



**HAL**  
open science

# L'Objet du pouvoir, Variation 4 sur La Planète des singes

Jean-Christophe Cavallin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Cavallin. L'Objet du pouvoir, Variation 4 sur La Planète des singes. Diacritik, 2018.  
hal-01854052

**HAL Id: hal-01854052**

**<https://hal.science/hal-01854052v1>**

Submitted on 6 Aug 2018

**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.



# DIACRITIK

— LE MAGAZINE QUI MET L'ACCENT SUR LA CULTURE —

Jean-Christophe Cavallin / 6 août 2018 / [Cinéma](#), [Ecocritik](#)

## L'objet du pouvoir : Variation 4 sur la trilogie La Planète des Singes



Her primitive instinct came to the surface and she gloried in the strength of this ape man whom she acknowledged as mate.



Tarzan of the Apes, 1918

« **Y**ou know what's scary about them ? They don't need power ». C'est un homme qui parle des singes. C'est leur force : « *They don't need power* ». Dans *Dawn (The Planet of the Apes, 2)*, la tribu de César

vit paisible au fond des forêts de Muir Woods. Depuis plus de dix ans, elle n'a plus vent des hommes. Il se pourrait aussi bien que l'espèce en soit éteinte. Réfugiés au fond des bois, les singes refont l'histoire humaine. Leurs mœurs sont les mœurs oubliées des peuplades prémodernes. Et puis un groupe d'humains s'aventure dans la forêt. Ils font partie du millier de survivants, échappés à la pandémie de grippe simienne, qui vivent retranchés dans les ruines de San Francisco. Ils ont quasi épuisé leurs ressources énergétiques et, terrifiés à l'idée de devoir vivre comme des bêtes, espèrent pouvoir remettre en marche un petit barrage électrique (*small hydro*) construit sur Redwood Creek, dans la vallée de Mount Tamalpais. 5 000 calories par jour suffisaient à un chasseur-cueilleur pour assurer sa survie. Il en faut plus de 300 000 pour garantir le mode de vie d'un Américain moderne. Ce mode de vie – le nôtre – est aujourd'hui menacé par la « descente énergétique » qu'entraînera l'effondrement de nos sociétés complexes. D'où la supériorité et l'avantage des singes : « *they don't need power* ». Si la première série de la *Planète des singes* était une Dystopie : cauchemar d'un monde inversé et suprématie simienne ; la seconde série est une Utopie : fiction d'un monde post-carbone, d'une société naissante et d'une existence sylvestre. Deuxième volet de la série, *Dawn* raconte l'aube de cette nouvelle humanité. C'est une églogue à la louange de la résilience locale pour l'effondrement qui vient, et avant tout, en tant que tel, un apologue sur le « *power* » dans le double sens du terme : l'énergie et le pouvoir.

Dans les sociétés occidentales, caractérisées par de fortes concentrations humaines et une surenchère productive, le *power* sous toutes ses formes est une énergie fossile. Ce n'est plus la force musculaire, mais pétrole et machines qui sont à la manœuvre. Ce n'est plus la liberté de la puissance créatrice, mais le pouvoir des poétiques et la coercition des règles qui produisent les œuvres moyennes. Ce n'est pas les volontés libres, mais la contrainte des lois qui règlent la vie en commun. Ce n'est plus les forces vives de l'expression pulsionnelle, mais la puissance du refoulement, qui en réprime les buts et en détourne l'énergie, dont la vie civilisée se sert pour accomplir son œuvre. L'incomparable richesse des formes de la vie moderne procède d'une externalisation de la puissance ou « *power* ». C'était déjà le diagnostic de *Malaise dans la civilisation*. Nos sociétés créent du contrôle, de la convention et du conformisme au détriment des forces individuelles et différenciantes. Son *premier moteur* est la répression : la nature obéit aux lois que les sciences lui prescrivent ; les hommes obéissent aux lois que leur prescrit le code civil ; la fabrication des objets obéit aux lois de production ; leur vente est soumise aux lois du marché ; les œuvres se plient aux lois du genre ; les vies respectent les lois que dicte le savoir-vivre. Roy Wagner soutient à bon droit que le contexte intentionnel des cultures occidentales est un horizon conventionnaliste (*The Invention of Culture*, 1975). L'effort collectif tend à refouler le donné individuel (pulsions non liées, forces naturelles, intuitions, instincts, etc.) et à externaliser les

