

Que les ténèbres soient... Les univers mythiques du film-catastrophe moderne et postmoderne

Bertrand Vidal*

Résumé : Dans cet article, nous tenterons de comprendre la signification sociologique des catastrophes et des désastres dans la fiction et le cinéma-catastrophe. Nous montrerons que le genre cinématographique est en étroite relation avec notre imaginaire de la fin et du Salut et qu'il se cristallise autour d'*univers mythiques* de sens. Ainsi, nous dégagerons dans la multitude des peurs qui s'expriment dans les films-catastrophe deux structures dominantes : celle de la modernité et celle de la postmodernité.

Mots-clé : Mythes, catastrophe, cinéma, modernidade, postmodernité.

Du tout premier film-catastrophe par Georges Méliès, *Eruption volcanique à la Martinique* (1902), entièrement tourné en studio et réalisé à l'aide d'une reproduction carton-pâte, à la multiplication contemporaine de ce genre, ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler des blockbusters Hollywoodiens comme *Titanic* (1997) de James Cameron ou *2012* (2009) de Rolland Emmerich, chiffrés respectivement à 20 millions d'entrées et 5 millions d'entrées en France, le film-catastrophe, genre aux multiples facettes qui explose dans les salles obscures aujourd'hui tant par ses techniques et effets-spéciaux que par le nombre de ses spectateurs, d'une part traduit des fantasmes de destruction du monde, et d'autre part se trouve être l'expression et le miroir des phobies culturelles et des angoisses sociétales.

Par ailleurs, le genre ne se cantonne pas à un simple reflet de notre désir de *tabula rasa* ou encore de notre aversion pour la catastrophe, il demeure également dans le film-catastrophe une fonction cathartique, d'exutoire pour la société ou le groupe social auquel il s'adresse. Mise en scène du grand Mal, qui en ce sens pousse à la réflexion sur les mena-

* Chercheur à l'IRSA-CRI (Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques - Centre de Recherches sur l'Imaginaire, Montpellier III). E-mail: bertrand.vidal@live.fr

ces sociétales, ou du moins, à la représentation de ces dernières, les films-catastrophe sont à considérer comme des réservoirs de solutions empiriques ou idéales, aussi bien aux problèmes ancestraux et mythiques qui nous tourmentent depuis toujours qu'aux défis plus actuels qui caractérisent notre contemporanéité. La fiction-catastrophe accapare et par-là même désamorce la réalité du désastre. Ainsi, les propositions que le genre aborde, pragmatiques ou imaginaires, sont à entrevoir essentiellement sous l'ordre de la métaphore. Ainsi, les multiples apparitions à l'écran de *Godzilla/Gojira* (Trente films de 1954 à 2004) peuvent être appréciées tant comme des symbolisations de l'horreur du monstre nucléaire que comme des appels au développement d'une conscience écologique, mais en aucun cas ne donnent de réelle solution au problème du nucléaire et de son impact sur la vie des hommes et sur l'environnement. Elles se contentent d'imaginer le problème, de le transférer de son occurrence réelle à sa dimension imaginaire et fictive. C'est typiquement le principe de l'exutoire : évacuer et détourner un problème ou une angoisse en les projetant sur un plan autre.

À la croisée de la technique de pointe et de l'effet magique, l'art du film-catastrophe – art de se susciter la frousse ou art de la fascination devant l'effroi – se donne à voir comme un « trompe-la-mort ». Ainsi comme le précise Martine Roberge (2004) dans son livre sur *L'art de faire peur*, pour l'homme contemporain, la production cinématographique de la peur est une réactualisation des anciennes légendes cauchemardesques. C'est en imageant ou en essayant de fixer – dans le récit mythique ou sur l'écran de cinéma – au sein d'un ensemble symbolique cohérent nos inquiétudes les plus diffuses que l'on réussit à en absorber une part, ou du moins, à les minimiser – paradoxalement, par leur maximisation. En se réappropriant le jeu de mot de Gérard Lenne (1977), le film-catastrophe, c'est tant *la mort à voir* que *avoir la mort* ; en bref, une forme d'*euphémisme de la mort* (Durand, 1959), par sa sur-représentation comme le sont les images et les films amateurs sans cesse ressassés depuis maintenant dix ans des attentats du 11 septembre 2001 au WTC.

