambridge : Polity Press. Ed. Italienne, (1994), *Le Conseguenze della Modernità*, traduction de M. Guani, Bologna : Il Mulino.
- GODELIER, M., 1984, *L'Idéal et le Matériel. Pensée, Économies, Sociétés*, Paris : Fayard, rééd. 1992.
- GREIMAS, A. J., « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique de l'Espace*, Notes Méthodologiques en Architecture et en urbanisme 3/4, Paris, Institut de l'Environnement, pp. 3-21.

- GUYAU, J.-M., 1878, *La Morale d'Epicure et Ses Rapports Avec les Doctrines Contemporaines*, Paris : G. Baillière. (éd. 1886).
- HABERMAS, J., 1985, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt A.M. : Suhrkamp Verlag. Ed. Française, (1988), *Le Discours Philosophique de la Modernité*, traduction de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris : Gallimard.
- HABERMAS, J., 1968, *Technik und Wissenschaft Als Ideologie*, Frankfurt A.M. : Suhrkamp Verlag. Ed. Française, (1973), *La Technique et la Science comme Idéologie*, traduction de J.-R. Ladmiral, Paris : Gallimard.
- HABERMAS, J., 1981, *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Frankfurt A.M. : Suhrkamp Verlag. Ed. Française, (1987), *Théorie de l'Agir Communicationnel*, traduction de J.-M. Ferry et J.-M. Schegel, Paris : Fayard.
- HANSEN, M., 1995, « America, Paris, the Alps : Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity », in Charney, L., Schwartz, V., (dir.), *The Invention of Modern Life*, Berkeley : University of Chicago Press, pp. 363-403.
- HARDY, P., 1995, *The Aurum Film Encyclopedia of Science Fiction*, London : Aurum P.
- HARLEY, J.-B., WOODWARD, D., 1987, *The History of Cartography VOL. 1 : Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and Mediterranean*, Chicago : The University of Chicago Press.
- HARTOG, F., 2002, *Régimes d'Historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Seuil.
- HARVEY, D., 1990, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of the Present*, Oxford : Basil Blackwell. Ed. Italienne, (2002), *La Crisi della Modernità. Riflessioni sulle Origini del Presente*, traduction de M. Viezzi, Milano : NET.
- HIGUINEN, E., JOYARD, O., 2005, « Los Angeles », in Jousse, T., Paquot, T., (dir.), *La Ville au Cinéma*, op. cit., pp. 449-457.
- HOBBSBAWN, E.-J., 1994, *The Ages of Extremes : The Short Twentieth Century 1914-1991*, London : Michael Joseph. Ed. Italienne, (1995), *Il Secolo Breve*, traduction de B. Lotti, Milano : Rizzoli.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T., 1947, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam : Querido. Ed. Française, (1974), *Dialectique de la Raison. Fragments Philosophiques*, traduction de E. Kaufholz, Paris : Gallimard.
- HORTON, A., 2003, « Reel Landscapes : Cinematic Environments Documented and Created », in Robertson, I., Richards, P., (dir.), *Studying Cultural Landscapes*, London : Arnold, pp. 71-92.

- HUXLEY, A., 1932, *Brave New World*, London : Chatto & Windus.
- HUXLEY, A., 1962, *Island*, London : Chatto & Windus.
- IANNONE, L., 2009, *Jünger et Schmitt. Dialogo sulla Modernità. La modernità vista da due grandi pensatori tedeschi*, Roma : Armando Editore.
- JACOB, C., 1992, *L'empire des Cartes. Approche Théorique de la Cartographie à travers l'Histoire*, Paris : Albin Michel.
- JACOBS, J., 1961, *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House.
- JAKOBSON, R., 1983, *Dialogues With Krystyna Pomorska*, Cambridge : MIT Press.
- JAMESON, F., 2005, *Archaeologies of the Future*, New York, London : Verso. Ed. Française Tome 1, (2007), *Archéologies du Futur. Le Désir Nommé Utopie*, traduction de N. Vieillescazes et F. Ollier, Paris : Max Milo ; Tome 2, (2008), *Penser avec la Science-Fiction*, traduction de N. Vieillescazes, Paris : Max Milo.
- JAMESON, F., 2002, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, New York, London : Verso. Ed. Italienne, (2003), *Una Modernità Singolare. Saggio sull'Ontologia del Presente*, traduction de B. Gastaldello et E. Marongiu, Milano : Sansoni.
- JAMESON, F., 1984, « Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism », *New Left Review* n°146, pp. 53-92.
- JAMESON, F., 1991, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press. Ed. Française, (2007), *Le Postmodernisme ou la Logique Culturelle du Capitalisme Tardif*, traduction de F. Nevoltry, Paris : Ecole Normale Supérieure des Beaux Arts.
- JOUSSE, T., PAQUOT, T., 2005, (dir.), *La Ville Au Cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma.
- KENNEDY, C., LUKINBEAL, C., 1997, « Towards a Holistic Approach to Geography Research on Film », *Progress in Human Geography* n° 21.1.
- KERN, S., 1983, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge : Harvard University Press. Ed. Italienne, (1988), *Il Tempo e lo Spazio. La Percezione del mondo tra Otto e Novecento*, traduction de B. Maj, Bologna : Il Mulino.
- KEYNES, J. M., 1919, *The Economic Consequences of the Peace*, London : McMillan & Co.
- KOOP, V., 2015, *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite*, Berlin : Be.Bra Verlag.

