



**HAL**  
open science

# Le dépassement du traumatisme dans les blockbusters à l'époque de la crainte écologique

Nathanaël Wadbled

► **To cite this version:**

Nathanaël Wadbled. Le dépassement du traumatisme dans les blockbusters à l'époque de la crainte écologique. L'imaginaire de l'apocalypse du cinéma, Ed. L'Harmattan, pp.101-110, 2012. hal-01654380

**HAL Id: hal-01654380**

**<https://hal.science/hal-01654380v1>**

Submitted on 3 Dec 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.

**NATHANAËL WADBLED**

**Le dépassement du traumatisme dans les blockbusters  
à l'époque de la crainte écologique.**

In Sébastien Fevry, Serge Goriely et Arnaud Join-Lambert (dirs.), *L'imaginaire de l'apocalypse du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 101-110

**Le traumatisme de la catastrophe**

La représentation d'un événement apocalyptique est presque par définition celle d'un traumatisme, dans la mesure où il institue une rupture radicale et destructrice qui ne s'intègre pas dans le cours normal et la symbolisation de l'histoire. Dans son sens le plus courant, l'apocalypse est en effet associée à la destruction et prend un sens eschatologique : il s'agit du surgissement d'une force catastrophique qui, contre l'étymologie du terme apocalypse signifiant littéralement « révélation », forme une rupture avec le cours normal de l'histoire. En un sens, un événement perçu comme apocalyptique perturbe l'organisation du champ d'expérience et de l'horizon d'attente de ceux qui le vivent, c'est-à-dire littéralement se situe hors de l'histoire possible<sup>1</sup>.

Cela signifie qu'il est impossible de le comprendre, aux deux sens du terme extensif et intensif, dans la mesure où il n'est pas historique. En effet, tout récit, qu'il soit historique ou fictionnel, se fonde sur un certain ordonnancement d'événements et d'actions reliés entre eux par des liens de causalité ou d'interrelation. Ce récit donne une certaine intelligibilité de ce qu'il présente, et réciproquement. D'un côté, l'événement traumatique ne pourrait pas être inclus dans un récit qui suivrait la suite des causes et des effets dans le temps, et en même temps s'organiserait selon la même causalité et la même logique que celle dont nous faisons quotidiennement l'expérience. D'un autre côté, il est en corollaire essentiellement non intelligible. Il ne s'agit pas seulement de la non-intelligibilité pour celui qui voit et qui pourrait comprendre s'il possédait les informations adéquates, mais de l'absence constitutive

---

<sup>1</sup> Cf. R. KOSSELECK, *Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, chap. 5 : « Champs d'expérience et horizon d'attente ».

de logique et de lien causal reliant et expliquant ce qui est vécu. En un sens, les incompréhensions extensives et intensives sont donc uniquement deux points de vue sur la même impossibilité d'établir une chaîne causale explicative. Non seulement, en effet, il y a destruction du pourquoi, mais en plus il y a absence de mot pour dire ce qui excède tout pourquoi. On peut bien tenter de placer ce qu'il s'est passé dans une série causale, quelque chose n'y sera jamais réductible. Un tel événement submerge les possibilités d'élaboration de ceux qui le vivent et qui ne parviennent donc pas à en faire un élément de leur histoire, c'est-à-dire, en termes psychanalytiques, à l'introjecter : « Est traumatique ce qui ne peut pas être psychiquement « métabolisé » sous la forme d'une élaboration psychique, c'est-à-dire « symbolisé ». (...) Le trauma est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification »<sup>2</sup>.

