

GALAXIES

SCIENCE - FICTION



**SUPPLÉMENT
NUMÉRIQUE**

Nouvelles de Yannick Fereng et Carol Bédouet

Avec un article de Marine Gruchet

Supplément numérique à Galaxies 57

Les éditions numériques de la revue *Galaxies* contiennent des bonus, par rapport à l'édition imprimée. Il s'agit ici d'une nouvelle de Carol Bédouet qui avait été à juste titre distinguée par le jury du Prix Alain le Bussy 2018, d'un ensemble de courts textes écrits par Patrice Lussian « pendant ses pauses méridiennes », suivis d'un très intéressant article de Marine Gruchet, qui vient compléter le dossier monumental qu'Andrevon avait réservé au thème « Apocalypses », dans le n° 41 de *Galaxies*.

Exodust

Carol Bédouet

La Malédiction de Vaucanson et autres Contes

Patrice Lussian

Le cinéma apocalyptique, représentation de la catastrophe

par Marine Gruchet

Exodust

Carol Bédouet

Né avec la NASA, grandi dans l'univers interplanétaire, Carol Bédouet aime aussi partir vers les étoiles, et y découvrir les poussières d'étoiles... même si elles sont vivantes.

LA VOIX METALLIQUE du système automatique commença à dérouler la procédure d'atterrissage. Se poser sur Mars était une routine bien rodée, mais le faire pour la première fois sur une nouvelle planète restait une opération à risques. La gravité, la portance de l'atmosphère, la force des vents, la topographie des lieux, tous ces paramètres que les ordinateurs découvraient en direct. Durant l'approche, les instruments avaient fait quantité de mesures, et seuls les nombreux calculs permettaient de pouvoir se poser sans trop de casse. Mais le risque zéro n'existait pas, et chacun y allait de sa poussée d'adrénaline. Il était impossible de faire ces calculs à partir de la Terre, aussi la découverte était-elle complète à l'arrivée.

Demeurait aussi l'incertitude sur l'état du vaisseau après quelques années d'un voyage à une vitesse proche de celle de la lumière. La propulsion via l'énergie noire était remarquablement efficace, mais il subsistait des contraintes importantes sur le matériel, malgré le champ de force protégeant le vaisseau. Parcourir plus de quatre années-lumière n'était pas sans risque, surtout à cette vitesse impossible à atteindre sans cette technologie révolutionnaire.

Le voyage avait duré huit ans pour atteindre Proxima du Centaure. Bien qu'elle ne fut distante que de quatre années-lumière, accélération et décélération doublaient quasiment la durée sur ce court trajet. Les voyages sans être vivant étaient bien plus rapides, car il y avait moins de contraintes physiologiques à respecter, mais aussi les vaisseaux étaient plus rustiques, donc moins lourds, et n'emportaient ni oxygène, ni nourriture, ni tout ce qui faisait que l'Homme était homme. Le même voyage avec des robots aurait duré environ cinq années. Pourquoi alors envoyer des êtres humains sur cette exoplanète ?

Le vaisseau s'était mis en orbite le temps de faire les observations et analyses nécessaires avant de se poser. La planète était très minérale, ce qui n'était guère encourageant. Il n'y avait aucune trace visible d'eau ni de végétation.

La voix métallique continuait de décrire l'approche, et échangeait

avec le commandant de bord. On avait conservé ces voix synthétiques pour différencier les robots des humains. Leurs performances étaient devenues bien supérieures à celles des hommes, ce subterfuge était utilisé afin d'éviter des frictions toujours possibles entre race supérieure et machine. L'homme moyen aurait peu apprécié d'avoir comme alter ego un robot qui parlait comme lui. Car bien sûr la technologie le permettait aisément. Peut-être même étaient-ce les robots qui ne voulaient pas être confondus avec les hommes ? Question existentielle qu'aucun humain n'avait osé exprimer.

Le vaisseau se posa un peu durement, il restait des progrès à faire dans l'antigravitation, mais à la décharge des concepteurs robots, ceux-ci n'avaient pas les mêmes contraintes de confort. La planète devait être aussi plus massive que prévu. Les conditions connues étaient prometteuses quant à la température, la présence d'oxygène, mais la réalité pouvait déceler des surprises. Mauvaises. C'était la première fois que l'on mettait le pied sur une planète hors du système solaire et les inconnues étaient multiples.

