



HAL
open science

Filmer la Fin du Monde

Franck Damour

► **To cite this version:**

| Franck Damour. Filmer la Fin du Monde. 2018. hal-01918400

HAL Id: hal-01918400

<https://hal.science/hal-01918400v1>

Preprint submitted on 10 Nov 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.

« Combien de temps, Seigneur, vais-je t'appeler au secours, et tu n'entends pas, crier contre la violence, et tu ne délivres pas ! Pourquoi m'obliges-tu à voir l'abomination et restes-tu à regarder notre misère ? Devant moi, pillage et violence ; dispute et discorde se déchaînent. Je guetterai ce que dira le Seigneur. »

Alors le Seigneur me répondit : « Tu vas mettre par écrit la vision, bien clairement sur des tablettes, pour qu'on puisse la lire couramment. Cette vision se réalisera, mais seulement au temps fixé ; elle tend vers son accomplissement, elle ne décevra pas. Si elle paraît tarder, attends-là : elle viendra certainement, à son heure. Celui qui est insolent n'a pas l'âme droite, mais le juste vivra par sa fidélité »
Habacuc, I,2-3 & II,2-4.

Introduction :

Peut-être qu'Abel Gance avait lu le prophète Habacuc lorsqu'il réalisait en 1931 *La fin du monde*, sans doute l'un des premiers films apocalyptiques de l'histoire : une comète menace de destruction la Terre. En face du danger, des savants parviennent à unir toutes les nations et à faire proclamer la République Universelle. La Terre n'est finalement pas détruite, mais la menace apocalyptique a fait définitivement entrer l'humanité dans une nouvelle ère de fraternité. Abel Gance pose bien la dimension éthique de la fin du monde : elle n'est pas seulement une catastrophe, mais un accomplissement personnel et collectif, le moment où la fraternité universelle devient possible ou non. L'eschatologie est au sens propre du terme l'accomplissement de l'histoire et aussi de la création. Il est intéressant de voir que, contrairement à une idée reçue, les fictions qui relèvent du genre apocalyptique n'en ont pas perdu la dimension éthique et même spirituelle : toute catastrophe « révèle », « dévoile »¹. Le film d'Abel Gance inaugure un nouveau type de film² qui ne connaîtra son essor qu'après 1945 : jusque là, la catastrophe est politique, rarement technologique ou naturelle. Le largage de la Bombe a tout changé. Il est resté toutefois peu pratiqué jusque la crainte de la guerre nucléaire a donné naissance au genre Post-Apocalyptique³. Depuis quelques années, le nombre de films apocalyptiques est croissant : sur *l'Internet Movie Database*, puissant moteur de recherche sur les productions cinématographiques, on peut recenser à peu près une douzaine de titres par an. Certes tous n'ont pas le succès de *2012*, de la *Guerre des Mondes* ou de *La route*, il n'empêche : le phénomène est suffisamment massif pour susciter une interrogation. Pourquoi une telle inflation ? S'agit-il seulement d'avoir une expérience cathartique pour notre époque très angoissante ? Que ces films aient un caractère commercial ne doit pas nous empêcher de les prendre au sérieux parce qu'ils ont rencontré un public et donc répondu à une attente, à une demande, à un imaginaire.

Le cinéma relaie un esprit du temps, tant il est vrai que l'heure est au catastrophisme : crise écologique, instabilité économique, vastes mouvements démographiques, crise de la transmission. En témoigne le renouveau des études apocalyptiques, de la question des fins dernières. En témoignent les prédications catastrophistes, de évangélistes sud et nord-américains aux prophètes de malheur à tendance écologique : après tout, les "documentaires" d'Arthus-Bertrand ou d'Al Gore, si lourdement moralisateurs et culpabilisants, ne sont-ils pas aussi des films sur la fin du monde ?

Sans doute le contexte est favorable. Mais il ne suffit pas de dire cela pour clore la discussion ! En effet, les films, les fictions plus généralement, prolongent le catastrophisme en réflexion eschatologique : ce qui interroge les réalisateurs est la fin du monde, sa possibilité, et ce qu'elle nous dit sur l'homme.