Ainsi, qu'ils s'apparentent à la fiction ou au documentaire, à la prospective ou à la commémoration, au domaine de l'imaginaire ou à la figuration du réel, les films-catastrophe s'inscrivent dans l'esprit du temps et s'intègrent dans les pratiques et les représentations sociales : l'art de représenter la catastrophe devenant alors un phénomène social, qui se trouve encouragé par la technique moderne et les technologies de la communication de masse et cybernétique (Voir la multiplication des blogs, des forums et des discussions internet consacrés, par exemple, à ce que l'on appelle le phénomène *2012 Fin du monde*). Outre la tentation alarmiste, son but est de représenter la fin, du monde, du connu, etc. mais aussi l'indicible, l'innommable, l'irreprésentable, qui est bon gré mal gré *pourtant là*. Ainsi, à l'instar du conte, le genre présente une histoire aux résonnances morales et philosophiques représentative de l'imaginaire de la Fin, mais aussi de la rédemption d'une époque ou d'une communauté. Visant à établir une relation de proximité entre le spectateur et l'action (Edgar Morin (2002) évoque « la magie du cinéma » par le règne de l'émotion et de la participation affective suscitées par les techniques cinématographiques : infrason, plongée, contre-plongée, gros plan, etc. Nous rappelons

aussi, l'épisode de la projection du film des frères Lumière, *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1896) où les spectateurs ont fui la salle de peur que le train « traverse » l'écran), le but du film est de faire croire et d'adhérer aux enseignements et aux valeurs éthiques que l'action et l'esthétique inspirent. Alors du point de vue phénoménologique, le film-catastrophe traduit de l'inscription dans l'esprit du temps et dans les consciences individuelles et collectives occidentales d'un ressentiment bien particulier, que nous identifions dans le passage des « futurologies roses » aux « futurologies grises ou noires » (Riesel & Semprun, 2009) : peur diffuse mais généralisée de l'« à-venir ».

Le *phénomène* dévoile du *noumène*. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir dans quelles mesures cet aspect phénoménal de la vie contemporaine s'inscrit dans des habitudes et des pratiques foncièrement actuelles, enracinées dans ce que l'on peut nommer la civilisation (Lagadec, 1981), la société (Beck, 1986) ou la culture (Giddens, 1991 : 244) du risque. Comme le disait György Lukács (1920), une œuvre, un genre ne surgissent jamais « *ex-nihilo* », mais sont préparés, conditionnés par un certain contexte historico-sociologique, et transpirent des normes et des valeurs d'une époque. Ce qu'il faudra impérativement comprendre, alors, c'est que ces normes et ces valeurs propres au film-catastrophe dévoilent de l'esprit du temps mais aussi forment sa consistance historique et sociale, c'est-à-dire instaurent un dialogue complexe entre le contexte et le prétexte.

1. Imaginaire et catastrophe

L'objectif de cet article étant de proposer une taxinomie des films-catastrophe, un essai de classification du sens inhérent aux films-catastrophe dont la cohérence et la logique propre soient soumises à l'observation de l'origine, de la signification et de l'évolution des mythes et de l'imaginaire qui composent le cinéma-catastrophe, cette taxinomie se doit d'être motivée par certains constats qui inscrivent le phénomène « film-catastrophe » et ses mythologies dans l'ambiance et l'épistémè du temps présent, mais aussi, nous permette de d'éclairer les propositions suivantes :

Première proposition : Il existe une confusion entre la réalité du risque et l'imaginaire du risque. Pour reprendre une expression de Gilbert Durand, c'est « le Roi caché » qui domine le cours de l'histoire sociale : l'*imaginaire*. Proposition quelque peu fumeuse pour un assureur, un économiste, un banquier ou un trader, tous ces experts du risque – et de l'imaginaire du risque – acceptable et inacceptable, mais, proposition qui se vérifie systématiquement dans la logique anthropique et sociale. L'évaluation du risque répond d'une construction sociale de ce qui est sûr et de ce qui est dangereux. Chaque culture sélectionne ses dangers (Douglas & Wildavsky, 1983), comme elle préconise les manières de s'en prévenir (contagion, contamination, souillure), au prisme de multiples stratégies. Ce que nous voulons dire, c'est que la peur ne se résout pas seulement dans son propre paroxysme : *la peur panique*. Entre le phénomène « normal » et son excès pathologique, l'abandon à la panique, le sociologue et l'historien se trouvent en présence d'une multitude de stratégies intermédiaires, dont le but est d'intercéder, voire

