



HAL
open science

Hollywood, miroir déformant de l'écologie

Frédéric Ducarme, Gabriel Bortzmeyer, Joanne Clavel

► **To cite this version:**

Frédéric Ducarme, Gabriel Bortzmeyer, Joanne Clavel. Hollywood, miroir déformant de l'écologie. Le Souci de la nature. Apprendre, inventer, gouverner, 2017. hal-02915613

HAL Id: hal-02915613

<https://hal.science/hal-02915613>

Submitted on 13 Jan 2022

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.

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/317690782>

Hollywood, miroir déformant de l'écologie

Chapter · January 2017

CITATIONS

0

READS

2

3 authors, including:



Frédéric Ducarme

Muséum National d'Histoire Naturelle

16 PUBLICATIONS 18 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Joanne Clavel

Muséum National d'Histoire Naturelle

43 PUBLICATIONS 1,234 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Arts et Ecologie [View project](#)



specialization - scientific ecology [View project](#)

All content following this page was uploaded by [Joanne Clavel](#) on 20 June 2017.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

Chapitre 16

Hollywood, miroir déformant de l'écologie

Frédéric DUCARME, Gabriel BORTZMEYER, Joanne CLAVEL

Alors que s'accumulent les preuves scientifiques d'un dérèglement majeur de la plupart des grands processus qui animent la biosphère, il semblerait que l'opinion publique de nombreux pays occidentaux commence à être de plus en plus sensibilisée aux enjeux écologiques de ce début de XXI^e siècle. Témoin de cette appropriation, l'idée de risque global et de catastrophe bioclimatique est l'un des thèmes en pleine croissance d'une partie du cinéma hollywoodien, incarnée par des cinéastes comme Roland Emmerich. Cependant, la crise écologique telle que représentée par Hollywood ne ressemble étonnamment pas à celle que décrivent les écologues, et même pas à celle des grands documentaires écologistes comme ceux d'Al Gore. Dans cet article, nous proposons une investigation de ce rapport ambigu d'Hollywood à la crise écologique, à la lumière d'un corpus composé des principaux films californiens à gros budget des 30 dernières années présentant l'idée d'une catastrophe écologique de grande ampleur. Nous confrontons ainsi une exploration critique des œuvres majeures du genre à l'hypothèse selon laquelle cette mode esthétique serait l'expression d'une prise de conscience environnementale et le signe d'une révolution des mœurs à venir.

Le cinéma, art écologiste ? D'aucuns le voudraient en tout cas témoin environnemental, dans tous les sens du mot – test et testament,

attestation figurative de l'angoisse climatique (comme Magné 2009). Art populaire, globalisé, il aurait intégré cette supposée prise de conscience des dégâts infligés et des risques encourus ; et ce surtout dans sa version hollywoodienne, puisqu'hégémonique : c'est dans les *blockbusters* aux airs d'apocalypse que les humains mireraient leur destin probable, aux fins de le conjurer. Que Hollywood ait depuis une vingtaine d'années décliné tous les scénarios possibles de l'extinction de l'espèce humaine pourrait être interprété comme le signe heureux d'une percée, dans les discours et les visions, du souci environnemental et de ce qu'il serait censé entraîner – une bifurcation des comportements, une correction du tir. Une telle affirmation, néanmoins, n'est pas sans poser un triple problème. D'abord, quant à cette dite « prise de conscience » que Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz (2013) ont déconstruite en traçant la généalogie : il y a toujours eu conscience des risques, mais celle-ci n'a jamais réellement modifié les politiques ou les habitudes ; bien plutôt, elle a servi de caution purement décorative à un industrialisme ne déviant pas d'un iota. Ensuite, l'idée d'un cinéma absorbant les opinions et les angoisses d'un sujet collectif aux contours flous (l'humanité, ou sa portion majeure) pour les mettre en spectacle, rappelle l'analyse marxiste de l'idéologie, simplement évidée de sa teneur politique et inversée dans son sens : les critiques marxistes reprochaient ainsi au cinéma d'avoir pour fonction de fausser les perceptions sociales. Dans son discours, ce cinéma à prétention environmentaliste voudrait dévoiler au lieu de voiler, et présenterait aux yeux de tous cette vérité que politiques et lobbys continueraient de minorer : que le risque est grand et le mal irréparable. Cela nonobstant le fait qu'Hollywood, industrie du divertissement, fut et demeure l'expression culturelle d'un capitalisme libéral associé à l'énergie fossile qu'elle n'est pas près de désavouer : inutile de souligner tout ce qui pèse sur elle – liens organiques avec l'industrie, esthétique consumériste du gaspillage somptuaire, croyance inébranlable dans le progrès technique, morale économique du *happy end* – pour pointer combien Hollywood semble peu à même de fournir clé en mains les instruments d'une critique du système dont elle est partie prenante. En réalité, cette vision naïve d'un cinéma faisant écho aux angoisses populaires peut être interprétée comme un avatar de la vieille théorie du reflet (l'art comme miroir de son temps), alors que Péguy (1917) avait déjà avancé dans *Clio*, il y a près d'un siècle, qu'il faudrait plutôt penser les liens de l'art et de l'histoire sous la forme d'un prisme – d'un reflet défléchi. De même, l'idée d'une « prise de cons-