- KRACAUER, S., 1960, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York : Oxford University Press. Ed. Française, (2010), *Théorie du Film. La Rédemption de la Réalité Matérielle*, traduction de D. Blanchard et C. Orsoni, Paris : Flammarion.
- LACOSTE, Y., 1976a, « Cinéma-Géographie », *Hérodote* n°4/6, p. 153-158.
- LACOSTE, Y., 1976b, *La Géographie, Ça sert, d'abord, à Faire le Guerre*, Paris : Éditions Maspero.
- LEFEBVRE, H., 1974, *La Production de l'Espace*, Paris : Anthropos.
- LE GOFF, J., 1982, *Storia e Memoria*, Torino : Einaudi. Ed. Française, (1988), *Histoire et Mémoire*, Paris : Gallimard.
- LE GOIX, R., 2008, « “Villes Privées” à la carte », in Paquot, T., (dir.), (2009), *Ghettos de Riches. Tour du mode des enclaves résidentielles sécurisées*, Paris : Perrin.
- LEIBNIZ (von), G., W., 1710, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origin du mal*.
- LEVY, B., 2008, « Les Racines Culturelles de l'Exotisme Géographique, du Moyen Âge à la Renaissance Européenne », *Le Globe* t. 148, pp. 31-45.
- LEVY, J., 2013, « De l'Espace au Cinéma », *Annales de Géographie* n° 694, pp. 689-711.
- LEVY, J., 2008, « La Géographie Culturelle a-t-elle un Sens ? », *Annales de Géographie* n°660-661, pp. 27-46.
- LEVY J., LUSSAULT, M., 2003, (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin.
- LIDDEL-HART, B., 1970, *History of the Second World War*, London : Weidenfeld Nicolson.
- LIDDEL-HART, B., 1956, *History of the First World War*, London : Pan Books Ltd.
- LO CASCIO, G., 1990, *De Gregori*, Padova : Muzzio.
- LODOVISI, A., TORRESANI, S., 2005, *Cartografia e Informazione Geografica. Storia e Tecniche*, Bologna : Patron.
- LUKACS, G., 1974 (ed. Française), *Écrits de Moscou*, traduction de C. Prévost, Paris : Éditions Sociales.
- LUKACS, G., 1956, *Der Historische Roman*, Berlin : Aufbau Verlag. Ed. Française, (1965), *Le Roman Historique*, traduction de R. Saille, Paris : Payot.
- LUKINBEAL, C., ZIMMERMANN, S., 2008, *The Geography of Cinema. A Cinematic World*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag.