de prévenir les dangers et les nuisances. Bien souvent ces stratégies sociales se résument à l'édification et à la construction d'un ordre symbolique de l'Anéantissement par le Mal et du Salut par le Bien (essence de la dialectique chrétienne), voire comme l'expose Joseph R. Gusfield (1987) à propos de l'alimentation diététique et, aussi, du consommateur d'alcool au volant, une construction d'un ordre symbolique aux résonances quasi-religieuses de ce qui relève du malsain et de ce qui relève du sain, de ce qui est impur et de ce qui est pur. En ce sens, au fil de l'histoire sociale, le Diable (du grec « *diabolein* » : « se jeter en travers »), ou Satan (de l'hébreu « l'adversaire ») figurent la menace : les éléments, les monstres préhistoriques, les collisions planétaires, le millénium, mais aussi les hommes entre eux, leur orgueil et leur folie ainsi que leur production monstrueuse comme la bombe nucléaire et sa résultante la guerre atomique, etc. ; et fournissent une mythologie du Sauveur, du rachat et de la rédemption.

Deuxième proposition : Notre imaginaire de la fin se cristallise autour des correspondances entre science et philosophie, et en ce sens, se trouve en étroite relation avec *l'esprit du temps*, c'est-à-dire, répond d'une ambiance sociale et des pratiques qui y sont attachées. La vision scientifique et experte du risque et de la catastrophe stipule qu'il existe un décalage entre la réalité des risques et des catastrophes auxquels est soumise une société et nos représentations ou notre imaginaire du danger, tout comme, il existe un décalage entre la réalité de la sécurité, du sûr, du sain, et les idéations qui y correspondent. Mais ce décalage s'estompe, voire s'efface dans nos attitudes et comportements de prévention du risque : face à un risque avéré ou réel, nous agissons selon des « stocks de connaissances » (Alfred Schütz), idem face à un risque supposé ou fictif. Ce qu'il faut admettre, c'est que nous partageons exactement les mêmes stocks de connaissance et que ceux-ci se modèlent autours d'*univers mythiques*. L'expérience de la peur – de la fin du monde – se construisant autant sur la base des expériences vécues que sur celle de nos fantasmagories, ou comme le dit Gilbert Durand à propos du *trajet anthropologique de l'imaginaire* : un va-et-vient entre « les intimations objectives du milieu » et « les pulsions subjectives » ; ainsi, comme le mythe, le cinéma catastrophe influence et structure *l'épistémè* de notre époque, en tout cas fait office d'*instances de fixation* dans notre représentation du réel. Comme création imaginaire d'une époque, le film-catastrophe joue une dia-logique entre nos conceptions de la sécurité et nos représentations du danger, et, de ce fait, influence, tout comme la science dans l'idéal de l'esprit des experts, tantôt l'un tantôt l'autre. Pour reprendre ce que l'on pourrait appeler avec Edgar Morin une dynamique complexe du trajet entre le média et l'immédiat, entre la représentation et la réalité :

La réalité des désastres éclaire l'imaginaire catastrophiste et vice versa

2. Le polymorphisme des peurs catastrophes : vers une difficile taxinomie du genre.

À chaque époque de l'histoire, dans chaque civilisation, l'on s'inquiète de la fin du monde. Le rationalisme et la science n'ont en rien changé nos habitudes, et nos sociétés matérialistes continuent d'exploiter les Diables en tout genre sur fond d'occurrence

apocalyptique. Comme Michel Maffesoli le précise dans *Apocalypse*, plus que la fin du monde, il s'agit de la fin d'un monde et de la révélation d'un nouvel ordre, « impermanence d'une manière d'être, continuité de la vie » (Maffesoli, 2010a). Fin du rationalisme et du mythe du Progrès introduit au XVIIIème siècle par la science et poursuivit au XIXème siècle par le développement technologique et révélation du passage de la modernité à la postmodernité.

Le but est de voir que le cinéma, lieu par excellence du « comme si » où l'homme se retrouve désarmé face à son imaginaire, est vecteur d'émotion et d'ordonnement cosmogonique. C'est en ce sens que la fiction-catastrophe, là où s'exprime la jouissance thanatique, prend office de remède ou de soupape d'une société à bout de souffle, comme l'ont été à une époque les jeux du cirque, les exécutions publiques, etc. : jeux avec le phantasme et le spectacle de la mort.