puissances de contrôle. C'était ce que nous disions **à propos des signes symboliques**, c'est-à-dire les signes proprement humains, que les linguistes définissent comme des signes conventionnels et qui fonctionnent d'autant mieux que l'usage en a effacé la *motivation* première – pouvoir intrinsèque ou premier moteur. D'où l'avantage de César et de sa tribu de singes mutants : leurs langues, leurs comportements et leurs relations sociales ne se trouvent pas encore entièrement *démotivées* ; leur pouvoir n'est ni épuisé ni délocalisé dans un *corpus* de règles : on entend encore tourner leur moteur.

Est-ce à dire que les scénaristes de *Dawn* auraient réussi à peindre l'utopie d'une « société sans pouvoir » au sens où l'entendait Pierre Clastres dans son beau livre *La Société contre l'État* (1974), c'est-à-dire au sens d'une société dont les structures ont pour objet d'empêcher l'émergence d'une forme coercitive du pouvoir (dérive étatique moderne) et dont le « chef » instancie ce refus dans une figure institutionnelle de l'impuissance ? On se souvient de cette réplique souriante de Wanadi, chef de tribu amazonien, dans *The Emerald Forest* de Boorman : « *If I tell them to do what they don't want to do, I am no longer chief* ». Aussi bien, les singes de César ont-ils vraiment réussi à se passer *utopiquement* de « *power* » au deux sens d'énergie et de pouvoir ? L'énergie qui alimente leur collectif est-elle encore entièrement vivante, motivée et auto-motrice ou est-elle déjà mêlée d'une forme d'énergie fossile ou conventionnelle ? Pour répondre à ces questions, je partirai d'un détail. La nuit, le village des singes est éclairé de lampes tendues de membranes végétales aux beaux reflets orangés. La tribu, de tout évidence, a bien l'usage du feu, mais on peut se demander quel combustible elle utilise. Le pétrole est hors de question, en tant qu'il contredirait l'utopie de résilience que met en place le film. Peut-être une graisse animale, mais on ne trouve aucun indice pour soutenir cette hypothèse. La diligence des scénaristes a suggéré une réponse à cette question énergétique. Quand Malcolm, le héros humain du film, arrive aux abords du village des singes auxquels il revient demander la permission de pénétrer leur territoire pour aller travailler à la remise en état du barrage, il traverse une zone d'arbres hérissés de bibelots : des mannequins d'ossements pendent aux branches des séquoias, dont les troncs, à hauteur d'homme, sont décorés d'objets étranges.