- LUSSAULT, M., 2009, *De La Lutte des Classes à la Lutte des Places*, Paris : Grasset.
- LUSSAULT, M., 2013, *L'Avènement du Monde. Essai sur l'Habitation Humaine de la Terre*, Paris : Seuil.
- LUSSAULT, M., 2007, *L'Homme Spatial. La Construction Sociale de l'Espace Humain*, Paris ; Seuil.
- LYOTARD, J.-F., 1979, *La Condition Post-Moderne. Rapport sur le Savoir*, Paris : Minuit.
- MANGANI, G., 2006, *Cartografia Morale. Geografie, Persuasione, Identità*, Modena : F. Panini.
- MARX, K., 1857, « Introduction Générale à la critique de l'économie politique », in *Critique de l'Économie Politique* (1859), ed. française 1982, traduction de Lafargue L. et Giard M., Montreuil sous-bois : Éditions Science Marxiste.
- MASSEY, D., JESS, P., 1995, (dir.), *A Place in the World ? Places, Cultures and Globalization*, Oxford : The Open University.
- MCCARTHY, C., 2005, *No Country for Old Men*, New York : Alfred A. Knopf.
- MCCARTHY, C., 2006, *The Road*, New York : Alfred A. Knopf.
- MCHALE, B., 1987, *Postmodernist Fiction*, London : Routledge.
- MEDAM, A., 2003, « Être de ville, être de film. Miroirs et réflexion », in Jost, C., Perraton, F., (dir.), *Un Nouvel Art de Voir la Ville et de Faire du Cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris : L'Harmattan, pp. 9-26.
- MEDAM, A., 1996, « Au film de la ville », *Espace et Société* n°86, pp. 15-22.
- MERCIER, L.-S., 1771, *L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante. Rêve s'il en fut jamais*, London.
- MERLEAU-PONTY, 1966, *Sens et Non-Sens*, Paris : Nagel.
- MINKOWSKI, E., 1933, *Le Temps Vécu*, Neuchâtel : Delachaux & Niestlé (édition 1968).
- MOINE, R., 2002, *Les Genres au Cinéma*, Paris : Armand Colin, (2^{ème} édition 2008).
- MONMONIER, M., 1991, *Comment Faire Mentir les Cartes ou du Mauvais Usage de la Géographie*, Paris : Flammarion.
- MORI, M., 1976, *La Filosofia della Storia da Herder a Hegel*, Torino : Loescher.
- MORIN, E., 1962, *L'Esprit du Temps*, Paris : Grasset et Fasquelle, (3^{ème} édition 1975).
- MORIN, E., 1976, « Pour une Crisologie », *Communications* n°25, pp. 149-163.

- MOSSE, E., 1964, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, New York : Grosset & Dunlap. Ed. Italienne (2003), *Le Origini Culturali del Terzo Reich. L'Ideologia che Ha Contagiato una Nazione*, Milano : Il Saggiatore.
- MOSSE, E., 1975, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York : H. Fertig.
- MOTTET, J., 2005, « Martin Scorses », in Jousse, T., Paquot, T., (dir.), *La Ville au Cinéma*, op. cit., pp. 797-800.
- ORWELL, G., 1949, *Nineteen Eighty-Four*, London : Secker & Warburg.
- ORWELL, G., 1945, *Animal Farm*, London : Secker & Warburg.
- PAQUOT, T., 2005, « Cinémaet “après-ville” », in Jousse, T., Paquot, T., (dir.), *La Ville au Cinéma*, op. cit., pp. 13-18.
- PAQUOT, T., 1999, « De la Ville à l'Urbain. Entretien avec Françoise Choay », *Urbanisme* n°309, pp. 6-9.
- PAQUOT, T., 2015, *Désastres Urbains. Les Villes Meurent Aussi*, Paris : La Découverte.
- PAQUOT, T., 1999, « Le Devenir Urbain du Monde », *Urbanisme* n°309, pp. 126-130.
- PAQUOT, T., 2009, (dir.), *Ghettos de Riches. Tour du monde des enclaves résidentielles sécurisées*, Paris : Perrin.
- PAQUOT, T., 2006, *Terre Urbaine. Cinq défis pour le devenir urbain de la planète*, Paris : La Découverte.
- PEDONE, F., 2013, « Palermo nel Secondo Dopoguerra. Le due Città », *Intrasformazione Rivista di Storie delle Idee* n°2.1, pp. 144-177.
- PERRATON, C., JOST, F., 2003, (dir.), *Un Nouvel Art de Voir la Ville et de Faire du Cinéma*. Du cinéma et des restes urbains, Paris : L'Harmattan.
- PERREZ, R., 1999, « Futurs imparfaits : Visions du troisième millénaire dans le cinéma de science-fiction contemporain », *Anglophonie. French Journal of English Studies* n°3, dossier “Millénarisme et Utopie dans les pays Anglo-Saxons”.
- PERRINE, T., 1998, *Film and the Nuclear Age. Representing cultural anxiety*, New York : Garland.
- PICONE, M., 2002, « Una città di carta », in De Spuches, G., Picone, M., Guarrasi, V., *La Città Incompleta*, Palermo : Palumbo, pp. 87-96.