Quelle fin du monde ? De la catastrophe à l'apocalypse (1970-2010)

Lorsqu'on envisage de façon quantitative la production de films touchant soit à des catastrophes soit au monde d'après la catastrophe, une chose frappe : avant les années 1970, ils étaient exceptionnels. Depuis, c'est une véritable marée, dont on peut identifier les différents moments.

Dans les *seventies*, dominent les films-catastrophes, qui ne racontent pas la fin du monde mais qu'il est intéressant de comparer avec les films post-apocalyptiques pour plusieurs raisons : pour les thématiques, mais aussi parce que les deux genres ont récemment fusionné. L'âge d'or du cinéma catastrophe commence en 1970 par la sortie de *Airport*, un film de George Seaton, et connaît son apogée avec *L'Aventure du Poséidon* de Ronald Neame et surtout *La Tour infernale* de John Guillermin, dont l'intrigue raconte un gigantesque incendie dans un gratte-ciel de San Francisco. Ces films n'ont rien d'apocalyptique à proprement parler : la catastrophe est limitée (un accident d'avion, une éruption volcanique), et le film s'intéresse à la catastrophe elle-même et à l'attitude des personnages pendant la catastrophe. Qu'il finisse bien ou mal, le film s'arrête à la fin de l'évènement catastrophique dont on n'attend au final guère de révélation,

1 Apocalypse vient du grec *apokalupsis*, qui signifie « révélation ». Ce terme est lui-même traduit de l'hébreu *nigla* désignant « le dévoilement », « la mise à nu ». L'Apocalypse est donc d'abord une révélation du mystère divin.

2 Dans la lignée du roman post-apocalyptique de Mary Shelley (1826) *Le dernier homme* : la peste décime la planète, créant un état de guerre endémique.

3 A cette époque, la Bombe pouvait encore être traitée avec une réelle crainte, comme dans *Point Limite* de Sidney Lumet, ou au contraire avec la dérision amère de Stanley Kubrick dans *Dr. Folamour* (1964) où l'enchaînement des explosions sur la chanson « We'll meet again » est sans doute une des plus marquantes fins du monde du 7e Art.

plutôt la confirmation des traits de caractère préexistant à la catastrophe : rarement le courage ou la couardise déçoivent, la catastrophe n'est qu'un jugement qui vient confirmer ce que la vie a déjà donné, au mieux qui permet une réconciliation (d'un couple, avec son passé) sous la forme d'une restauration. La catastrophe a ainsi une vertu restauratrice, le jugement est un retour à l'origine. Ce type de film disparaît ensuite, comme si la maîtrise de la catastrophe n'était plus crédible. En effet, les années 1980 ont vu le succès des films post-apocalyptiques emmené par l'emblématique *Mad Max*. Dans ce type de films, la catastrophe importe peu, parfois on ne connaît pas exactement sa nature : ces fictions se concentrent sur la vie après, sur la capacité ou non de l'humanité à recommencer.

La renaissance des films catastrophes dans les années 1990 n'est pas un simple retour. Les énormes progrès des effets spéciaux numériques donnent au film catastrophe un nouveau souffle dans les années 1990 : *Independence Day* (catastrophe extra-terrestre), *Daylight* (inondation dans un tunnel sous New-York), *Le Pic de Dante* et *Volcano* (deux films sur une éruption volcanique), *Alerte !* (au virus...), *Apollo 13* et *Titanic* (deux accidents mythiques revisités), *Twister* (une tornade), *Armageddon* et *Deep Impact* (une comète menace la terre), mais aussi *En pleine tempête* (catastrophe maritime), *Fusion* (2003) et *Le Jour d'après* de Roland Emmerich (2004) sur les destructions climatiques, ou encore *Sunshine* (2007), *Cloverfield* (2008), *Prédictions* (2009), etc. La liste est longue !