### **Représenter : symboliser et synthétiser**

Partant de cette idée, le psychanalyste Serge Tisseron propose de considérer les représentations d'événements catastrophiques comme des occasions de dépasser leur caractère traumatique. Contre l'idée selon laquelle certains traumatismes seraient ontologiquement indépassables, c'est-à-dire incapables d'être compris après-coup par celui qui l'a vécu, même si sur le moment une telle compréhension est impossible, il propose une conception de la photographie comme ce qui permet d'introjecter de tels événements a priori inassimilables. Tisseron part de la dynamique par laquelle un traumatisme est surmonté et dépassé pour y trouver une similitude avec la manière dont les représentations de ces événements peuvent être reçues. Il s'agit dans les deux cas d'un travail de symbolisation grâce auquel le retour de ce qui provoque le traumatisme à un niveau de symbolisation plus élevé permet de l'intégrer dans une histoire possible. D'un côté donc les éléments traumatiques sont symbolisés, et en même temps ils s'intègrent dans un récit donné ordonnant les éléments disparates une fois pour toutes afin de les lier dans un certain agencement. Ainsi non seulement une histoire fixée est écrite dans un certain agencement, mais aussi une intelligibilité des éléments de cet agencement. La compréhension d'un événement traumatique semble ainsi passer en un sens par ce que Kant nomme une synthèse, c'est-à-dire une reprise de ce qui est vécu et ordonné selon une certaine logique autorisant de percevoir ce vécu comme phénomène historique et le rendant homogène avec les concepts permettant d'en

---

2 S. TISSERON, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1999, p.20 et 159.

rendre compte.

Un tel mouvement semble correspondre aussi bien à la dynamique psychique de résolution d'un traumatisme qu'à celle aristotélicienne de la création poétique. Dans les deux cas, il s'agit de représentations, ce qui ne saurait signifier un reflet passif, mais au contraire l'action de souligner et d'organiser. Le « re » de représenter marque en effet une reprise. S'il est alors possible de la comprendre comme un reflet, celui-ci doit être vu comme semblable au reflet de soi dans le stade du miroir lacanien. Il est une image où s'ordonne ce qui est reflété et peut à partir de là être considéré comme un tout cohérent. L'événement représenté est ainsi organisé dans un récit qui est en même temps, par sa structure causale, indissociablement une intelligibilité. L'objectif est de fabriquer des signes de l'événement traumatisant pour en tenir lieu. Apparaissant ainsi dans le champ d'expérience familial, cet objet ne serait plus vécu comme traumatisant.

« L'image ne naît pas dans le prolongement de l'objet qui s'absente comme un substitut de cet objet. Elle naît comme substitut d'un objet pour lequel le sujet serait assuré d'être présent. Son horizon n'est pas celui d'un objet qui resterait présent pour le sujet, ainsi que cela est habituellement envisagé pour nourrir un discours sur l'image comme nostalgie. Il est celui d'un objet dans lequel le sujet serait assuré d'avoir sa place »<sup>3</sup>.

C'est bien en ce sens qu'il faut comprendre le terme aristotélicien dont la traduction canonique par imitation peut induire en erreur, et que Dupont-Roc et Lallot proposent de traduire par « représentation »<sup>4</sup>. Elle « désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artéfact poétique ; et l'art poétique est l'art de ce passage »<sup>5</sup>. Elle n'est pas, dans *La Poétique*, une copie d'une réalité préexistante, mais la transposition de cette réalité en figures. La représentation, en donnant l'événement symbolisé, ferait en un sens ce que le psychisme de l'individu est sur le moment incapable de faire. L'événement traumatique trouve une place dans son champ d'expérience et dans son horizon d'attente. Il n'est donc plus à proprement parlé un traumatisme en tant qu'il fait partie de l'histoire représentée :

« L'ensemble des gestes par lesquels le preneur de vue se déplace, se rapproche ou s'éloigne de son objet, tourne autour, cadre dans son viseur, appuie sur le bouton, puis enrôle la pellicule pour appuyer éventuellement à nouveau, participe de l'opération de symbolisation

---

3 *Ibid.*, p. 45.

4 ARISTOTE, *La Poétique* (traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot), Paris, Seuil, 1980, p. 17-23.

5 *Ibid.*, p. 20.

de l'événement sur un mode sensori-affectivo-moteur. Le cadrage, notamment, concourt à la mise en forme et à l'appropriation symbolique du monde de façon intense »<sup>6</sup>.