cience» générale apparaît comme un simple recyclage du logiciel marxiste dont l'histoire a pourtant déjà éprouvé les ratés. Le méta-récit qui verrait dans Hollywood le signe patent d'une lucidité enfin acquise semble donc répliquer, tout en le réduisant, la vieille théorie aristotélienne de la *mimesis* et de son hypothétique effet cathartique ; cependant, la simple mise en spectacle d'un problème n'entraîne pas mécaniquement d'effet sur les consciences et les pratiques – c'est là un des apports majeurs de la théorie théâtrale du xx^e siècle (Brecht 1948).

Surtout – troisième problème –, cette hypothèse ne résiste que peu à l'épreuve des films. Qu'ils narrent une fin ne signifie pas que celle qu'ils envisagent soit bien celle que prédisent les scientifiques (de Soulé 1985 à Cardinale *et al.* 2012). L'analyse du détail des scénarios montre plutôt le contraire : ces récits de la crise s'apparentent à une conjuration, dans le sens où ils travestissent la catastrophe et convertissent ses causes et ses signes en d'autres symboles. De même que le capitalisme externalise ses déchets, Hollywood extériorise les causes de la destruction. La tendance, si elle n'est pas générale, touche néanmoins la majorité des films : le péril vient du dehors. Souvent, il s'agit d'une cause purement cosmique à laquelle l'humanité, malgré tout son volontarisme, ne peut pas toujours remédier. Par exemple, dans 2012 (Roland Emmerich, 2009), quasi-allégorie de ce cinéma apocalyptique, c'est en raison d'un fatal alignement des planètes que le magma terrestre entre en ébullition au point de fissurer la croûte pour, à terme, déclencher des tsunamis gigantesques éradiquant l'espèce humaine (à l'exception de quelques nantis calfeutrés dans des arches blindées). Les astéroïdes aussi font florès. On les trouve dans des œuvres aussi éloignées qu'*Armageddon* (Michael Bay 1998) et *Melancholia* (Lars von Trier, 2011). Souvent, les causes sont à peine évoquées, voire tout bonnement éludées. Ainsi dans *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), qui débute sur le spectacle d'une Terre infertile et cancéreuse – maux figurés comme des fatalités, au lieu d'être mis en débat. Il existe bien sûr des scénarios laissant une plus grande place à la responsabilité des pratiques humaines. Le même Roland Emmerich qui aime à mélanger dans une grande catégorie apocalyptique astronomie, terrorisme (*White House Down*, en 2013) et extraterrestres (*Independence Day*, en 1996) a aussi réalisé *The Day After Tomorrow* (2004), dans lequel les excès de l'industrie se trouvent à la racine du mal – le problème étant que, une fois la responsabilité avérée, il est déjà trop tard pour empêcher l'hémisphère Nord d'être recouvert d'une mortelle chape de froid. On voit combien

l'hypothèse de la prise de conscience mérite d'être compliquée : ressemblant plutôt à une montée d'angoisse, la stratégie narrative qu'elle entraîne tient avant tout du refoulement. Le péril, à l'instar du désir chez Freud, n'accède à la conscience que déformé ou déguisé, masquant son origine.