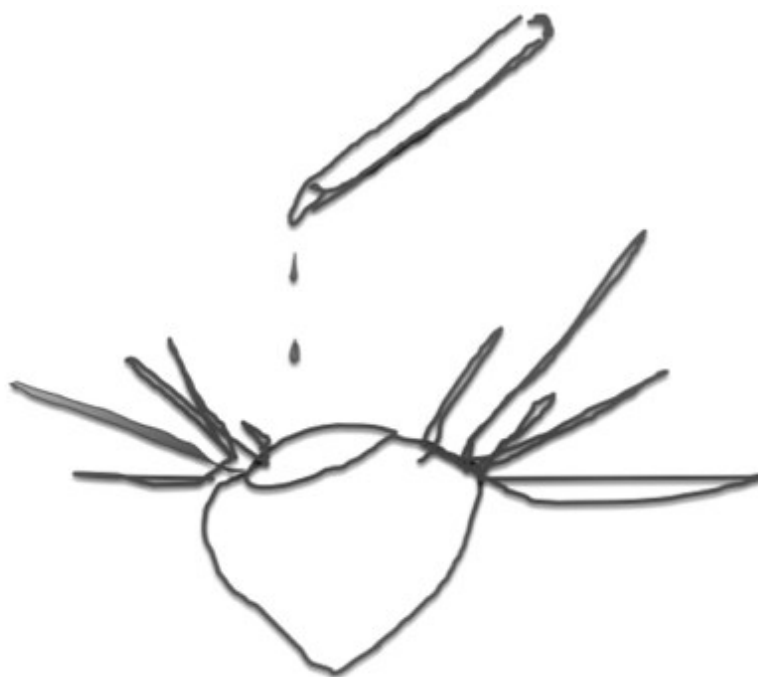


*Malcolm arrive aux abords du village des singes*



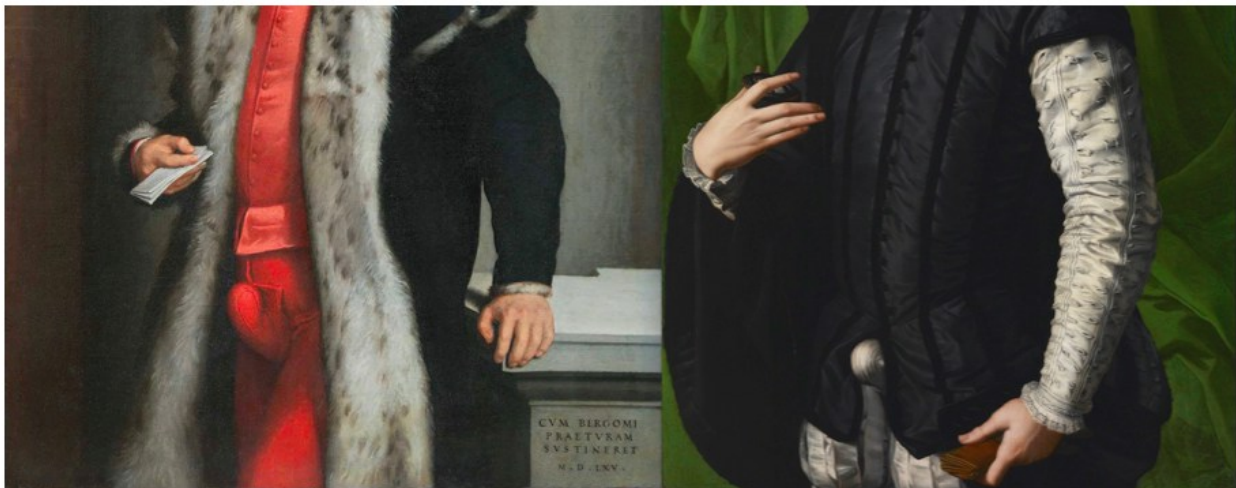
Placés à l'entrée du village, les épouvantails d'ossements ont une valeur dissuasive. La fonction des autres objets est plus difficile à comprendre. Ils se composent d'une espèce d'outre végétale ou dealebasse, surmontée d'une tige de roseau plantée dans l'écorce de l'arbre. Une goutte, de temps à autre, tombe du roseau évidé dans laalebasse creuse que coiffe un nid de brindilles. La solution coule de source : il s'agit de robinets et de récipients à résine comme on en noue aux troncs des pins ou aux troncs des caoutchoucs. On pense avoir fait d'une pierre deux coups : décryptage de l'objet étrange ; repérage du combustible qui alimente les lampes. Certains éléments de cette explication laissent pourtant à désirer. En premier lieu, l'endroit où les singes récoltent la résine : non pas dans une partie de la forêt

employé à cet usage, mais à l'entrée du village et dans des outres végétales placées au centre d'un appareil ostensiblement dissuasif. Quelle grosse bête friande de résine les crânes suspendus aux branches seraient-ils censés tenir à distance comme un épouvantail au milieu d'un verger ? Mais une seconde incohérence, bien plus grave que la première, conteste notre interprétation. Les robinets à résine sont branchés sur des séquoias, c'est-à-dire des arbres bien connus pour être résistants au feu justement parce que leur bois, très pauvre en sève et très dense, n'a pas de canaux résineux. La conjecture saugrenue d'un robinet à résine de séquoia (*Redwood Sap Tap*) est une fantaisie du jeu en ligne *ARK : Survival Evolved*, un manuel interactif dans lesquels les joueurs fabriquent et s'échangent des instruments farfelus qu'ils emploient pour élaborer des modes de vie résilients dans un milieu qui ressemble à la région de Muir Woods.