### **Poétiser : l'intégration dans un monde commun**

Une telle mise en forme permet donc de comprendre la catastrophe traumatique comme étant de l'ordre du possible et du vraisemblable historique. Si destructeur soit-il, l'événement ainsi représenté serait au minimum explicable. C'est le cas d'un certain type de films mettant en scène des catastrophes naturelles, comme par exemple *Le Jour d'après* (2004) ou *2012* (2009) de Roland Emmerich, ou dans ce qui est, en un sens, leurs ancêtres car datant d'avant la prise de conscience du problème écologique, *Armageddon* (1998), *Deep Impact* (1997) – je délaisse les films comme *Twister* (1996) ou *Le Pic de Dante* (1997) où la catastrophe ne menace pas l'humanité et ne représente pas une rupture radicale. Une catastrophe naturelle menace tout en étant parfaitement explicable et expliquée par des causes naturelles dont les scientifiques peuvent rendre compte des mécanismes. Dans les films qui ne se limitent pas à une aventure personnelle d'experts capables a priori de comprendre la situation comme dans *Fusion* –, même lorsque l'événement est traumatisant pour les protagonistes, le spectateur comprend par l'omniscience relative que lui assure une double focalisation sur les responsables. Cette double focalisation comprend la situation globale et un individu lambda qui la subit mais, soit découvre rapidement ce qu'il se passe et se met alors à réagir de façon adéquate comme dans *2012* ou *Armageddon*, soit reçoit les informations nécessaires à une réaction adéquate même s'il ne comprend pas tous les tenants et les aboutissants comme l'adolescent du *Jour d'après*. Dans tous les cas, le spectateur a l'explication de ce qu'il se passe. Ce qui est alors mis en scène est en un sens la fonction même de la représentation telle que la conçoit Serge Tisseron : ce qui est vécu comme traumatisant peut, en étant mis en forme, être compris et donc le traumatisme peut être dépassé. Dans notre cas, rappelons bien évidemment que le traumatisme n'a pas eu lieu dans le réel.

Une telle représentation peut donc être qualifiée de poétique, au sens aristotélicien. Ne peut en effet être pris en charge par la poétique que ce qui est susceptible de correspondre au champ d'expérience commun, c'est-à-dire à une situation compréhensible. Une telle situation, contrairement à un événement traumatique, s'intègre dans ce qu'Aristote nomme *le sens commun de l'humain*. Ce qui correspond au *sens commun de l'humain* est en un sens

---

6 TISSERON, *op. cit.*, p. 28.

l'expérience possible, c'est-à-dire ce qu'il est ou serait possible de vivre. C'est bien dans une telle conception aristotélicienne que s'inscrit la dynamique de la représentation du traumatisme. Elle « rend visible l'unité essentielle du monde, des objets et du sujet dans un espace qui les baigne et les enveloppe pareillement. Ce pouvoir "d'envelopper" dans une matière unique des fragments épars du réel. »<sup>7</sup> En l'occurrence, étant donné comme compréhensible, l'événement catastrophique et celui qui en reçoit la représentation appartiennent au même monde. C'est là l'effet de la représentation en tant que signe d'un événement traumatique : son objet est intégré dans la sphère du possible. Ce qui est représenté est vécu, contrairement à ce qui est traumatisant.