Ces remarques ne relèvent encore que du champ thématique ou narratif, et ne se substituent pas à l'analyse figurative. Celle-ci engage les échelles de plan, les motifs récurrents, les manières dont l'image anime le non-humain – la biosphère, la robotique, le bâti, le minéral – et négocie visuellement le rapport de l'humanité à son environnement. Elle demande d'analyser non seulement le péril mais la façon dont il se figure – par exemple, chez Emmerich, la contamination visuelle de la glace (dans *The Day After Tomorrow*) ou du feu et de l'eau (dans 2012) qui ne cessent d'envahir le champ tout en laissant, dans un point toujours plus circonscrit de l'espace visuel, une place aux survivants qui fuient cette annihilation. Il y a chez Emmerich une réinvention de la figure classique de la course-poursuite, qui désormais met aux prises une dévoration visuelle et des êtres toujours proches de l'extinction figurative. Il faut aussi pointer une figure ayant valeur d'emblème : l'image de la Terre vue de l'espace (« *blue marble* » en anglais). C'est là le type de plan le plus répandu. On le trouve en ouverture des films déjà cités, mais aussi au début de bien d'autres – *Elysium* (Neil Blomkamp, 2013), ou *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013). Il est en revanche absent de deux films dessinant une voie à part dans les perceptions de la fin, *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) et *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) – deux films envisageant, l'un une mort lente, l'autre une glaciation causée par la géo-ingénierie, et tentant de s'émanciper de cette perception interstellaire que dégagent les vues depuis l'espace. On sait l'importance qu'ont eue les vues satellitaires dans les premières intuitions quant à la fragilité de la biosphère (Woodward 1989). Mais celles qui apparaissent dans les films semblent ressortir d'autres logiques : moins un déchiffrement des mouvements atmosphériques du globe que, d'une part, un changement d'échelle de la menace, et d'autre part, plus inconsciemment, une tentation d'affranchissement par rapport au vaisseau Terre (désir inscrit en toutes lettres dans le scénario d'*Interstellar*). Signe double, donc – d'une perception redéfinie mais aussi émancipée, ou voulue telle. Cette perception orbitale n'est pas sans ambivalence ; son excentrement signifie un autre rapport à la planète, plus analytique et instrumental, bref, abstrait, quand l'enjeu serait plutôt d'apprendre à se

réconcilier avec la biosphère. Une large part de ce cinéma continue de caresser le rêve d'un adieu à la Terre comme panacée au péril, reproduisant à l'échelle galactique le mythe de la Frontière ayant balisé l'histoire américaine (voir le récent *The Martian* de Ridley Scott, 2015). À ce titre, il est instructif de voir combien l'autre grande école de science-fiction – la soviétique – s'était employée à ré-enraciner le regard dans le sol et à critiquer les désirs stellaires, alors même que le communisme passait pour l'ultime avatar du prométhéisme. C'est le cas dès *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924). Mais sa forme la plus tardive aura institué une chorégraphie de la gravité ramenant fatalement les corps au sol, les vissant à la boue, tout en montrant que les lointains déboussolaient l'image et torpillaient l'esprit : Andreï Tarkovski avec *Solaris* (1972) et *Stalker* (1979), Alexandre Sokourov avec *Le jour de l'éclipse* (1988), Andreï Zulawski avec *Sur le Globe d'argent* (1987), ou le dernier Alexeï Guerman, *Il est difficile d'être un dieu* (2013 – commencé avant 1989).