Si l'on considère la nature de la catastrophe, tous les types traditionnels ont été conservés, avec toutefois une nouveauté : la prédominance de la catastrophe « naturelle », particulièrement celle liée à un changement climatique en conséquence directe de l'action de l'homme sur la nature, comme dans *Le Jour d'après* (2004). Dans *WALL-E* de Pixar, la population est telle que les hommes ont déserté la terre. Dans *Phénomènes* (2008) de M. Night Shyamalan les plantes ont développé un processus de défense, pulvérisant sur les humains une toxine qui les pousse au suicide. Cette catastrophe écologique tend d'ailleurs à se confondre avec la catastrophe nucléaire, qui connaît elle aussi un renouveau certain, partageant avec elle le côté irréversible et total. Autre crainte récurrente, la catastrophe biologique, peur ancestrale de la pandémie, comme dans *Je suis une légende*, inspiré du roman de Richard Matheson publiée en 1954, où une bactérie infecte l'humanité tout entière et la transforme en créatures proches des vampires. Dans *28 Jours plus tard*, les hommes sont infectés par une maladie inconnue et se transforment en créatures enragées. Dans *Le fils de l'Homme*, l'humanité est frappée d'une perte soudaine de fécondité, sombrant dans un chaos favorable à l'apparition d'un pouvoir violent et totalitaire.

Mais de plus en plus la forme de la catastrophe devient confuse, floue, polysémique et comme syncrétiste. Elle n'est ainsi jamais clairement identifiée dans *Les derniers jours du monde* des frères Larrieu (2009) : le premier plan du film montre un pollen inoffensif voler dans un paysage, avant que le titre du film n'apparaisse, lui donnant un aspect d'un coup plus menaçant. La menace demeure indéfinie tout le long du film, mêlant à la fois la pollution, la contagion virale, des explosions nucléaires souterraines, peu importe d'ailleurs, elle ne vaut que par la violence qu'elle libère chez les hommes. *La guerre des mondes* de Steven Spielberg laisse planer un doute au début du film, les téléviseurs diffusant des nouvelles inquiétantes sur des phénomènes naturels cataclysmiques. Cf depuis quand les oeufs ont-ils été enterrés ? La menace vient d'en haut et de dessous le sol. La menace est devenue d'autant plus globale et prégnante qu'elle est indéfinie : potentiellement, c'est le tout de notre réalité qui est dangereux.

Depuis la fin des années 1990, la catastrophe a changé de format, elle s'est élargie à un pays, voire au monde entier, elle s'est mondialisée. Elle a aussi changé de nature, ce n'est plus seulement un accident, de la technologie ou de la nature, mais une rupture radicale, un seuil qualitatif est franchi. Aussi a-t-elle intégré le questionnement du genre post-apocalyptique. La catastrophe est maintenant globale et irréversible ; si elle est encore parfois l'objet d'une description précise, l'essentiel réside dans l'étude de ce qui reste de l'humain placé ainsi sous le signe de la catastrophe.

Un questionnement sur l'histoire.

Ainsi il semble que cela soit le temps de l'après-catastrophe qui intéresse plus. Mais en même temps, les mutations du thème montrent que ce type de film est très dépendant de leur moment et constitue d'abord un questionnement sur l'histoire. La montée du questionnement post-apocalyptique, qui en vient à recouvrir celle du film catastrophe, en témoigne : que nombre de films se déroulent après la catastrophe, ne signifient pas qu'ils soient hors de l'histoire, bien au contraire, mais que notre rapport à l'histoire a changé. Si un monde a disparu, l'histoire de l'humanité continue. Ce sont donc des films qui interrogent les origines de l'humanité, ou alors qui se situent dans les limbes de l'humanité, un entre-deux de l'humain et de l'inhumain qui serait un simple reflet de notre état présent⁴.