« Sa réalité n'est plus celle des objets de l'image et encore moins celle d'un regard. Elle est celle d'une continuité de l'être et du monde, de leur coupure et de leur reconnexion permanente »<sup>8</sup>.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans les films ne se limitant pas à une aventure d'experts, aussi bien dans *Armageddon* et *Deep Impact* que dans *Le Jour d'après* et *2012*, sont mis en scène des personnages ordinaires. Les spectateurs peuvent s'identifier aux réactions de ces personnages étant donné qu'ils sont dans une situation où ils agissent de manière compréhensible. Cette empathie<sup>9</sup> permet au spectateur de se vivre comme intégré au groupe de ceux qui comprennent finalement la situation. Ainsi, une sorte de communauté virtuelle affirmant les mêmes qualités se crée, à laquelle chacun peut se sentir participer. Une telle situation est bien dans la perspective d'Aristote pour qui *le sens commun de l'humain* concerne au premier chef les situations, et les réactions des spectateurs à ces situations. Cela suppose un partage de sensibilité avec les personnages. Serge Tisseron lie d'ailleurs l'introjection avec la possibilité de partager l'expérience traumatique<sup>10</sup>. Si un tel partage est possible, c'est en effet qu'elle correspond à un certain sens commun compréhensible par tous. En un sens, c'est la garantie que celui qui comprend n'est pas un fou intégrant dans le domaine du possible historique quelque chose de manifestement impossible qu'il serait le seul à reconnaître.

---

7 TISSERON, *op cit.*, p. 172.

8 *Ibid.*, p. 60.

9 Sur la question de l'empathie comme la reconnaissance de soi dans les représentations cinématographiques, voir N. WADBLED, « Identification et reconnaissance de soi dans les images médiatiques. Le fantasme de la pornographie », in *Réel-Virtuel* n° 2 (mars 2011), <http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?revue-en-ligne/n-wadbled/> (25/11/2011).

10 Cf. TISSERON, *op.cit.*, p. 161. Voir aussi la notion de perlaboration chez Freud et chez Ricœur, que nous laissons de côté.

Ce sont ces personnages qui au final répondent de la meilleure manière possible à une situation extraordinaire, consciemment et en connaissance de cause. Ils ne sont pas, comme celui qui subit un trauma, dans une situation prostrée et incapables de réaction. En étant réintégré dans le monde du possible, l'événement potentiellement traumatique a un tout autre effet. Il est à ce regard intéressant de remarquer l'évolution des personnages au moment où ils comprennent ce qu'il se passe : à la panique, revenant au même que l'inaction dans son issue fatale, succède une attitude réfléchie qui les sauve. Une telle issue métaphorise bien le fait que l'événement apocalyptique n'est alors plus traumatique : on y survit et il n'est qu'une épreuve surmontée de plus dans le déroulement de la vie – qu'il s'agisse du gouvernement dans *Armageddon*, abandonnant, une fois la situation comprise, son premier plan autodestructeur élaboré dans la panique, ou d'un certain nombre d'individus dans *2012*, cessant de fuir de manière incohérente pour faire ce qu'il faut pour survivre. Cet aspect ressort explicitement des discours de présidents étatsuniens qui ne manquent jamais de prévenir leur population pour l'exhorter à affronter et à triompher de cette nouvelle épreuve. Même quand tout est perdu d'avance et que des millions de personnes sont promises à une mort certaine comme dans *Deep Impact* ou *2012*, tout est prévu pour que l'humanité survive. Malgré la première impression traumatique de l'événement catastrophique, il s'intègre dans un monde commun où le sens commun est de quelque secours.

### **Prévenir le traumatisme**

C'est en ce sens que, pour Serge Tisseron, donner une représentation de quelque chose de traumatique marque un désir d'introjection.

« La présence de l'image est appelée à favoriser l'assimilation des sensations, sentiments et états du corps dont elle active la perception et dont elle réactive la mémoire. (...) Toute création est ainsi à la fois le témoin d'un processus d'introjection psychique laissé en souffrance et la tentative d'en constituer l'auxiliaire »<sup>11</sup>.