Comparaison d'autant plus ironique que l'apocalyptisme hollywoodien dont il est question ici ne s'est véritablement développé qu'après la chute du Mur de Berlin, tout en héritant des paradigmes, figures et craintes développés lors de la Guerre froide et liés à la question du nucléaire. Avant cette date, seul l'hapax *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) aura esquissé une autre image de la catastrophe, sous la forme, justement, d'un réchauffement climatique, associé à la surpopulation et à la pénurie, condamnant l'humanité à des maux d'autant plus douloureux qu'ils sont durables. Autrement, la plupart des grands films de science-fiction apocalyptiques auront été déployés selon deux axes : d'une part, une conquête par des extraterrestres (ou apparentés), métaphores évidentes des communistes (le premier film du genre fut *Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) ; d'autre part, le spectre d'une destruction complète par l'arme nucléaire (deux films emblématiques : *The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951, *Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968). Il apparaît clairement que l'apocalyptisme contemporain ne fait que reprendre, en le recodant, l'imaginaire de la fin propre au nucléaire, lui-même déjà travaillé par une eschatologie chrétienne (le mythe de la fin des temps, l'Apocalypse comme jugement dernier, Buell 1995) innervant depuis ses débuts le cinéma hollywoodien.

Hicham-Stéphane Afeissa (2014) a relevé dans les représentations artistiques de la crise écologique ces caractéristiques nées de la période nucléaire, et réinsufflées dans un cadre contemporain qui n'a pourtant que peu à voir avec l'ancienne grille d'analyse : « 1/ la totalisation du

monde et de l'humanité considérée comme unité [...], 2/ le procédé de méthode consistant à penser toute chose [...] sous l'hypothèse de la destruction possible du monde, 3/ la détermination de nouvelles règles de responsabilité morale et politique incluant expressément la préoccupation pour les générations futures ». Le premier trait a déjà été évoqué : peu de scénarios adoptent d'autres échelles que celle de la planète (d'où les vues de l'espace), quand bien même le récit se concentre sur une portion congrue du genre humain – le citoyen américain prenant sur ses épaules le sort d'une humanité dont la diversité s'abolit dans sa figure-étalon (l'humanité est américaine ou aspire à le devenir). Même les relents tiers-mondistes de Roland Emmerich (à la fin de *The Day After Tomorrow*, les pays anciennement vassalisés accueillent les réfugiés américains, renversant les rôles internationaux) ne l'empêchent pas de clairement distribuer une hiérarchie symbolique des rôles : dans *2012*, les Chinois construisent les arches destinées à sauver quelques échantillons d'humanité, mais les États-Unis demeurent les maîtres d'œuvre. Le lyrisme des « générations futures » est pareillement présent sous la forme d'une flopée d'enfants à protéger et patronner, dont la survie sert d'unique enjeu moral à ces fables travaillées par le mythe de la punition divine : court à travers elles l'idée que les adultes, après tout, l'ont peut-être bien mérité ; que l'apocalypse est juste châtement pour un troupeau ayant oublié Dieu dans l'adoration des idoles consuméristes ; mais que les enfants, eux, sont encore innocents (le protestantisme américain récuse le péché originel) et doivent donc être exemptés de cette peine capitale, dans l'espoir qu'ils refondent une humanité nouvelle et lavée de la faute, dans un second état de nature. La fin d'*Elysium* montre ainsi un héros se sacrifiant dans une ultime rédemption pour sauver tous les enfants malades d'une planète condamnée. C'est aussi pour sa descendance que le héros d'*Interstellar* accepte d'aller explorer l'espace. *Snowpiercer* finit sur l'image édénique d'un gamin et d'une adolescente prêts à réenfanter une nouvelle humanité, tout comme *Knowing* (Alex Proyas, 2009). *Children of Men*, cas à part, inverse l'équation : l'humanité est frappée d'infertilité et, si elle survit, elle n'a plus rien à sauver.