- PINÇON, M., PINÇON-CHARLOT, M., 2000, « La ville des sociologues », in Lussault, M., Body-Gendrot, S., Paquot, T., (dir.), *La Ville et l'Urbain, l'État des Savoirs*, Paris : La Découverte, pp. 53-61.
- PINTO, A., 2014, « Espace et société dans le cinéma des Zombies », *Annales de Géographie* n°695-696, pp. 706-724.
- PREZZAVENTO, P., 2007, (dir.), *La Città e la Violenza. I mondi urbani e post-urbani di J.G. Ballard*, Ascoli Piceno : Capponi.
- PUISEAUX, H., 1988, *L'Apocalypse Nucléaire et son Cinéma*, Paris : Les Éditions du Cerf.
- RAGON, M., 1981, *L'Espace de la Mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris : Albin Michel.
- RAMONET, I., 2000, *Propagandes Silencieuses. Masses, télévisions, cinéma*, Paris : Gallimard.
- RAULET, G., 1994, « Le concept de modernité », in Vadé, Y., (dir.), *Ce que Modernité Veut Dire* (tome I), *Modernité* n°5, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- RIGAULT, H., 1856, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris : Hachette.
- RIPPA BONATI, M., ZAMPIERI, F., ZANATTA, A., 2013, *Per una Storia della Medicina 2010-2011*, Padova : Libreria Padovana Editrice.
- RONCAYOLO, M., 1990, *La Ville et ses Territoires*, Paris : Gallimard, (Édition revue 1997).
- SAID, E. W., 1978, *Orientalism*, New York : Panthéon Books. Ed. Française, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, (1980), traduction de Catherine Malamoud, Paris : Seuil.
- SARAMAGO, J., 1995, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa : Editorial Caminho. Ed. Française, (1997), *L'Avenglement*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris : Seuil.
- SARTRE, J.-P., 1938, *La Nausée*, Paris : Gallimard.
- SAVIANO, R., 2006, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*, Milano : Mondadori. Ed. Française, (2007), *Gomorra. Dans l'empire de la Camorra*, Paris : Gallimard.
- SCHAEFFER, J.-M., 1989, *Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire ?*, Paris : Gallimard.
- SCHEDEL, H., 1493, *Liber Chronicarum*, Nurenberg.
- SCHEIBLING, J., 1994, *Qu'est-ce que la Géographie ?*, Paris : Hachette, (2^{ème} édition 2012).

- SECHET, R., VESCHAMBRE, V., 2006, « Penser l'espace comme dimension de la société », in Sechet, R., Veschambre, V., (dir.), *Penser et Faire de la Géographie Sociale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-227.
- SIMMEL, G., 1892, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, ed. Française, (1984), *Les Problèmes de la Philosophie de l'Histoire. Une étude d'épistémologie*, traduction de R. Boudon (d'après la 3^{ème} édition du 1907), Paris : PUF.
- SOURIAU, E., 1953, *L'univers filmique*, Paris : Flammarion
- STASZAK, J.-F., 2001, *Géographies Anglo-Saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris : Belin.
- STASZAK, J.-F., 2003, *Géographies de Gauguin*, Rosny sous-Bois : Bréal.
- STASZAK, J.-F., 2014, « Géographie et cinéma : Mode d'emploi », *Annales de Géographie* n°695-696, pp. 595-604.
- STEINBERG, T., 2000, *Acts of God. The Unnatural History of Natural Disaster in America*, Oxford : University Press.
- STOKER, B., 1897, *Dracula*, London : Constable & Co. Ed. Française, (1979), traduction de J. Finné, Paris : Le Livre de Poche.
- TAGUIEFF, P.-A., 2004, *Le Sens du Progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris : Flammarion.
- THORET, J.-B., 2007, « Ils sont comme nous... », in Thoret J.-B., (dir.), *Politiques des Zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, Paris : Ellipses.
- THORET, J.-B., 2005, « Le palimpseste creux : notes sur le Dracula de F.F. Coppola », in Bazin C., Chauvin, S., (dir.), *Dracula. L'oeuvre de Bram Stoker et le film de Coppola*, op. cit., pp. 169-178.
- THORET, J.-B., 2005, « Michael Mann », in Jousse, T., Paquot, T., (dir.), *La Ville au Cinéma*, op. cit., pp. 752-755.
- TOFFLER, A., 1970, *Future Shock*, New York : Random House. Ed. Française, (1971), *Le Choc du Futur*, traduction de S. Laroche et S. Metzger, Paris : Denoel.
- TROUSSON, R., 1993, « La distopia e la sua storia », in Colombo, A., (1993), (dir.), *Utopia e Distopia*, op. cit., pp. 19-34.
- TURCO, R.P., TOON, O.B., ACKERLAN, T.P., POLLACK, J.B., SAGAN, C., 1983, « Nuclear Winter : Global Consequences of Multiple Nuclear Explosions », *Science* n° 222, pp. 1283-92.