Si la fonction économique de ces fausses outres à résine n'est qu'un leurre iconographique, quelle peut être leur vraie fonction ? Deux éléments non pertinents dans notre première lecture peuvent nous servir d'indices : ces étranges accessoires sont situés, non dans une zone de culture, mais à l'entrée du village, au milieu d'autres accessoires à valeur apotropaïque, c'est-à-dire ayant pour fonction de détourner les intrus. Se pourrait-il que ces fausses outres ne soient pas des instruments de production, mais des signaux dissuasifs ? Rappelons qu'ils sont composés d'une partie qui ressemble à une outre ovoïde, surmontée d'un appendice en forme de tige et à usage de robinet. Si l'on ajoute à cette description la poignée de brindille attachée en haut de l'outre, il n'est pas difficile de reconnaître la ressemblance entre la forme étrange de l'objet et la forme de l'appareil génital masculin : bourses, pénis, poils pubiens. La fonction de l'objet se déduit de celle de

l'objet dont il est l'imitation. Comme rituel de dissuasion, certaines espèces de singes pratiquent le « *penis display* » ou exhibition des organes sexuels. En présence d'un danger, les mâles d'un groupe de singes vervets se disposent autour du groupe et présentent à l'intrus leur sexe et leurs bourses aux tons chatoyants. Placés devant un miroir, un singe écureuil mâle se livre au même rituel d'exhibition génitale, accompagné de brefs jets d'urine, à l'adresse de son reflet. Le comportement est territorial (émission d'urine) et à usage dissuasif (le sexe érigé en signe de puissance). L'éthologie humaine retrouve des vestiges de ce rituel dans les étuis péniers surdimensionnés (phallocryptes) qu'arborent les hommes de certaines peuplades de Nouvelle Guinée, aussi bien que dans les « coques » ou « bragues » anatomiques qui paraissent si surprenantes dans les portraits de Bronzino et dont Montaigne maudit l'usage à cause des déconvenues qu'engendre son effet d'annonce (*Sur quelques vers de Virgile*). La survivance la plus frappante du rituel simien de *penis display* se trouve dans les stèles hermaïques, sorte de bornes à tête humaine, fichées d'un sexe en ronde-bosse, que l'on plaçait aux carrefours, aux frontières des territoires ou à l'entrée des jardins publics. Ce sont des Hermès de ce genre qu'Alcibiade mutila et qui lui valurent son exil (affaire des Hermocopides).



Giovan Battista Moroni et Bronzino (détails)





Stèles hermaïques

À l'entrée du village des singes, un décor d'objets ambigus joue ainsi sur le double sens du mot anglais de *power* : objets-leurre d'un *power source* (combustible hypothétique), ils sont en fait l'objet-icône d'un symbole de puissance – et l'ancêtre du *power symbol* que l'on trouve aujourd'hui sur la plupart des boutons *on/off* de nos appareils électriques (un cercle stylisant la forme ovoïde des testicules et un bâton droit en haut de ce cercle stylisant le pénis érigé, cf. figure ci-après). Dans la



logique symbolique du film l'appareil à égouttement manufacturé par les Singes correspond au *small hydro* (petit barrage hydraulique) construit par les hommes à Muir Woods, dont le débit est plus puissant... L'organe sexuel masculin, à l'instar de ces artefacts, a aussi une double fonction : à la fois système hydraulique (appareil urinaire) et symbole de puissance (appareil sexuel). La phallocratie

(ou régime phallique) configure en profondeur les structures du pouvoir de *Dawn*.