Les apocalypses sur grand écran sont de plus en plus une récapitulation des désastres passés, particulièrement du XX^e siècle. Steven Spielberg est, encore une fois, exemplaire : de nombreuses images de *La guerre des mondes* reprennent les représentations collectives de ces désastres. La rivière qui charrie un, puis deux, puis un nombre incalculable de corps résume tous les massacres collectifs, les vêtements qui retombent en lambeaux comme une pluie sanglante renvoient à Auschwitz, les affiches placardées sur les murs pour retrouver les disparus renvoient au 11 septembre, les cendres des personnes vaporisées rappellent les victimes d'Hiroshima et Nagasaki. Un moment est saisissant, allégorie de notre destinée, lorsqu'un train en flamme traverse l'écran pendant de longues secondes. Les autres films ne sont pas aussi complets mais tous, à un moment ou à un autre, renvoient à ces catastrophes politiques passées et encore douloureuses. Il ne s'agit donc pas de films hors de l'histoire, mais qui posent à leur façon une question simple : après tout cela, comment peut-on encore vivre en humain ? A quel prix ? Ces films sont donc aussi souvent des interrogations sur les origines de l'humanité, de la culture, de la communauté des humains, particulièrement les films proprement post-apocalyptiques comme *La route* ou *Je suis une légende*. A la fin de 2012, les arches qui ont été construites pour sauver une élite de chaque pays se dirigent vers le continent africain, épargné par les séismes et autres tsunamis : l'humanité retourne à son berceau pour recommencer. D'ailleurs le sauveur a souvent la peau noire, qu'il

4 La récurrence de la figure du « zombie » – un mort-vivant – est emblématique de cet effet miroir. Dans les films de George A. Romero, le fondateur du genre avec *La nuit des morts-vivants* en 1968, les zombies sont un miroir de notre humanité présente, permettant une critique politique et sociale. Il est intéressant que cela soit des êtres suspendus entre la vie et la mort, et non plus des anges, qui étalonent notre humanité.

s'agisse du nouveau-né du *Fils de l'homme* ou du prophète du *Livre d'Eli*. En cela, ils peuvent être rapprochés de ce retour aux sources des mythologies nationales ou religieuses si frappant depuis une dizaine d'années. Les Américains sont parmi les moins frileux en la matière, je pense à *There will be blood* de Paul Thomas Anderson, ou à *Munich* de Spielberg qui la même année nous livrait sa *La guerre des mondes*, Steven Spielberg.

Que des films à teneur apocalyptique soient l'occasion d'une réflexion sur l'histoire présente n'est pas pour surprendre, c'est une des règles du genre apocalyptique. Sa finalité est de rappeler que l'histoire n'est pas neutre, qu'elle n'est pas « terminée » comme on a pu le croire, mais qu'elle est bien le lieu de l'antagonisme entre le bien et le mal, le lieu de la souffrance et de son inanité. Certains de ces films entendent donner une leçon politique, comme cette scène finale du *Jour d'après* où le Mexique ouvre ses frontières aux citoyens américains fuyant leur pays entré dans une période de glaciation accélérée... La catastrophe est donc l'heure du jugement où il est possible de refonder notre vie commune, où les rôles peuvent s'inverser. Parfois le message est plus ambigu, comme lorsque le président noir des Etats-Unis dans *2012* annonce la catastrophe ultime à ses concitoyens en leur disant que « nous ne sommes plus des étrangers, nous sommes une famille qui avançons dans les ténèbres », puis récite le psaume « Le Seigneur est mon berger » avant que la retransmission télévisée ne soit brutalement interrompue, la foule prenant la fuite dans un immense chaos. La multiplication *ad nauseam* des images de destruction dans ce film a-t-elle valeur d'avertissement ? Ou est-elle une contemplation morbide de notre réalité présentée en accélération, comme derrière un verre grossissant ? Car le cinéma privilégie les apocalypses brutales, soudaines, alors que dans d'autres fictions (romans, bande dessinée, jeux vidéos), on peut trouver des destructions progressives de l'humanité, minée par une régression de la cohésion sociale, la multiplication des guerres, etc. L'accélération permet de dramatiser, mais aussi d'épurer les situations, d'affiner l'acuité. Le film catastrophe est comme une accélération du temps : la catastrophe en accéléré, brutale, condensée comme dans *Le jour d'après* ou encore *2012*, comme si on avait besoin de la rendre réelle car la réalité est trop lente et impalpable. Le cinéma viendrait alors répondre à l'injonction du philosophe Günther Anders : pour croire à la catastrophe à venir, catastrophe que nous savons certaine mais à laquelle nous ne croyons pas car nous n'arrivons pas à nous la représenter. Il faut pour cela « élargir la faculté par laquelle nous nous rapportons au temps. Ce qui est exigé de nous, ce n'est pas de prévoir ceci ou cela à la manière des prophètes, mais seulement d'essayer de faire nôtre l'horizon temporel élargi », afin de faire de l'avenir notre présent⁵. L'eschatologie mise sur écran à la fois espère rappeler que les fins avant-dernières préparent les dernières, mais le message semble souvent miné par une inquiétude de fond.