- VERE GORDON-CHILDE, R., 1950, « The Urban Revolution », *Town Planning Review* n° 21, pp. 3-17. Ed. Italienne, (2004), *La Rivoluzione Urbana*, Catanzaro : Rubbettino.
- VERNE, J., 1865, *De la Terre à la Lune*, Paris : Hetzel.
- VERNE, J., 1869-1870, *Vingt Mille Lieues sous les Mers*, Paris : Hetzel.
- VEUILLOT, L., CERCARE NEL TESTO citato in DELASSUS, H., 1919, *Les Pourquoi de la Guerre Mondiale : les œuvres des hommes et les voies de Dieu de la Renaissance à nos jours*, Livre I : *La Réponse de la Justice Divine*, Paris : Desclée de Brouwer.
- WALTER, F., 2008, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVIème – XXIème siècle*, Paris : Seuil.
- WEISMAN, A., 2007, *The World without Us*, New York : T. Dunne Books. Ed. Française, *Homo Disparitus*, traduction de C. Rosson, Paris : Flammarion.
- WELLS, H.G., 1899, *The Sleeper Awakes*, Londons : Collins Clear Type.
- WELLS, H.G., 1895, *The Time Machine*, London : William Heinemann.
- WELLS, H.G., 1898, *The War of the Worlds*, London : William Heinemann.
- WILSON, W., 1851, *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*, London, (ed. 2007), London : Kessinger Publishing.
- WOOLDRIDGE, S.W., EAST, W.G. (1951), *The Spirit and Purpose of Geography*, London: Hutchinson.
- WROBEL, C., 2005, « Quête et conquêtes : le traitement de l'espace dans les Dracula de Stoker et de Coppola », in Bazin C., Chauvin S., (dir.), *Dracula. L'oeuvre de Bram Stoker et le film de Coppola*, op. cit., p. 73-88.

LISTE DES FILMS

1. *Twelve Monkeys*, (L'armée des douze singes)¹, Terry Gilliam, USA, 1995.
2. *28 Days Later*, (28 Jours plus tard), Danny Boyle, Grande Bretagne, 2002.
3. *28 Weeks Later*, (28 Semaines plus tard), Juan-Carlos Fresnadillo, Espagne/Grande Bretagne, 2007
4. *2001 : A Space Odyssey*, (2001, l'Odyssée de l'Espace), Stanley Kubrick, USA, 1969.
5. *2012*, Roland Emmerich, USA, 2009.
6. *Airport*, George Seaton, USA, 1970.
7. *Airport '75*, (747 en péril), Jack Smight, USA, 1974.
8. *Airport '77*, (Les Naufragés du 747), Jerry Jameson, USA, 1977.
9. *Airport '79. The Concorde*, (Airport '80. Concorde), David L. Rich, USA, 1979.
10. *Alphaville. Une Étrange Aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1965.
11. *Akira*, Katsuhiro Otomo, Japon, 1988.
12. *Les Amants du Pont Neuf*, Leos Carax, France, 1991.
13. *American Beauty*, Sam Mendes, USA, 1999.
14. *Amore Tossico*, (inédit), Claudio Caligari, Italie, 1983.
15. *Apocalypse Now*, Francis-Ford Coppola, USA, 1979.
16. *Armageddon*, Michael Bay, USA, 1998.
17. *La Bataille de Tchernobyl*, Thomas Johnson, France, 2006
18. *La Battaglia di Algeri*, (La Bataille d'Alger), Gillo Pontecorvo, Algérie/Italie, 1966.
19. *Battle Los Angeles*, (World Invasion : Battle Los Angeles), Jonhatan Liebesman, USA, 2011.
20. *Beyond the Poseidon Adventure*, (Le Dernier Secret du Poséidon), Irwin Allen, USA, 1979.
21. *The Big Lebowski*, Joel et Ethan Cohen, USA, 1998.
22. *The Big Sleep*, (Le Grand Sommeil), Howard Hawks, USA, 1946.
23. *The Birds*, (Les Oiseaux), Alfred Hitchcock, USA, 1963.
24. *Blade Runner*, Ridley Scott, USA, 1982.
25. *The Blair Witch Project*, (Le Projet Blair Witch), Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, USA, 1999.
26. *Blindness*, Fernando Meirelles, Brésil/Canada/Japon, 2007.
27. *The Book of Eli*, (Le Livre d'Eli), Alfred et Allan Hughes, USA, 2010.
28. *Boys don't Cry*, Kimberly Peirce, USA, 1999.