À la frontière du village, un objet mal déchiffrable déplace ainsi la frontière entre un rêve de résilience à basse énergie (idylle utopique) et le cauchemar d'une société phallocratique reproduisant toutes les erreurs et tous les conflits de l'histoire humaine (épopée dystopique). En tant qu'il inscrit et fossilise dans les symboles socio-politiques du groupe les vestiges d'un rituel de *penis display*, l'objet attaché aux troncs des séquoias fournit la preuve que le peuple de César n'a pas réussi à inventer une société sans pouvoir : la rivalité entre mâles dominants est la norme sociale impensée de la communauté simienne. Les mâles humains du groupe des survivants de San Francisco affrontent les mâles humains de la tribu des singes ; du côté des hommes, Malcolm et Dreyfus, le scientifique et le militaire, se disputent le



pouvoir de décision, tandis que du côté des singes, César et Koba, le pacifiste et le spéciste, finissent par s'affronter pour la conduite du groupe. Les fusils sont un élément scénaristique capital, parce qu'il matérialise et symbolise à la fois le pouvoir mâle : quand les singes pointent symboliquement leur organes génitaux à la face de leurs ennemis, les hommes pointent leurs fusils, et la victoire temporaire de Koba sur César sera la conséquence de la décision du premier d'outiller les singes de fusils, quand l'usage d'armes à feu, c'est-à-dire une externalisation technologique de la puissance physique (*muscular power*), reste un tabou infranchissable pour César. Mais César lui-même, dans toutes les situations de conflit entre singes, reproduit toujours le même geste : il se dresse de toute sa hauteur et bande les muscles de son corps, jusqu'à ce que son adversaire se courbe devant lui en signe de soumission.

De ce ferment de pouvoir découlent et se déduisent tous les éléments non utopiques organisant la société des singes de *Dawn* : le pouvoir politique y étant indexé sur la puissance virile des mâles dominants, cette définition exclusivement masculine du pouvoir produit ou entérine une forte ségrégation sexuelle du groupe. Les singes mâles vont chasser et se battre contre les hommes ; les singes femelles (« voilées » d'étranges réseaux de perles) restent au village et procréent au fond des huttes. La société des singes, singeant en cela le monde des hommes dont elle entendait inverser le modèle autodestructeur, est un avatar tristement parfait de société à « système schismogénétique » théorisé par Gregory Bateson (*Vers une écologie de l'esprit*, 1977). La schismogenèse est un fonctionnement organisant la relation entre groupes sociaux selon un axe de différenciation ou de déformation cumulative. Le phénomène donne lieu à deux types de relation : la *schismogenèse symétrique* produit une division entre deux parties qui s'affrontent par la surenchère d'un comportement en miroir (similitude). Elle institue une relation de rivalité ou de compétition cumulative où l'agressivité répond à l'agressivité et la violence à la violence. La *schismogenèse complémentaire* institue une division entre deux groupes dont les caractères et les comportements suivent un processus de différenciation cumulative (à un comportement de domination répond un comportement de soumission, au sérieux répond la gaieté, à la folie la raison, à la prudence l'insouciance, etc.). Ces deux schismogenèses structurantes, du fait de leur logique cumulative, menacent en permanence d'effondrement le système global et doivent être soumises à de continuels comportements ou institutions de contrôle : la relation entre rivaux tend virtuellement à l'élimination d'une des parties et donc à la fin de la relation (conséquences de la guerre totale, course à l'armement, etc.) ; la relation de complémentarité produit toujours plus de déformations et d'incommunicabilité entre les membres des deux groupes (conséquence de la vie de couple : trop forte ségrégation des rôles et des traits identitaires).