En effet, ce qui porte ces films, qu'ils soient de catastrophe, post-apocalyptique ou les deux à la fois, est une peur de l'avenir, évidente depuis les années 1970. Ils ne sont pas coupés du reste de la production culturelle, participant de cette ambiance catastrophiste que certains dénoncent parfois. Sans doute ces films symbolisent-ils l'angoisse profonde et générale causée par les mutations en cours, par la mutabilité accélérée du monde, et que la catastrophe passée en accélérée sur la toile peut exorciser. Cela fait quelques heures, journées, et pourtant tout semble avoir disparu. Il faudrait alors les rapprocher de ces si nombreux films qui parlent d'une fin du monde intérieure, d'un effondrement intérieur, comme *No Country for old men* des frères Coen ou encore *Flandres* de Bruno Dumont. *Les derniers jours du monde*, qui se déroulent en temps de catastrophe finale, ne racontent rien d'autres que cette ironie de fond qui a laminé les rapports humains, rendant impossibles toute filiation, toute rencontre, toute fidélité.

Peur de l'avenir, sentiment que le présent se dérobe sous nos pieds. Hantise aussi d'une disparition de l'Histoire : les films post-apocalyptiques, comme *Le livre d'Eli* ou *Le fils de l'homme*, mettent toujours en scène des hommes de la mémoire, des résistants de l'histoire qui tentent de raccorder le présent et le passé, qui tentent de rappeler que nous avons une histoire qui nous porte et non, comme l'affirme un personnage de *La guerre des mondes* qui découvre que les envahisseurs de l'espace avaient niché dans le sol terrestre leurs machines de guerre bien avant le début de l'aventure humaine et conclue : « nous ne sommes rien ». Dans *Le livre d'Eli*, le dernier exemplaire de la Bible est écrit en braille : seuls les aveugles – et ils ne manquent certes pas dans ce monde brûlé par un soleil extrême – peuvent renouer avec le passé, avec la fondation du monde d'avant. Un film de 1996 rend compte de cette angoisse, c'est *L'Armée des 12 singes* de Terry Gilliam. Un virus a exterminé la quasi totalité de l'humanité, les survivants ayant trouvé refuge dans les sous-sols de la terre. Ils ont construit une machine à voyager dans le temps et envoient des hommes dans le passé pour modifier le cours de l'histoire. Le héros du film est pris dans une boucle temporelle qui est aussi celle de l'histoire de l'humanité : elle se trouve scindée en deux, une humanité passée qui court à sa perte, une humanité future qui survit grâce à un régime totalitaire et violent, tout entier obsédé par le passé et oublieux de culture (ils n'ont pas de musique). Mais le moment de la bifurcation où la catastrophe pourrait être évitée est sans cesse approché sans jamais pouvoir être atteint, fuyant comme un mauvais infini, une asymptote morale. Une humanité sans culture qui se coupe de son passé à mesure qu'elle essaye de le rejoindre. Une histoire qui se termine dans une boucle temporelle, sans issue. Ce temps en boucle est aussi celui de *La guerre des mondes* : le mouvement de caméra final reproduit en sens inverse celui qui ouvrait le film. Sur un paysage urbain de fumée et de ruines, la caméra descend le long d'un arbre mort, remonte une branche jusqu'à un bourgeon, entre dans une goutte d'eau jusqu'à l'intérieur des bactéries qui y prolifèrent, pour laisser apparaître un espace étoilé. L'infiniment grand et l'infiniment petit se sont rejoints, relativisant ce que l'homme prend pour une Histoire et qui n'est qu'un tour de plus sur la grande roue de la vie.