Quant à la destruction, on l'a noté, elle est elle aussi résolument globale, et presque sans reste. Mais, quand elle n'est pas tout simplement éludée (comme si, pour beaucoup de cinéastes, elle correspondait à un trou noir visuel irréprésentable), elle est toujours ponctuelle, ce qui la fait se confondre avec un unique événement localisable dans le temps. Cette

catastrophe unique et terminale puise à une double source : la reprise de l'imaginaire développé par le nucléaire et le besoin narratif et industriel de procurer un spectacle de masse pouvant tenir dans le temps bref d'un récit obéissant encore aux lois aristotéliennes de concision et d'achèvement, et devant donc se conclure par une nette résolution. De là l'incapacité d'Hollywood à présenter réellement la crise écologique, phénomène continu, lent, rampant et à la perception contrariée (Lewis et Maslin 2015). Jean-Baptiste Fressoz (2015) soulignait, dans un entretien accordé à la revue *Débordements*, le fait que le cinéma, et *a fortiori* hollywoodien, peinait à représenter une « catastrophe *slow-motion* ». Parenté du cinéma majoritaire avec la politique qui, selon Luc Semal et Bruno Villalba (2013), tend elle aussi à « disqualifier le délai » et peine à s'adapter aux temporalités spécifiques de la catastrophe écologique globale : fulgurante à l'échelle des temps géologiques, mais relativement lente à l'échelle d'une vie humaine (Semal 2015). Bref, Hollywood, quant à la crise, n'offre que des divertissements en forme de diversions ; elle maquille les maux pour les repenser à partir d'une grille religieuse qui finalement inhibe toute politique de sortie de crise (Latour 2015). *Children of Men* est le seul grand exemple récent à tenter de figurer une crise lente, comme une entropie de l'espèce, tout en la liant immédiatement à des enjeux politiques (l'infertilité de tous devient l'argument d'un état d'urgence permanent visant à gérer une agonie paisible de l'humanité).

Peter Szendy (2012) a noté que, au sein de la production hollywoodienne, rares sont les films à proprement parler « apocalyptiques ». De fait, la majorité de la production serait plutôt à ranger dans la catégorie du *post-apocalyptique*, dont l'origine serait le premier *Mad Max* (George Miller, 1979). *Elysium* y appartient, mais aussi *Oblivion*, *The Book of Eli* (Allen et Albert Hughes, 2010), *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), et tant d'autres encore. Trois hypothèses peuvent expliquer cette prépondérance. La première est que ce type de récit épargne au cinéaste et à son studio les frais d'argent et d'inventivité visuelle nécessaires à la mise en scène d'une catastrophe. Ensuite, il permet à la machine mythologique qu'est Hollywood de réutiliser certains des *topoi* qui furent naguère l'apanage du western, genre aujourd'hui presque éteint et dont les caractéristiques ont migré dans ce *post-apocalyptisme* qui en est l'évidente relève : la figure du *survivalist* en proie à une *wilderness* et à un monde déserté par la loi est réintégrée dans ces récits pour lesquels l'après a le visage du jadis. Comme si la catastrophe, au lieu de déboucher sur une situation inouïe,

ne faisait que replonger l'humanité dans les âges farouches de son aurore, tout en y greffant à l'occasion une imagerie misérabiliste (dans *Elysium*, la planète post-apocalyptique ressemble à un immense bidonville du tiers-monde). Cela non sans ambivalence : ce retour aux origines devient la clé d'une régénération croisant fascination pour le virilisme des survivants et croyance en un darwinisme humain qui n'est jamais que la traduction narrative de l'évangile néolibéral auquel souscrit pleinement la ville-cinéma. Enfin, l'avantage majeur du post-apocalyptique est qu'il laisse croire que, malgré tout, la fin du monde ne sera pas la fin de l'Homme : dans *The Road* (John Hillcoat, 2009), l'humanité a mystérieusement survécu à toutes les autres espèces vivantes, et dans *Interstellar* elle réussit à quitter la Terre à l'agonie, repoussant ainsi tout questionnement éthique ou anthropologique (Pagacz 2012). Ce procédé alimente donc les angoisses tout en inoculant un espoir qui les neutralise : dès lors, on peut faire l'analyse qu'Hollywood, loin de refléter des mentalités, administre des affects collectifs à la manière d'un anxio-lytique cinématographique, instituant une sorte de *greenwashing* esthétique (Fel 2009).