La tribu des singes de *Dawn* témoigne de structures sociales intégrant parfaitement ces deux types de schismogenèse : les rapports entre les mâles du groupe (César/Koba) ou les rapports entre groupes de mâles (Hommes/Singes) fonctionnent selon un schéma de schismogenèse symétrique dont la conséquence directe est de produire une rivalité et une tension cumulative entre les groupes antagonistes : la solution utopique de règlement du conflit par une relation de schismogenèse complémentaire (aux hommes, les villes ; aux singes, la forêt) est promue en vain par César, mais ce pacifisme fait long feu et, à la fin du film, Malcolm et César reconnaissent que leur « amitié » et leur confiance réciproque (échange d'assistance, etc.) n'empêchera pas la guerre totale des Singes contre les Hommes. Quant à la schismogenèse de complémentarité, elle organise de façon moins obvie mais tout aussi prégnante les relations entre les sexes dans la tribu des singes.

Le nœud gordien de cette double schismogenèse est inscrit dans l'objet ambigu exhibé à l'entrée du village sur le tronc des séquoias. Le rituel d'exhibition des organes sexuels matérialisé dans cet objet symbolique enveloppe une tentative de freiner et de contrôler la tendance cumulative de la *schismogenèse symétrique* (rivalité entre égaux) par l'interférence des signes d'une *schismogenèse complémentaire* (répartition des rôles sexuels). Exhiber les organes de sa puissance sexuelle dans un contexte de combat latent est un rituel de dissuasion symbolique qui opère un détournement contextuel. Si deux rivaux se « montrent les dents », bandent leurs muscles ou dégainent leur fusil, ce comportement peut avoir une efficacité dissuasive directe en tant qu'il joue sur la peur d'une conséquence concrète (être mordu, battu à mort ou abattu). Montrer ses organes sexuels est une dissuasion symbolique qui a pour objet d'éviter l'affrontement en suggérant chez l'adversaire l'abandon de la *réponse symétrique* « normale » entre deux mâles (agression/agression) et l'adoption de la *réponse complémentaire* « normale » entre un mâle et une femelle (domination/soumission). L'efficacité du rituel consiste à entraver la tension cumulative de la relation symétrique en ritualisant son issue possible sous la forme symbolique d'une relation complémentaire. On trouve fréquemment cette pratique dans l'étiologie animale : pour éviter le combat ou la mise à mort, un des deux mâles adopte la posture de soumission sexuelle qui est celle qu'adopte la femelle avant le coït et cette posture non pertinente dans le contexte opère une espèce de brouillage sémiologique qui désamorce les tensions hostiles et apaise le mâle dominant.

Tout le scénario de *Dawn* se développe selon une double logique d'accélération dystopique et de stabilisation utopique des deux schismogenèses menaçant l'équilibre de la société des singes et de sa relation avec les hommes. Cette stratégie dialectique est évidente dans le dédoublement opéré par les scénaristes à la tête des deux communautés humaine et simienne. Le rapport de rivalité cumulative

(schismogénèse symétrique) entre les deux communautés est freiné par une opération de division du rôle du chef entre deux personnalités différentes (schismogénèse complémentaire) : Koba et Dreyfus représentent de part et d'autre le pôle/rôle du *guerrier* poussant à l'affrontement et cherchant une solution par élimination (annexion territoriale) ; César et Malcolm représentent de part et d'autre le pôle/rôle du *diplomate* optant pour la conciliation et proposant une solution de complémentarité (partage territorial et identitaire entre hommes *urbains* et singes *forestiers*). Une autre stratégie dialectique consiste en l'institution d'éléments ou épisodes de « réciprocité » (ces mêmes éléments de contraste dont Bateson explique le rôle préventif et stabilisateur). Ainsi César exige-t-il des hommes qu'ils quittent la forêt séance tenante, jusqu'au moment où Terry, la compagne de Malcolm, guérit sa compagne Cornélia en lui administrant des antibiotiques. En échange de ce bon procédé, César décide d'aider Malcolm à remettre en marche le barrage et ces éléments d'assistance réciproque instaurent entre eux un climat de confiance. On remarque que cet épisode de réciprocité substitue à des tensions et à des différenciations cumulatives un double dispositif d'alternance dans lequel le combat se résout en un échange de bons procédés successifs (Homme aide Singe, Singe aide homme), tandis que la ségrégation sexuelle est un moment effacé par l'intervention bénéfique des femmes (patiente/soignante) dans le conflit politique entre les deux groupes : la complémentarité des rôles (la guerre pour les hommes, le *care* pour les femmes) intervient dans l'apaisement par réciprocité du conflit interspécifique.