Vers une taxinomie du sens dans les films-catastrophe

Ainsi, avant d'avancer une – bien ardue – taxinomie des films-catastrophe, il nous paraît intéressant et primordial d'introduire une classification du cinéma-catastrophe selon des périodes historico-philosophico-esthétiques ; classification qui nous permettra d'assurer la pertinence et la cohérence d'une taxinomie des films-catastrophe :

1. L'Art Impressionniste des films-catastrophe présente les grandes catastrophes par et dans l'Histoire et la Géographie – mythique (Pompéi, Rome, les grandes batailles portées à l'écran mais aussi le Mal venant du sous-sol, de la mer, de l'espace, etc.). Dans cette période, l'archétype du Mal se combat à l'aide d'un ou plusieurs héros prométhéens – parfois apollinien ou faustien – présentés comme défenseur des grands mythes – modernes – de l'émancipation (le Bonheur, le Travail, la Science, etc.)
2. L'Art Expressionniste des films-catastrophe, deuxième période du genre, quant à lui présente une autre facette de la catastrophe et du danger, qui se traduit par un détachement de la grande Histoire et de la grande Géographie du Mal, au profit d'un attachement au présent voire même à l'anticipation d'un futur catastrophiste comme genre cinématographique. La catastrophe est l'image de l'effondrement des grands mythes modernes et de la désillusion qu'engendre l'ambivalence des progrès de la Technique, de la Connaissance, de la Science, etc. Ici s'exprime le *Götterdämmerung*, le crépuscule des Dieux et surtout fin de la bénédiction divine accordée aux puissances occidentales. Alors, ce n'est plus dans l'Espace et le Temps que l'on situe les sources du Mal, mais au plus profond de l'humanité et de ses productions (1984, *Mabuse*, *La Vie future*, *La Bombe*, etc.), dans la même optique, ce n'est plus de l'Autre que provient le danger, mais bel et bien de l'Homme qui crée ses propres chimères, ses monstres à pourfendre (comme dans *Le docteur Folamour* (1963) de Stanley Kubrick, stipulant que « Notre propre anéantissement nous appartient », « Nous avons vu l'ennemi et il n'est autre que nous-mêmes »).

3. La troisième période, que l'on qualifie d'Art Surréaliste du film-catastrophe (L'art surréaliste est défini par Mircea Eliade (1963 : 95-97) comme *esthétique de la destruction* et *destruction esthétique*), présente une tout autre (dimension) fantastique de la catastrophe. Le danger se loge dans les interstices du quotidien, il devient banal et actuel – actuel et actualisé au quotidien. Le qualifier ou le quantifier est quasi-impossible et, contrairement aux précédentes périodes, il ne se cantonne plus à des univers clos (la tour, le sous-marin, la navette spatiale, etc.) mais tant se dérobe et se déborde à lui-même, il ouvre la porte aux multiples possibles (l'onde radio meurtrière qui fait revenir des ancêtres déchainés, la cabine de télésiège maudite qui transporte ses occupants dans d'autre dimension, la secte apocalyptique qui s'allie aux revenants dans une panne de métro, le miroir qui laisse passer les reflets des morts, etc.) et devient *unitas multiplex*. Rhizomatique, l'archétype du mal se love partout et nulle-part ; la frontière symbolique qu'il entretenait auparavant avec le Bien, s'évanouie au bénéfice de sa force de contagion.

C'est trois périodes subsument une certaine taxinomie des films-catastrophe. 1 et 2 appartiennent à la modernité, tandis que 3 est le propre de la postmodernité (sans oublier des emprunts à 1 et 2). Taxinomie soutenue par un constat : le cinéma-catastrophe, comme production culturelle d'une époque et, ainsi, d'un esprit du temps, laisse à penser que la modernité et ses mythes fondateurs portent en eux-mêmes les germes de leur propre épuisement, voire de leur propre effondrement. *La Tour infernale* en est un exemple type, le film apparaît comme la description d'un « enfer au paradis » (Annan, 1977 : 48) par l'anéantissement d'un des chefs d'œuvres du génie moderne, chef d'œuvre dont on ne peut que fuir, que tenter de s'en évader au péril de sa vie, en se jetant, par exemple, du 60ème étage d'un produit architectural – émancipateur à la base – devenu carcan et prison meurtrière.