Eschatologie et éthique : homme, où es-tu ?

Dans le film *La route*, adaptation cinématographique du roman de Cormac McCarthy, le petit garçon repose sans cesse sa question : « Papa, sommes-nous les gentils ? » Avec son père, il erre dans un monde gris et de cendres, ravagé par une apocalypse innommée, une terre où tous les arbres sont morts, d'où les animaux ont disparu, où errent quelques poignées d'humain survivant parmi les déchets de ce qui fut la civilisation humaine. Alors qu'une grande part des humains a sombré dans la violence barbare et l'anthropophagie, le père et son fils s'accrochent à ce qui leur rappelle

5 Günther Anders, *Hiroshima est partout*, Seuil, 2008, préface de Jean-Pierre Dupuy, page 20. Anders est un philosophe qui s'est efforcé de penser les conséquences d'Hiroshima sur notre condition humaine. Ses thèses sont souvent discutées et reprises par les théoriciens de la pensée catastrophiste.

qui ils sont : la promesse du père de rester un « gentil » ; porter le feu ; marcher avec un but, l'océan. Le reste est lambeaux, lambeaux de souvenirs, comme cette carte routière aux noms devenus mythologie, comme ces images de la mère qui les abandonnés au début de la catastrophe, préférant se suicider, refusant d'être des survivants : « On n'est pas des survivants. On est des morts vivants dans un film d'horreur. »

Être des survivants ou être des morts vivants ? Telle est la question éthique, et anthropologique, posée par ces films. Ces mondes de la fin du monde sont des théâtres d'humanité. Offrant une situation limite qui révèle le fond de chacun. A la fois fin du monde nouveau départ, ces films sont dans une tension dramatique qui ouvre un vaste imaginaire et métaphysique. Ce questionnement est à la fois individuel et collectif : le personnage peut-il connaître une métamorphose ? La civilisation peut-elle renaître ? En cela, ils assument pleinement le cahier des charges de la vision eschatologique qui n'est pas seulement destruction, mais avant tout un accomplissement personnel et collectif.

La dimension collective est souvent sombre. Nombre de films cultivent l'idée de la mortalité des civilisations humaines, à l'image d'*Apocalypto* de Mel Gibson, avec une fascination morbide. Mais aucun ne fait l'apologie d'une violence purificatrice qui nous libérerait des horipeaux d'une civilisation morte. Le pessimisme sur notre civilisation vise en premier lieu la technologie : très souvent, la catastrophe supprime les médiations technologiques, les prothèses que sont les voitures, les moyens de communication. Dans *La guerre des mondes*, la première scène nous montre le personnage principal en train de manipuler des containers du haut de sa grue, anticipant les extra-terrestres détruisant le pays du haut de leur machine « tripode ». L'horreur n'est visible au début qu'à travers des écrans de caméra ou de télévision : il faudra du temps pour que les personnages puissent regarder en face la catastrophe. Dans ce monde, la technologie a sombré, mais l'habileté technique de l'homme lui permet de survivre, la ruse (la métis grecque) vient sauver la raison (logos) renversée par le bouleversement.

L'accomplissement collectif est aussi politique, bien entendu. Les avis divergent selon les réalisateurs : les gouvernants peuvent soit atteindre une sagesse commune (comme dans *2012*), soit sombrer dans le cynisme et la violence (comme dans *Le fils de l'homme*). Spielberg manifeste un fort doute à l'égard du politique, dénonçant la vanité du sacrifice pour la nation choisi par le fils du héros⁶. Mais en général, la politique est refondée sur une vision supérieure, éthique ou religieuse, et le geste qui l'atteste est celui du sacrifice de soi. Dans *2012* et dans *Le livre d'Eli*, le psaume « Le seigneur est mon berger » est récité par deux hommes, un président des Etats-Unis et une sorte de prophète, qui font don de leur vie pour le peuple. Le héros du *Livre d'Eli* transporte à travers un monde de chaos le dernier exemplaire de la Bible. A la fin de sa sanglante odyssee, au bout d'une vallée verte, il atteint l'île d'Alcatraz (la nouvelle Jérusalem !) où une poignée d'hommes assure la survie spirituelle du monde en préservant ses chefs d'oeuvre : Eli peut alors leur donner la Bible qu'il a apprise par coeur. Ainsi l'avenir collectif est perçu tantôt comme un nouveau départ, une refondation, tantôt comme une impasse, un entre-deux limbesque. Un des héros des Derniers jours du monde, le dit avec une ironie douce-amère : « Quand nous sortirons de l'abri, nous serons les premiers touristes du nouveau monde. » Habiter le monde n'est plus possible après la catastrophe.