Qu'il s'agisse de fictions et non d'événements déjà vécus de manière traumatique comme dans le cas de ce qui peut être donné par la photographie, le rapport à cette problématique est le même. Concernant les catastrophes naturelles, la question est en quelque sorte de prévenir le traumatisme afin que nous agissions devant lui de manière adéquate. Cet aspect est explicite pour les représentations d'apocalypse écologique se revendiquant

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 25 et 33-34.

clairement comme des appels à une certaine prise de conscience. Roland Emmerich est d'ailleurs notoirement proche des Verts allemands et il présente ses trois grands films écologiques comme des avertissements à des enjeux concrets susceptibles de provoquer une catastrophe traumatique. Face à un tel événement, il faut au pire se préparer et au mieux faire ce qu'il est encore possible pour l'éviter. *Godzilla* (1998) est une réponse à la reprise française des essais nucléaires, *Le Jour d'après* au réchauffement climatique et *2012* à l'oubli des forces de la nature. Si *2012* peut sembler plus proche des films d'astéroïdes qui menacent la terre sans possibilité d'avoir une action préventive, la thématique sociale du film d'Emmerich l'inclut dans la série des films d'avertissement.

À propos d'images de malformations corporelles qui seraient traumatisantes si elles étaient vues directement pour la première fois, Serge Tisseron évoque d'ailleurs cette possibilité d'action préventive pour ne pas ressentir le choc et la gêne devant ce qui est incompréhensible au premier abord, et pour agir de manière réfléchie et adéquate devant de telles apparitions.<sup>12</sup>

Il en va de même pour ces malformations historiques incompréhensibles que sont les événements apocalyptiques traumatiques.

### **La « Bonne Nouvelle »**

Ces représentations de catastrophes écologiques révèlent ainsi le sens de l'évolution historique à venir dans laquelle nous sommes déjà engagés. Elles renouent en un sens avec l'étymologie du terme apocalyptique en révélant ce qui est déjà là en germe, annoncé et prédit. L'apocalypse n'est alors pas associée à la seule désolation mais essentiellement à la révélation du sens déjà inscrit dans l'histoire qui apparaît à sa fin, à la fois comme achèvement de l'histoire et promesse d'une nouvelle vie dépassant dialectiquement l'ancienne. C'est bien ce qui ressort de *2012* et du *Jour d'après*, et peut-être également, bien que d'une manière moins centrale, de *Deep Impact* et d'*Armageddon* où, à l'occasion de l'événement apocalyptique, les individus et les États œuvrent avec la promesse d'un monde où enfin des valeurs telles que le courage, l'amour ou la fraternité règneraient. Si *2012* et *Deep Impact* auraient pu donner lieu à une fin ambiguë dans la mesure où les arches sauvant une partie de l'humanité ont un caractère socialement eugéniste, l'attitude des personnages refusant de laisser derrière eux ceux qui en sont exclus ouvre vers un tel avenir.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 24-25.



Malgré la destruction, l'apocalypse est une bonne nouvelle après et dans l'épreuve car l'humanité se dévoilera enfin dans son humanité que la culture moderne avait recouverte. Contrairement à une image d'Épinal, la fin du monde n'est pas présentée dans ces représentations comme traumatique. Dans *Armageddon* et *Deep Impact*, la catastrophe est évitée et l'action pour l'éviter suffit à affirmer (il est vrai de manière bien faible et secondaire dans *Armageddon*), la nécessité de dépasser l'ancien monde et ses conflits fratricides. Si une destruction partielle advient dans *Deep Impact*, elle est sans commune mesure avec celle des catastrophes écologiques. Dans ce dernier cas, ce déplacement est d'autant plus explicite. La destruction apparaît en fait porteuse d'une promesse, d'autant plus que les personnages auxquels le spectateur peut s'identifier survivent, ou, au pire, meurent pour permettre à cette promesse de se réaliser. *Le Jour d'après* et *2012* ne s'achèvent pas sur la destruction absolue du monde, pas plus que l'*Apocalypse* de Jean ne s'achève au chapitre 19. Dans *2012*, le discours du nouveau président américain (celui-là même qui refusait précédemment de reconnaître la réalité du changement climatique) et les survivants du Nord voguant vers l'Afrique donnent une conclusion qui pourrait faire écho à celle du chapitre 21 de l'*Apocalypse*.