Jean-Pierre Sironneau (1993) précise que l'analyse de la *dimension mythique de l'existence sociale* conduit à mettre en lumière les mythes dominants d'une époque, d'une culture, d'une nation, d'une génération, littéraire ou artistique, ou d'une classe sociale. Ainsi, même si le film-catastrophe est symbole de notre imaginaire social, c'est-à-dire, qu'il est une cristallisation de l'état présent de la pensée de l'ordre et du désordre (Balandier, 1988) dans nos sociétés contemporaines, un simple regard sur ces derniers films dénonce l'insuffisance de tout classement qui les considère comme une catégorie ayant sa propre cohérence. Le terme est tout au plus un label, souvent usurpé, qui éveille dans notre conscience une série d'images bien précises (destruction par l'eau, par le vent, par la terre, le feu, etc.). En dehors de ces amas d'images, la catégorie n'existe pas. Donc ce qu'il est nécessaire de faire, c'est de chercher les liaisons imaginaires qui composent « les univers mythiques » (Yves Durand) et « les constellations d'images » (Gilbert Durand) au sein des films-catastrophe, le but étant de mettre en évidence deux types de films-catastrophe : le moderne et le postmoderne ainsi que les figures du Mal et du Salut qui leurs sont associées.

3. Les films-catastrophe modernes

Dans la plupart des films-catastrophe modernes, les causes de la destruction relèvent des phantasmes de l'inconscient collectif et, en ce sens, évoquent des peurs qui « parlent » au grand public. Paradoxalement, ces peurs, connues et reconnues, se trouvent très rarement actualisées dans le réel, même si dominent les explications pseudo-scientifiques ou pseudo-rationnelles de l'incroyable ; faisant que chaque révolution scientifique procède d'une nouvelle production culturelle de la catastrophe (Par exemple : le drame de l'Atlantide est, dans *L'Atlantide* (1961) de Edgar G. Ulmer, la conséquence d'une explosion atomique et *L'Échappé de la Chaise Electrique / Man Made Monster* (1941) de George Waggner est renommé *The Atomic Monster* (1953). En fait, les éléments déclencheurs du film-catastrophe se composent des angoisses de l'inconscient collectif et des phantasmes socio-historiques d'une époque et, par-là, permettent de comprendre la pragmatique et la réalité sociologique de l'imaginaire. Alors, dans l'esprit des modernes, la catastrophe se donne comme le signe du déclin de la civilisation, par l'introduction fatidique du désordre. Ainsi, c'est ce que représente la destruction, plus que l'événement (épidémie, invasion extraterrestre, ras de marré, etc.), qui génère les angoisses sociétales. Une des caractéristiques fondamentales du film moderne est que la cause du désastre est essentiellement due soit à un *événement brutal et extérieur* (le mal tombé du ciel, venu d'ailleurs, des profondeurs, etc.), ou soit à la folie des hommes (actualisation du mythe de Némésis, qui punit la démesure humaine). Dans tous les cas, cet événement brutal est une figuration de la punition divine et de la fin de la bénédiction divine accordée aux puissances occidentales. Cette catastrophe prend l'aspect de la *stase*, qui stoppe la flèche lancée du progrès, comme dans le film de Robert Wise, *Le Jour Où La Terre s'Arrêta / The Day The Earth Stood Still* (1951 ; remake par Scott Derrickson en 2008), où une soucoupe arrivée sur Terre paralyse la totalité des défenses militaires humaines, rendant ainsi l'humanité vulnérable. *Fusion/The Core* (2001) de Jon Amiel, illustre ce même thème, mais aussi, entrevoit une solution : pour des raisons inconnues le noyau de la Terre cesse de tourner sur lui-même, la bombe atomique et la puissance nucléaire, production technique moderne, permettent de faire redémarrer la planète. Idem dans *La Chose d'un Autre Monde / The Thing from Another World* (1951) de Christian Niby et Charles Lederer : une créature végétale extraterrestre qui se nourrit de la substance humaine se trouve vaincue par l'électricité.