Le film *Dawn* hésite entre dystopie et utopie, parce qu'il hésite entre épopée et idylle – tension et détente narratives. Toute épopée est dystopique dans la mesure où elle accentue la logique cumulative des éléments schismogénétiques d'un système. À l'inverse, toute idylle est utopique dans la mesure où elle freine et ritualise les tensions de cette logique dans des agencements de réciprocité. Le chant amébé de la bucolique est la forme littéraire de cette réciprocité : les bergers s'affrontent dans des concours de chants alternés qui ritualise le combat guerrier dans une structure de don et de contre-don (plaisir de chanter et plaisir d'entendre chanter). Entre Malcolm et César, les rares échanges de paroles, fortement mis en valeur par de longs échanges de regard et un ralentissement sensible du *tempo* des répliques, correspondent aux chants alternés des bergers de Théocrite. Dans la logique du film, ces rares moments de dialogue sont profondément dialectiques en tant qu'ils cherchent à inverser la schismogénèse de rivalité liée au contexte épique en la symbolisant dans l'échange de paroles. Mais cette tendance est trop forte et le conflit qui l'oppose aux restes de l'humanité précipite l'utopie de la tribu des singes dans une logique dystopique de rivalité, de jeux de miroir et de mimétisme. Le risque, assez mal évité, est que les singes de César deviennent des hommes comme les autres et que l'utopie de *Dawn* ne propose à son insu qu'une nouvelle caricature



de la société humaine, au même titre que le premier film de la série (*La Planète des Singes*, 1967), qui avait l'honnêteté de le faire explicitement.

C'est la grande faiblesse de *Dawn* et, au fond, sa grande insincérité. La « société sans pouvoir » que le film prétend dépeindre n'est qu'une illusion d'optique. Un simple objet ambigu placé à l'entrée du village dénonce l'utopie du « *They don't need power* » : la tribu de César ne remet pas en cause une structure de pouvoir proto-étatique fondée sur la rivalité entre mâles et des rapports de domination/soumission entre les sexes, c'est-à-dire une structure favorisant le double processus de scission et de déformation cumulative des relations entre groupes et des identités. S'agissant des rapports de rivalité symétrique, le mal n'est peut-être pas définitif. C'est le contact avec la société des hommes qui accentue les aspects mortifères des conflits entre mâles (la scène de chasse qui ouvre le film insiste sur la fraternité et les rapports d'assistance mutuelle existant entre César et Koba). L'extinction du genre humain dans le troisième film de la série (*War*) est une promesse d'espoir pour la nouvelle humanité du Singe de César ou *homo caesarianus*. S'agissant des rapports entre les sexes, le nouvel homme est mal parti et les guenons voilées qui entourent Cornélia, recluses au fond d'une hutte comme au fond d'un gynécée, sont un signe assez alarmant. Il y aurait eu un moyen d'éviter ce mauvais départ sans contredire les données de la paléontologie, mais ce moyen est écarté d'entrée de jeu par la première scène du film : la chasse aux cerfs dans la forêt de Muir Woods. C'est la première chose qu'on apprend à propos du nouveau singe : c'est un singe chasseur (et donc, évidemment, un singe promis au genre épique). Imaginons un instant que les scénaristes du film aient choisi de faire commencer le processus de socialisation humaine des singes mutants, non pas au stade du singe chasseur, mais en remontant en amont jusqu'au stade du singe cueilleur. Les troupes de singes cueilleurs forment des groupes nomades se déplaçant en forêt au gré des sources de nourriture (d'un bouquet d'arbres à fruits à un autre bouquet). La recherche de nourriture est une activité de groupe qui n'entraîne aucune ségrégation, ni comportementale ni géographique, des mâles et des femelles du groupe. Les singes et les guenons voyagent et cueillent tous ensemble. Le temps long de la croissance et de l'éducation des petits singes n'entrave pas les activités des mères qui *travaillent à domicile* en nourrissant leur rejeton. La transition d'une vie de cueilleur à une vie de chasseur provoque de profondes mutations dans cette société errante : l'activité de la chasse implique de parcourir de longues distances à la poursuite du gibier. Il faut alors se sédentariser et choisir un endroit spécifique pour laisser les petits pendant les périodes de chasse ; et les petits singes étant longtemps incapables de survivre et de se défendre, il faut que les mères restent avec eux pour les allaiter et les protéger. D'où la formation de deux groupes mettant en place les conditions du processus de schismogénèse complémentaire qui entraînera à terme toute une série de