Mais l'accomplissement doit avant tout être personnel. Qu'ils soient pessimistes ou optimistes, les films se rejoignent sur ce point : la fin du monde est le temps du jugement.

Ce jugement est sans transcendance. Dans *Les derniers jours du monde*, des frères Larrieu, dont l'action se déroule en grande partie de Biarritz, on apprend que la basilique s'effondre sur les pèlerins, tout comme dans *La guerre des mondes* le premier bâtiment à être détruit est une église, ou encore dans *2012* le premier monument à s'effondrer est l'immense statue du Christ à Rio de Janeiro. Dans *2012*, ceux qui prient sont emportés par les eaux, quelque soit leur foi. Très souvent la médiation religieuse est montrée comme impuissante, parfois tournée en dérision comme dans le film des frères Larrieu où l'on sert des pastis à l'eau de Lourdes et qu'on processionne à Pampelune dans un rituel mi païen, mi chrétien. Le message du Livre d'Eli est ambigu : certes le héros accomplit sa mission parce qu'il a entendu une voix, mais à la fin du film la Bible est rangée par le bibliothécaire parmi les autres livres, comme une des pièces du puzzle de la civilisation. Seule la foi l'emporte, peu importe en quoi.

C'est donc un jugement sans Juge, à hauteur d'homme. Dans *La guerre des mondes*, mais aussi dans *La route*, il y a peu de hauteur de vue, la perspective est écrasée, de nombreuses scènes se déroulent dans le huis clos des maisons, de paysages fermés, on ne sait ce qui se passe derrière les collines, et lorsqu'on prend de la hauteur, c'est pour voir le pire. Certes ces films relativisent la place de l'homme : dans le film de Spielberg, les envahisseurs écrasaient les humains comme des fourmis, avant d'être vaincus par une banale bactérie... *Les derniers jours du monde* commencent avec le héros nu et se terminent avec lui, tout aussi nu, courant dans les rues de Paris avant d'être emporté dans une grande lumière blanche. Dans ces deux films, comme dans bien d'autres, le désarroi est général, les autorités sont perdues. Les catastrophes ne sont pas racontées du point de vue des capitales, mais de villes de province.

Et pourtant, dans cet immense chaos, le jugement passe dans les vies comme le train en flammes du film de Spielberg, et seul cela importe : toute l'apocalypse est vue dans le regard de Tom Cruise, le principal interprète du film. Le jugement dit la vérité de chacun, et certains films sont très sombres. Ainsi, la fin du monde conduit de nombreux personnages du film des Larrieu aux actes les plus inconséquents, la barrière de la culture étant tombée, générant violence gratuite, lâcheté, sexualité mécanique, inceste, et ils ont à subir une mort aussi impitoyable qu'était illusoire cette liberté : dans les rues, dans les maisons, les corps nus s'amoncellent. On meurt aussi à la table des restaurants, festin dérisoire. L'histoire que raconte Spielberg est celle d'une famille en chaos dans un monde en chaos : le père et le fils n'arrivent pas à se parler, les enfants sont entre deux foyers, et le père mis en doute par tout le monde s'enferme dans une adolescence éternelle.