Tous ces films reprennent la structure dramatique classique du film-catastrophe, un déroulement linéaire et dialectique – issu des millénarismes judéo-chrétiens – avec un avant, un pendant et un après la catastrophe et, bien sûr, un retour synthétique à la normale, une fois le monstre imaginaire ou le dragon apocalyptique pourfendus. Tout d'abord, une séquence d'exposition des menaces (plus ou moins longue) : le danger s'installe et est exposé par les responsables politico-religieux, militaire ou scientifique. Ensuite le film présente la téléologie catastrophiste : un déroulement de cause à effet avec un événement déclencheur. Alors, le spectacle débute : les premiers effets de la fin du monde se font ressentir, on fait appel au fond vert et au carton-pâte, on recrute figurants et cascadeurs. Mais tout est voué à la *destruction-spectacle*. C'est là que le

héros rédempteur (celui qui tranche entre le jour et la nuit, la lumière de la civilisation et l'ombre portée par barbarie de la catastrophe) apparaît et débute sa « *course contre la montre* » (contre le Temps et la Mort, pour reprendre les structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand). Au moment paroxystique du climax catastrophiste, s'ajoute la rédemption apocalyptique : l'humanité, sauvée et libérée, se promet alors de prendre en compte l'avertissement (divin) et de repartir sur un bon pied vers la route du progrès rationnel ou rationné.

Quand au film post-apocalyptique, genre qui se passe de la première partie de la structure présentée ci-dessus, ou du moins la résume en quelques secondes, il axe la dramaturgie sur la survie dans un monde devenue hostile à l'homme civilisé et représente la lutte entre les bons et les méchants (zombies, pillards, êtres démoniaques, etc.), en bref, les métaphores de l'inhumanité monstrueuse. Quoi qu'il en soit, les deux structures dramatiques exposent de manière générale la théomachie apocalyptique biblique du Bien contre le Mal, la *Guerre des Dieux et des valeurs* incarnés entre Civilisation et Barbarie. Le film-post-apocalyptique introduit toutefois une certaine nuance, ce n'est pas toujours le Bien qui doit l'emporter, en tout cas ce n'est certainement pas la Civilisation. Là débute le film-catastrophe postmoderne, qui ouvre la réflexion sur ce que l'on peut appeler une « écosophie » (Maffesoli, 2010b) de la vie, contrairement au film moderne qui affirmait l'homme comme « maître et possesseur de la nature ».

4. Les films-catastrophe postmodernes

Le film-catastrophe postmoderne, quand à lui, se caractérise par une quasi-absence d'historicité, en tout cas, il n'y a que très peu d'événement brutal. Dans l'imaginaire filmographique, la catastrophe postmoderne se caractérise par l'entrée dans un temps obscur, un espace maudit ou une forme endiablée de l'existence. La transcendance du mal laisse la place à son immanence : le danger se love à la fois partout et nulle part, il prend un aspect interstitiel, à l'exemple de *The Dark Hour* (2005) d'Elio Quiroga, où c'est uniquement certaines heures de la journée qui semblent habitées par le malin. Aussi, dans *Devil* (2010) de Drew et John Erick Dowdle ou *The Descent* (2005) de Neil Marshall, suite à une panne ou un éboulement, un ascenseur ou une grotte peuvent renfermer de véritable monstre au potentiel catastrophique. Le mal habite les méandres du quotidien et du banal et, ainsi, en devient idiopathique, gratuit et sans raison apparente. Laurent Jullier parle de quasi-absence de causalité dans le déclenchement de l'événement « le cinéma post-moderne fait donc symptomatiquement apparaître, de temps à autres [...], des *vilains* nouvelle mouture, tueurs et sadiques perpétrant leurs méfaits non sous l'emprise du désir de venger ou de la promesse d'un gain substantiel, mais par jeu, par plaisir, ou tout bonnement sans raison » (Jullier, 1997 : 107-108).

Le Diable est là, c'est tout ! Et le quotidien devient un terrain de jeu privilégié à l'envoi de purs stimuli ; c'est l'esprit du ludique qui prend le dessus et toute mise en message d'une leçon de vie (axiome du film-catastrophe moderne) s'expose à être plus ou moins ridiculisé, l'exemple type est *Shaun of the Dead* (2003) d'Edgar Wright. Le sérieux se

convertit en frivole (Sontag, 1964). Ou bien, comme dans *Red Sand / Dunes de Sang* (2009) d'Alex Turner où, suite à une tempête de sable, de terrifiants djinns viennent venger des soldats talibans, *Le Terminus de l'Horreur / End of The Line* (2006) de Maurice Devereaux, *synchrétisme* total où fusionnent accident de train, secte chrétienne apocalyptique, psychiatrie et morts-vivants assoiffés de violence, et encore le fameux *2012* (2009) de Rolland Emmerich, mêlant prophétie maya, alignement planétaire, bug informatique, cataclysme terrestre et mythe du déluge avec son vaisseau arche-bunker de Noé, ce n'est plus les *métarécits* (Lyotard, 1979) qui ordonnent le monde, mais des micro-récits à valeurs circonstancielle qui laissent la place aux multiples interprétations-appropriations. C'est alors que s'exprime la *métanoïa* du local et du tribal, « l'ordre ferme, ou postulé tel, permettait de concevoir une vérité unifiée ; le mouvement et le désordre la rend inéluctablement plurielle. » (Balandier, 1988 : 241).