différenciations identitaires et comportementales. Faire du singe de *Dawn* un singe chasseur était un acte lourd de sens qui, d'une part, permettait aux scénaristes d'accentuer les éléments épiques et les tensions conflictuelles de leur film (il n'y a qu'un pas de la chasse à la guerre), mais d'autre part les autorisait à intégrer au sein même de leur utopie le machisme ordinaire des grandes sociétés humaines. Remarquons que, leur singe ayant déjà muté et accompli *chimiquement* le pas décisif vers l'hominisation, ils auraient très bien pu créer la fiction d'une société d'hommes-singes cueilleurs dans la forêt de Muir Woods. La ségrégation sexuelle et la monogamie y eurent été quasi inexistantes. Des mœurs très libres et une structure de pouvoir à la fois rudimentaire et extrêmement mobile, sans chef de clique institué, y auraient été de rigueur comme dans les troupes de chimpanzés sylvestres. Mais les comportements inscrits dans notre phylogénèse ont sans doute été trop forts... Nous devons chaque jour vivre comme si nous étions des hommes modernes, émancipés, progressistes, mais chacun de nous se compose d'un collectif improbable d'habitudes devenues innées à différents stades de notre hominisation (c'est-à-dire d'un matériel génétique vieux de 100 000 ans, de 30 000 ans, etc.) et dont la force phylogénétique interfère dans les systèmes de valeurs et d'injonctions résultant de notre programmation d'homme civilisé. Bref, les scénaristes de *Dawn*, en se donnant pour tâche d'inventer un nouvel avenir pour l'homme, n'ont pas su résister à ce vieux passé de singe chasseur dont les sirènes phylogénétiques chantent encore très haut dans nos oreilles modernes et informent en profondeur nos quotidiens et nos pratiques.

*Dawn* commence en Utopie (une société sans pouvoir) et finit en Dystopie (annonce d'une guerre planétaire). Outre l'atavisme phylogénétique auquel leurs bonnes intentions n'auraient pas su échapper, la dérive des scénaristes s'explique par les lois du genre. Qui dit épopée dit schismogénèse : déséquilibres cumulatifs, emballement des conflits, instabilités chroniques et antagonisme des valeurs. La double entrave des scénaristes, continuellement tiraillés entre l'injonction de l'idylle et l'appel de l'épopée, ressemble à la double entrave de l'homme de l'anthropocène, c'est-à-dire à notre quotidien. Sans schismogénèse cumulative : pas d'histoire. Sans schismogénèse stabilisée : pas d'idylle. Comme les scénaristes de *Dawn* qui voudraient une idylle épique, l'homme de l'anthropocène voudrait une histoire idyllique. Il voudrait ne pas renoncer aux richesses culturelles d'une civilisation complexe dont l'histoire travaille à l'apocalypse et il voudrait se retirer dans des petites communautés pour y cultiver son jardin. S'il ne trouve pas le moyen de dialectiser ces désirs, la dialectique se fera sur son dos : sa société, en s'effondrant dans sa « descente énergétique », écrasera son jardin et tuera le jardinier. L'atmosphère de *Dawn* (« Aurore » en français) est crépusculaire, sans qu'on puisse décider si l'on assiste plutôt à un crépuscule du matin ou à un crépuscule du soir.