Les *blockbusters* de fins du monde recodent, réorientent les perspectives réelles, attestées par la communauté scientifique. Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut noter ce trait sur lequel on n'a pas assez insisté : la majorité de la production demeure bien trop technophile pour parvenir à une perception fine et réaliste des écosystèmes et de la biosphère. À l'opposé, d'autres productions cinématographiques, comme une grande partie du cinéma d'animation, notamment japonais (et Miyazaki en tête), n'a jamais cessé d'interroger les interactions entre humains et non-humains, en partie parce que sa vertu propre est d'animer chaque chose et par là de représenter tout le spectre du vivant et même détrôner l'Homme de son magistère. Hollywood fait tout le contraire, et continue de propager une raison instrumentale (Adorno et Horkheimer 1944). Dans tous les récits dont il a été question, l'Homme est un vivant rationnel et le reste se réduit à une série d'objets plus ou moins inertes à traiter, manipuler et, quand ils deviennent dangereux, maîtriser. On est bien loin de la Gaïa de Lovelock et Margulis (1974), même lorsque des protagonistes en viennent à évoquer l'idée d'une Nature vengeresse qui passe, bien plus que pour un super-organisme, pour une simple revisitation du monothéisme – la Nature est un dieu courroucé qui châtie ceux qui tentent de l'asservir (perspective illustrée par tous les dérivés de Godzilla – voir le dernier en date, de Gareth

Edwards en 2014, qui thématise explicitement cette idée). Il y eut pourtant naguère, dans les années soixante-dix, tout un courant cinématographique du « nouvel Hollywood » qui tenta d'inventer une autre image des écosystèmes, plus proche de la sensibilité écologiste. Son plus célèbre représentant est John Boorman, dont bien des films – *Deliverance* (1972), *Zardoz* (1974), *The Emerald Forest* (1985) – croisaient une sensibilité qui rappelle la *deep ecology*, avec toutes les figures possibles d'une nature primordiale, et un goût inquiétant pour une sauvagerie originelle de l'humanité. Aujourd'hui encore, un certain cinéma américain indépendant s'essaye, non sans mysticisme naturaliste, à présenter la nature comme un organisme au bord d'une rupture d'équilibre en raison des méfaits des sociétés humaines ; sa plus grande réussite vient sans doute de Louisiane, avec *Beasts of the Southern Wild* (Benh Zeitlin, 2012).

En dehors de ces rares occurrences, il faut reconnaître qu'aucun film hollywoodien ne semble répondre aux quatre caractéristiques listées par l'écocritique Lawrence Buell (1985, citée dans Affeissa 2014) pour qualifier une œuvre proprement « écologique » : « 1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ; 2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ; 3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ; 4. Une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte », alors même que ces critères sont déjà éminemment américains, comme le nuance Pierre Schoentjes (2015). Car c'est justement à cela que semble concourir tout récit apocalyptique à Hollywood : à faire l'économie d'une figuration détaillée et nuancée des processus écologiques, ainsi qu'à esquiver ou évacuer la question des déséquilibres de la biosphère, en installant les scénarios à une échelle qui ne peut que minorer ces processus. Ce déplacement de la perspective permet aussi, au passage, de détourner les yeux des empreintes humaines sur l'environnement. D'ailleurs, l'analyse des scènes de destruction déployées par ces films montre plutôt l'inverse : ce n'est pas l'habitat humain qui abîme l'espace qu'il s'approprie, mais les éléments naturels qui ravagent les constructions humaines, même les plus gigantesques (au rang des nombreux mythes repris par l'imagerie hollywoodienne, il y a bien sûr l'écroulement de la tour de Babel, souvent incarnée par l'Empire State Building). En d'autres termes, ce n'est pas l'environnement qui souffre, mais le Capital maté-

rialisé. Aux côtés de l'angoisse d'une disparation de l'Homme pointe, dans ce registre du *blockbuster* qui, étymologiquement, désigne une explosion du bâti (Odello 2013), une même fascination – mélange d'effroi et d'attrance – pour la dilapidation splendide de l'argent converti en biens meubles et immeubles. De là le fait que les scènes d'apocalypse des dix-huit films analysés les plus récents ont systématiquement lieu dans des zones urbaines et riches, et jamais paupérisées et rurales. Autant dire que, face à cette primauté du système économique, les écosystèmes se tiennent en position de minorité, sinon de nullité.