¹ Les titres sont indiqués en v.o. Entre parenthèse le titre en v.f., uniquement si différent.

29. *Bram Stoker's Dracula*, (Dracula), Francis Ford Coppola, USA, 1992.
30. *Bringing Out the Dead*, (À Tombeau Ouvert), Martin Scorsese, USA, 1999.
31. *Casablanca*, Michael Curtiz, USA, 1942.
32. *C'est Arrivée près de chez-vous*, Benoit Poelvoord, André Bonzel, Rémy Belvaux, Belgique, 1992.
33. *Cidade de Deus*, (La Cité de Dieu), Fernando Meirelles, Brésil, 2002.
34. *The China Syndrome*, (Le Syndrome Chinois), James Bridges, USA, 1979.
35. *Chinatown*, Roman Polanski, USA, 1974.
36. *Children of Men*, (Les fils de l'Homme), Alfonso Cuarón, Grande Bretagne/USA, 2006.
37. *Cloverfield*, Matt Reeves, USA, 2008.
38. *Collateral*, (Collatéral), Michael Mann, USA, 2004.
39. *Contagion*, Steven Soderberg, EAU/USA, 2011.
40. *The Crazies*, (La Nuit des Fous Vivants), George A. Romero, USA, 1973.
41. *Damnation Alley*, (Les Survivants de la Fin du Monde), Jack Smight, USA, 1977.
42. *Dante's Peak*, (Le Pic de Dante), Roger Donaldson, USA, 1997.
43. *Dark City*, Alex Proyas, Australie/USA, 1998.
44. *The Day After*, (Le Jour d'Après), Nicholas Meyer, USA, 1983.
45. *The Day After Tomorrow*, (Le Jour d'Après), Roland Emmerich, USA, 2004.
46. *Day of the Dead*, (Les Jour des Morts-Vivants), George A. Romero, USA, 1985.
47. *Dawn of the Dead*, (Zombie), George A. Romero, Italie/USA, 1978.
48. *Dawn of the Dead*, (L'Armée des Morts), Zack Snyder, Canada/France/USA, 2004.
49. *The Dead Outside*, Kerry Anne Mullaney, Grande Bretagne, 2008.
50. *Deep Impact*, Mimi Leder, USA, 1998.
51. *The Deer Hunter*, (Voyage au Bout de l'Enfer), Michael Cimino, USA, 1978.
52. *Der Himmel uber Berlin*, (Les Ailes du Désir), Wim Wenders, Allemagne/France, 1987.
53. *Les Derniers Jours du Monde*, Jean-Marie et Arnaud Larrieu, France, 2009.
54. *Dimenticare Palermo*, (Oublier Palerme), Francesco Rosi, Italie, 1990.
55. *District 9*, Neil Blomkamp, Afrique du Sud/Nouvelle Zélande/USA, 2009.
56. *The Divide*, Xavier Gens, Allemagne/Canada/USA, 2011.
57. *Dogville*, Lars von Trier, Danemark/Suède/Norvège/Allemagne, 2003.
58. *Doomsday*, Neil Marshall, Allemagne/Afrique du Sud/Grande Bretagne, 2008.
59. *Drive*, Winding Refn N., USA, 2011.
60. *Earthquake*, (Tremblement de Terre), Mark Robson, USA, 1974.