Alors s'il y a toujours lutte entre le Bien et le Mal – et c'est sans doute le genre qui l'impose, le héros n'est plus tout à fait « clean » ; la logique de la conjonction (et...et) prend le dessus sur la logique moderne disjonctive du ou...ou : à l'exemple de la trilogie *Mad Max*, « chevalier des temps modernes », il demeure en lui une part obscure, une part maudite de folie, voire comme dans *Fido* (2006) d'Andrew Currie, l'on s'attache et l'on s'habitue à la barbarie du monstre (le zombie est domestiqué dans ce cas). Quelque chose d'inédit, parfois même, c'est le mal qui nous sauve d'un mal paradoxal : l'excès de Bien et de Sécurité (comme dans le remake *Le Territoire des Morts / Land of the Dead* (2004) de George A. Romero). S'exprime ici, une sorte d'*amor fati* dans lequel l'homme se retrouve en symbiose avec son environnement, même si celui-ci en devient hostile, pour reprendre la formule nietzschéenne, un monde où « on peut y vivre puisque l'on y vit ».

5. Conclusion

Bien que notre propos ne s'est pas attaché aux pures techniques cinématographiques et aux modifications du sens et du contenu qu'elles supposent (Manovich, 2010) – avec, par exemple, ce que le producteur de *Cloverfield* (de Matt Reeves, 2008), Jeffrey Jacob Abrams, appelle une « youtubisation du monde » et le « home-cinéma » – il nous a été possible de dégager à travers les représentations de la catastrophe et du salut dans le cinéma quelques aspects essentiels de ce que l'on appelle en sociologie : *modernité/post-modernité*. Pour prolonger ce qui a été dit, et ne pas conclure, l'on peut affirmer que la modernité et ses mythes (Prométhée, Apollon, Faust, etc.) transpirent un idéal particulier de domination de l'homme sur son environnement. Le *drame dialectique* moderne consiste à tout régler, planifier, organiser et, ainsi, reporter la jouissance érotique du monde et de la vie soit à plus tard, soit à un ailleurs. Soutenu par le mythe du progrès (thèse + antithèse + synthèse) et le grand Temps de la grande Histoire (un temps irréversible ou règne le concept de *causalité*, qui instaure « une manière d'organiser les données spatiales et temporelles en chaîne d'événements liés par une relation de cause-à-effet, avec un début, un milieu et une fin, manière d'organiser qui matérialise un jugement sur la nature des événements aussi bien qu'elle démontre comment il est possible de connaî-

tre ces événements, et donc de les narrer », Edward Branigan, cité par Laurent Jullier, (1997 : 100)), le crédo moderne stipule que « le paradis, c'est demain ».

Quand à la postmodernité et son imaginaire de la fin et de la rédemption, elle instaure une forme particulière de « carpe diem », celle du *tragique aporique* (il n'y a pas de solution et l'on s'y habitue) : la postmodernité est un « rapatriement de la jouissance ici et maintenant » et se caractérise, comme le dit Michel Maffesoli, par un souci du paganisme (du latin *paganus* : aimer ce monde-ci, cette terre-ci, et avoir comme refuge, notre maison commune).