Cette confrontation de la nature et de la civilisation explique aussi le surinvestissement de la technique. La morale des films apocalyptiques serait celle du remède dans le mal : si l'industrie a endommagé le monde, c'est elle aussi qui le réparera. *Snowpiercer* est un rare exemple à avoir tenté de pointer l'alliance symbolique de ce cinéma avec la géo-ingénierie en imputant à cette dernière, au tout début du film, la responsabilité de la catastrophe (des États auraient lancé dans l'atmosphère des produits afin de refroidir la température mondiale – ce qui a fonctionné outre mesure). Dans *2012*, c'est grâce à des arches titanesques qu'un minuscule pan de l'humanité survit. Dans *Interstellar*, la solution est dans un regain de conquête spatiale : une des scènes d'ouverture montre le héros, amoureux des fusées, en conflit avec un pouvoir écologique rétif à l'industrialisme et dès lors accusé de totalitarisme. La fin heureuse d'*Elysium* correspond à la formule « technologie pour tous ». On sent combien l'idée d'une « prise de conscience » d'Hollywood pour les questions environnementales peut finalement se résumer à une invitation à la fuite en avant technologique. Peut-être ne fallait-il pas attendre autre chose d'un cinéma qui, issu de pratiques de studio elles-mêmes calquées sur le modèle industriel de l'usine, ne peut que verser dans la défense de cette techno-mania dont il est l'avatar symbolique.

Ainsi, voir dans cette production cinématographique l'annonce heureuse d'un souci neuf pour l'avenir de la biosphère peut s'avérer dangereux. Au contraire, comme nous avons voulu l'illustrer, ce cinéma semble plutôt participer d'une vaste organisation du sommeil environnemental. Une partie de ses caractéristiques structurelles viennent d'un autre âge et ne sont plus guère appropriées aux enjeux contemporains (Afeissa 2014). L'autre partie – sa technophilie invétérée, son absence de toute sensibilité aux écosystèmes et à leur dynamique – ne peut quant à elle qu'inquiéter, tant elle participe à une déconnexion du public à la réalité naturelle (Prévoit *et al.* 2014). Il faudrait, en guise d'envoi, préciser

une autre dimension qu'il ne nous est pas possible d'examiner ici en détail : la politique qui s'en dégage. Celle-ci est double. D'un côté, elle arbore un éco-marxisme de façade en insistant sur l'inégalité économique face aux ravages de la catastrophe : la division entre riches et pauvres se trouve au cœur de *Snowpiercer*, 2012, *Elysium* ou même *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015). Néanmoins, elle dépasse rarement le stade de la déploration indignée et débouche tout au plus sur une philanthropie bon teint. Se multiplient en revanche, à différents degrés, tous les scénarios de l'état d'urgence écologico-politique, qui permettent de réactiver des figures hollywoodiennes bien classiques : la catastrophe, apportant un chaos semblable au désordre démocratique, entraîne une glorification de la figure du leader, seul à même de restaurer un ordre par une autorité d'exception. Dans 2012, les gouvernements omettent de prévenir les populations de la fin imminente, pour éviter qu'à la destruction se surajoute l'anarchie. Les films post-apocalyptiques font proliférer les autocrates conservant un semblant d'ordre qui, même si inique, vaudrait toujours mieux que les libertés sauvages. Partout resurgit l'ancienne figure du pasteur, du souverain-berger (c'est en vérité le cas de l'ensemble du cinéma d'action américain). Le peuple politique s'en trouve réduit à une population à administrer pour la protéger d'elle-même (Rancière 2005). Si les prédictions scientifiques de ce cinéma apocalyptique sont pour le moins fantaisistes, ses augures politiques, elles, relèvent du réalisme le plus cru.