61. *Eastern Promises*, (Les Promesses de l'Ombre), David Cronenberg, Canada/Grande Bretagne/USA, 2007.
62. *Erin Brockovic*, (Erin Brockovic. Seule contre Tous), Steven Soderberg, USA, 2000.
63. *Escape from New York*, (New York 1997), John Carpenter, USA, 1981.
64. *E.T. The Extra-Terrestrial* (E.T. L'extra-terrestre), Steven Spielberg, USA, 1982.
65. *The Evid Dead*, (Evil Dead), Sam Raimi, USA, 1981.
66. *Fahrenheit 451*, François Truffaut, Grande Bretagne, 1966.
67. *Fargo*, Joel et Ethan Cohen, USA, 1996.
68. *La Femme d'à Côté*, François Truffaut, France, 1981.
69. *La Fin du Monde*, Abel Gance, France, 1931.
70. *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, Grande Bretagne/USA, 1987.
71. *Germania Anno Zero*, (Allemagne Année Zéro), Roberto Rossellini, Italie, 1948.
72. *The Godfather*, (Le Parrain), Francis Ford Coppola, USA, 1972.
73. *Mario Puzo's The Godfather : Part II*, (Le Parrain deuxième partie), Francis Ford Coppola, USA, 1974.
74. *Godzilla*, Roland Emmerich, Japon/USA, 1998.
75. *Der Golem. Wie er in die Welt kam*, (Le Golem), Paul Wegener, Carl Boese, Allemagne, 1920.
76. *Gomorra*, Matteo Garrone, Italie, 2008.
77. *Gomorra La Serie* (série télé), (Gomorra la Série), Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini, saison 1, Italie, 2014.
78. *La Haine*, Mathieu Kassovitz, France, 1995.
79. *The Happening*, (Phénomènes), M.N. Shyamalan, USA, 2008.
80. *Heat*, Michael Mann, USA, 1995.
81. *The Hills Have Eyes*, (La Colline a des Yeux), Wes Craven, USA, 1977.
82. *L'Homme qui Aimait les Femmes*, François Truffaut, France, 1977.
83. *I Am Legend*, (Je Suis une Légende), Francis Lawrence, USA, 2007.
84. *Independence Day*, Roland Emmerich, USA, 1996.
85. *In Time*, (Time Out), Andrew Niccol, USA, 2011.
86. *Invasion of the Body Snatchers*, (L'invasion des profanateurs de sépultures), Don Siegel, USA, 1956.
87. *Invasion of the Body Snatchers*, (L'invasion des profanateurs), Philip Kauffman, USA, 1978.
88. *La Jetée*, Chris Marker, France, 1962.
89. *Juggernaut*, (Terreur sur le Britannic), Richard Lester, Grande Bretagne, 1974.

90. *Das Kabinet der Doktor Caligari*, (Le Cabinet du Docteur Caligari), Robert Wiene, Allemagne, 1920.
91. *Knowing*, (Prédictions), Alex Proyas, Australie/USA, 2009.
92. *Krakatoa : East of Java*, (Krakatoa à l'est de Java), Bernard Kowalski, USA, 1969.
93. *L.A. Confidential*, Curtis Hanson, USA, 1997.
94. *Il Ladro di Bambini*, (Les Enfants Volés), Gianni Amelio, Italie, 1992.
95. *Lamerica*, Gianni Amelio, Italie, 1994.
96. *Land of the Dead*, (Le Territoire des Morts), George A. Romero, Canada/France/USA, 2005.
97. *Lisbon Story*, (Lisbonne Story), Wim Wenders, Allemagne/Portugal, 1994.
98. *Lost in Translation*, Sofia Coppola, Japon/USA, 2003.
99. *Mad Max*, George Miller, Australie, 1979.
100. *Mad Max 2*, (Mad Max 2 : Le défi), George Miller, Australie, 1981.
101. *Manhattan*, Woody Allen, USA, 1979.
102. *Le Mani sulla Città*, (Main Basse sur la Ville), Francesco Rosi, Italie, 1962.
103. *Mars Attacks !*, Tim Burton, USA, 1996.
104. *Mery per Sempre*, (Mery pour Toujours), Marco Risi, Italie, 1989.
105. *Metropolis*, Fritz Lang, Allemagne, 1927.
106. *Mission Impossible 2*, John Woo, Allemagne/USA, 2000.
107. *Mississippi Burning*, Alan Parker, USA, 1989.
108. *The Mist*, Frank Darabont, USA, 2007.
109. *Monsters*, Gareth Edwards, Grande Bretagne, 2011.
110. *Mulholland Drive*, David Lynch, USA, 2001.
111. *Il Muro di Gomma* (inédit), Marco Risi, Italie, 1991.
112. *Night of the Living Dead*, (La Nuit des Morts-Vivants), George A. Romero, USA, 1968.
113. *No country for Old Men*, Joel et Ethan Cohen, USA, 2007.
114. *Nosferatu. Eine Symphonie des Graues*, (Nosferatu Le Vampire), Friedrich Murnau, Allemagne, 1922.
115. *Nosferatu : Phantom der Nacht*, (Nosferatu : Le Fantôme de la Nuit), Werner Herzog, Allemagne/France, 1979.
116. *Oblivion*, Joseph Kosinski, USA, 2013.
117. *The Omega Man*, (Le Survivant), Boris Sagal, USA, 1971.
118. *On the Beach*, (Le Dernier Rivage), Stanley Kramer, USA, 1959.
119. *Outbreak*, (Alerte !), Wolfgang Petersen, USA, 1995.
120. *Paisà*, (Paisa), Roberto Rossellini, Italie, 1946.