Et pourtant, c'est au coeur de ce chaos que surgissent les questions importantes, et parfois les gestes qui y répondent. Dans un monde qui se termine, les questions sont : où aller ? Avec qui s'enfuir ? Puis, avec qui survivre ou mourir ? La jeune Iris, dans *Les derniers jours du monde*, veut mourir en sentant la peau de Robinson (quel nom pour un héros d'un film sur l'apocalypse !) contre la sienne : rien d'érotique dans cette demande, seulement une mort encore

6 D'ailleurs quelques mois plus tard Spielberg sortait le film *Munich* qui démontait l'illusion nationaliste.

humaine. La nudité verticale de Robinson à la fin du film, qui affronte l'apocalypse en face, est une réponse à celle, horizontale, des cadavres. Spielberg brosse quand à lui le portrait d'un père-adolescent qui se métamorphose, apprend à pleurer, à parler avec son fils, à le laisser devenir un homme. La filiation est une thématique récurrente et au fond la grande question posée par ces films, qu'il s'agisse de *Fils de l'homme*, de *La route*, de *2012* ou de *Livre d'Eli*. Comment et que transmettre dans ce temps de catastrophe ? C'est sur cela que nous serons jugés, disent-ils tous.

Conclusion :

La multiplication des films de catastrophes ou de fins des temps, leur dimension toujours plus globale et irréversible, peut faire croire que le spectateur aime bien se confronter à ses peurs, dans un processus cathartique. Ces films transcrivent sans doute sur l'écran une angoisse de fond devant l'incertitude de l'avenir et la rapidité des mutations, une peur de perdre le fil de l'histoire des hommes.

Aussi ces films ont-ils une dimension éthique : ils invitent à renoncer à l'individualisme, à retrouver des valeurs fondatrices de toute civilisation humaine, quitte à devoir faire un sacrifice. Ils participent d'un renouveau de l'héroïsme, du sujet sauveur.

Mais leur message est plus complexe et ambigu, cédant rarement à un optimisme naïf ou à un pessimisme total. Ces films, à travers la catastrophe qu'ils mettent en scène, posent la question du jugement. Du moment du jugement où la vérité de chacun sera dévoilé à travers son choix ultime. C'est une fin du monde placée sous le signe de l'exode : les images de l'errance dans le désert, d'un peuple en marche et souffrant reviennent dans tous les films. Et la catastrophe, démultipliée et globale comme on l'a vu, n'est pas sans rappeler les dix plaies d'Egypte. Mais dans cet Exode, la mer rouge est devenue la totalité de la terre, qui n'a plus ni pays d'exil, ni terre promise, ni Dieu. Seule la catastrophe existe. C'est l'évènement qui juge, c'est la catastrophe le dieu.

Il est significatif que les autres altérités envisagées par les fictions d'anticipation des années 60 et 70 ont disparu : si l'animal est parfois présent, comme ces vautours dans *Les derniers jours du monde*, comme le chien fidèle compagnon du héros de *Je suis une légende*, il n'est jamais suffisant pour apporter à l'humain ce point de vue externe qui lui permet de construire son monde, ce point de vue du Jugement indispensable à sa vie. La machine, plus exactement le robot ou l'androïde, ne jouent plus de rôle, à l'exception de *Wall E* où seul le robot habite la terre à présent, les hommes étant devenus extra-terrestres pour échapper à leur propre pollution.

Ni Dieu, ni animal, ni robot : il n'y plus que la catastrophe pour tenir lieu de jugement et nous offrir un point de vue externe pour nous humaniser. Le constat est-il aussi unilatéralement pessimiste ? Non, car il existe un autre point de vue offert à l'homme : le regard du petit garçon dans *La route*, de la petite fille dans *La guerre des mondes*, et dans bien d'autres films, est souvent ce qui permet à l'adulte de retrouver son chemin dans ce monde détruit. Un regard auquel fait écho celui des anciens, comme les grands-parents qui se tiennent sur le seuil de la maison familiale à la fin de *La guerre des mondes* : Spielberg a fait tenir ce rôle à Gene Barry et Ann Robinson qui incarnèrent les héros dans la film original de 1953.

Le jugement est pour maintenant. A nous de savoir si Dieu se trouve plutôt dans la catastrophe ou dans le regard des plus fragiles.