Aussi, autre particularité de la postmodernité, et de l'abandon du mythe du Progrès qui la caractérise, c'est que la technologie devient vectrice des grandes peurs. Tant *situation-paradoxe* que *situation paradoxale* : les fins du monde primitives (feu, eau, terre, air, etc.) sont véhiculées par internet et les mass-médias contemporains (produits hyper-modernes – produits du progrès le plus technique). Proposition que l'on peut résumer comme telle : « Le plus moderne véhicule le plus archaïque ». Ainsi, l'on ne peut plus se reposer sur le positivisme rationaliste pour se rassurer, même la science nous inquiète dans la fiction (ondes néfastes, etc.) ou dans la réalité (feu nucléaire, écologie, qui est un pur développement de la pensée critique et scientifique), si bien que la science développe une certaine appétence pour le religieux : il y a une indistinction entre la pensée scientifique et religieuse, pour le dire en d'autres termes, il y a indistinction voire confusion entre ce qui est du domaine du profane et du sacré, et la technique devient magie (quelque chose que l'on pensait être réservé à la pensée primitive). Le tout consiste à donner une dimension spirituelle, surnaturelle, irrationnelle, mythique ou mystique à un certain nombre de conflits. Phénomène identique au moment de la Peste Noire : ce n'est pas les nuisibles (puces ou rats véhiculant le bacille de Yersin) qui apportent la maladie, mais le Diable. Quand le trouble est suffisamment grave on l'attribue à des forces sur-humaines, qui dépassent l'entendement. En tout cas cela représente une réelle sortie de ce que Max Weber (1919 : 78) nommait : « Maîtriser toute chose par la prévision [...] désenchanter-démagifier le monde » et de l'ambiance moderne, introduite par le développement scientifique au XVIIIème et le développement technologique au XIXème siècle. Alors, avant toute chose, ce qu'il faut comprendre, c'est que ce phénomène ne dénote pas une régression mais un retournement, un renversement des valeurs pour reprendre l'expression Nietzscheenne : le passage des valeurs apolliniennes aux valeurs dionysiaques ; le passage de l'ouranien au chthonien ; du transcendant à l'immanent, et ce que l'on recherche, dans le paradoxe de la postmodernité, c'est l'enchantement dans ce qui désenchanté : *l'orgie de la technique et de l'archaïsme*.

Références bibliographiques

- Annan, D. (1977) *Films Catastrophe* (trad. Haldeni E.), Paris: Editions Marc Minoustchtine.
 Balandier, G. (1988) *Le Désordre. Eloge du mouvement*, Paris: Fayard.
 Beck, U. (1986) *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité* (trad. Bernadi L.), Paris: Éditions Aubier, 2001.
 Delumeau, J. (1978) *La Peur en Occident*, Paris: Fayard.

- Douglas, M. & Wildavsky, A. (1983) *Risk and Culture. An Essay on the Selection of Technological and Environmental Dangers*, London: University of California Press.
- Durand, G. (1969) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 2002.
- Eliade, M. (1963) *Aspect du mythe*, Paris: Gallimard, 2007.
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity*, Stanford: Stanford University Press.
- Gusfield, J. R. (1987) « Aspects symboliques du risque sociétal : l'aliment et la boisson comme sources de danger », in Fabiani J.-L. & Theys J. [dir.], *La Société vulnérable. Evaluer et maîtriser les risques*, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, pp. 121-138.
- Jullier, L. (1997) *L'Ecran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris: L'Harmattan.
- Lagadec, P. (1981) *La Civilisation du risque*, Paris: Seuil.
- Lenne, G. (1977) *La Mort à voir*, Paris: Editions du Cerf.
- Lukács, G. (1920) *La Théorie du Roman* (trad. Clairevoye J.), Paris: Gallimard, 1989.
- Lyotard, J.-F. (1979) *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Editions de Minuit.
- Maffesoli, M. (2009) *Apocalypse*, Paris: CNRS Editions.
- Maffesoli, M. (2010a) « Du développement à l'enveloppement : un retour à la nature ? », Université Paul Valéry: Conférence/débat de L'Ouvre-Tête, [8/03/2010].
- Maffesoli, M. (2010b) *Matrimonium. petit traité d'ecosophie*, Paris: CNRS Editions.
- Manovich, L. (2010) *Le Langage des nouveaux médias* (trad. Crevier R.), Paris: Les Presses du Réel.
- Morin, E. (1956) *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris : Editions de Minuit, 2002.
- Riesel, R. & Semprun, J. (2009) *Catastrophisme et administration du désastre*, Paris: Editions de l'Encyclopédie des Nuisances.
- Roberge, M. (2004) *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval.
- Sironneau, J.-P. (1986) *Figures de l'Imaginaire Religieux et Dérive Idéologiques*, Paris: L'Harmattan, 1993.
- Sontag, S. (1964) « Notes on Camp » [www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf, accessed 28/08/2010].
- Weber, M. (1919) *Le savant et le politique* (trad. Freund J.), Paris: Plon, 1959.