121. *Palombella Rossa*, Nanni Moretti, Italie, 1989.
122. *Planet of Apes*, (La Planète des Singes), Franklin J. Schaffner, USA, 1966.
123. *Platoon*, Oliver Stone, USA, 1986.
124. *The Poseidon Adventure*, (L'Aventure du Poséidon), Ronald Neame, USA, 1972.
125. *The Postman*, (Postman), Kevin Costner, USA, 1997.
126. *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, USA, 1994.
127. *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, France, 1959.
128. *Ragazzi Fuori*, (inédit), Marco Risi, Italie, 1990.
129. *REC*, Paco Plaza et Jaume Balagueró, Espagne, 2007.
130. *Reign of Fire*, (Le Règne du Feu), Rob Bowman, Grande Bretagne/Irlande/USA, 2002.
131. *The Road*, (La Route), John Hillcoat, USA, 2009.
132. *Roma Città Aperta*, (Rome Ville Ouverte), Roberto Rossellini, Italie, 1945.
133. *The Rope*, (La Corde), Alfred Hitchcock, USA, 1948.
134. *Runaway Train*, Andrei Konchalovskij, USA, 1985.
135. *Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, Italie, 1962.
136. *Scarface*, Howard Hawks, USA, 1932.
137. *Scarface*, Brian de Palma, USA, 1983.
138. *Il Secondo Tragico Fantozzi*, (inédit), Luciano Salce, Italie, 1976.
139. *The Sopranos* (série télé), (Les Soprano), David Chase (créateur), USA, 1997-2007.
140. *Soylent Green*, (Soleil Vert), Richard Fleischer, USA, 1973.
141. *Taxi Driver*, Martin Scorsese, USA, 1976.
142. *Le Temps du Loup*, Michale Haneke, Autriche/France, 2003.
143. *The Terminator*, (Terminator), James Cameron, USA, 1984.
144. *Terminator 2 : Judgement Day*, (Terminator 2 : Le Jugement Dernier), James Cameron, USA, 1991.
145. *La Terre Outragée*, Michale Boganim, Allemagne/France/Ukraine/Pologne, 2012.
146. *Teste Rasate*, (inédit), Claudio Fragasso, Italie, 1993.
147. *Texas Chainsaw Massacre*, (Massacre à la Tronçonneuse), Tobe Hooper, USA, 1974.
148. *They Live*, (Invasion Los Angeles), John Carpenter, USA, 1988.
149. *The Thing*, John Carpenter, USA, 1982.
150. *Things to Come*, (Les Mondes Futurs), William C. Menzies, Grande Bretagne, 1936.
151. *Threads*, (inédit), Mick Jackson, Grande Bretagne, 1984.
152. *Titanic*, James Cameron, USA, 1997.
153. *The Towering Inferno*, (La Tour Infernale), Irwin Allen et John Guillermin, USA, 1974.

154. *True Lies*, James Cameron, USA, 1994.
155. *The Truman Show*, Peter Weir, USA, 1998.
156. *Gli Ultimi Giorni di Pompei*, (Les Derniers Jours de Pompei), Carmine Gallone et Amleto Palermi, Italie, 1926.
157. *L'Ultimo Uomo sulla Terra – The Last Man on Earth*, (Je suis une Légende), Ubaldo Ragona, Italie/USA, 1964.
158. *Ultrà*, (inédit), Ricky Tognazzi, Italie, 1991.
159. *The Untouchables*, (Les Incorruptibles), Brian de Palma, USA, 1987.
160. *The Usual Suspects*, (Usual Suspects), Bryan Singer, Allemagne/USA, 1995.
161. *Volcano*, Mick Jackson, USA, 1997.
162. *WALL-E*, Andrew Stanton, USA, 2008.
163. *War of the Worlds*, (La Guerre des Mondes), Byron Haskin, USA, 1953.
164. *War of the Worlds*, (La Guerre des Mondes), Steven Spielberg, USA, 2005.
165. *The Wire* (série télé), (Sur Écoute), David Simon (créateur), USA, 2002-2008.
166. *La Zona*, (La Zona. Propriété Privée), Rodrigo Plà, Espagne/México, 2007.