Les hommes se mirent au travail. Depuis 8 ans, ils avaient passé la majorité du temps dans une léthargie profonde, une sorte de relaxation médicalisée. Plus de 8 ans d'ailleurs, la préparation se faisait sur Terre durant l'année précédant le départ. Il fallait résister aux contraintes physiques liées à l'accélération continue pour atteindre la vitesse de croisière, puis à l'inverse supporter la décélération, tout cela sans traumatisme ni souffrance. Impossible en état conscient de survivre à ces exigences, seule une léthargie médicalisée permettait cette prouesse. Ils n'étaient sortis de cet état que depuis quelques semaines pour doucement se réadapter. Le plus difficile était d'ouvrir un œil, qui était resté fermé durant 9 années. Les muscles étaient endormis, première difficulté physique, mais surtout il fallait réapprendre à voir, à regarder, rallumer le cerveau en quelque sorte. Les premiers jours, c'était le seul entraînement proposé ; la personne se réveillait, ouvrait les yeux, et des exercices de plus en plus compliqués lui étaient proposés. Le principe était simple, on leur proposait des situations, et naturellement, lorsque l'esprit redevenait actif, le regard se posait machinalement sur la solution. Si on proposait « $2 + 3$ », le regard se posait sur le 5 qui se trouvait parmi une liste de nombres. Si on montrait un œuf, l'œil allait trouver une poule au milieu de chevaux, vaches et autres animaux non ovipares. Et doucement les exercices devenaient plus compliqués. Le « $2 + 3$ » allait se transformer en « 12^2 », puis en « $\sqrt[3]{64}$ » ; l'œuf allait renvoyer vers un crocodile, « π » vers un cercle, « H_2O » vers de l'eau, jusqu'à aboutir à

l'entraînement personnalisé de chacun, adapté à la mission qu'il aurait à réaliser et à ses connaissances antérieures. Et lorsque le cerveau avait retrouvé toutes ses facultés, les muscles, qu'en parallèle on avait fait travailler par des mouvements accompagnés, apprenaient à redevenir autonomes.

Et en quelques semaines, entre deux et quatre, le voyageur se retrouvait actif et recommençait à travailler comme il le faisait sur Terre. Il lui fallait néanmoins beaucoup plus de temps pour retrouver son autonomie, qu'il ne retrouverait d'ailleurs complètement qu'à son retour sur Terre. Chaque combinaison était en fait un exosquelette qui allait assister le voyageur durant tout son séjour. Quoi de plus logique qu'un exosquelette pour travailler sur une exoplanète ?

« Alain, il est prévu que tu nous fasses une présentation de travail sur la mission. Je suis impatient de savoir ce que tu as à nous dire. »

C'était Ron, le commandant de bord, qui venait de parler. Alain était un archéologue historien qui dénotait sur ce type de mission.

« En effet, vous devez vous interroger sur les raisons de ma présence. Comme vous pouvez le faire sur celle d'une linguiste ou d'un naturaliste. »

Il y avait là tous les participants de la mission, 27 hommes, 12 femmes, qui écoutaient attentivement pour découvrir la finalité de celle-ci. Chacun connaissait son programme personnel, mais n'avait aucune idée du projet, même le commandant de bord ne le connaissait pas.

« Vous savez tous que nous ne pouvons voyager à une vitesse proche de celle de la lumière que depuis une cinquantaine d'années. Avant, il y a eu de multiples technologies bien moins efficaces qui ne permettaient d'atteindre que des vitesses ridicules. Nous sommes passés en un millénaire de 78 000 ans pour ce voyage à 8 ans. Mais il y a 300 ans, un vaisseau habité a été envoyé vers notre destination actuelle. Ils ont voyagé 30 ans, ce qui est énorme, c'était l'âge de la propulsion par fusion nucléaire, puis ils ont disparu. Se sont-ils écrasés sur la planète ? Se sont-ils posés, mais avec des dégâts impossibles à réparer ? Ont-ils survécu ? Ont-ils rencontré des habitants ? Nous n'en savons rien, et nous devons le découvrir.

— Combien étaient-ils dans le vaisseau ?

— À l'époque, les moyens de propulsion étant limités, les missions étaient composées de peu de personnes. Ils étaient six, trois couples.

— Et depuis il ne s'est rien passé ?

— Il faut comprendre qu'au bout de 30 ans, la durée du voyage, avec les bouleversements politiques qui ont eu lieu, on les avait

quasiment oubliés. Et comme ils ne devaient de toute façon pas revenir, sans aucune nouvelle d'eux, ils ont été totalement oubliés. C'est en faisant des études sur les voyages interstellaires que j'ai retrouvé leurs traces. D'abord dans des écrits, des romans de science-fiction qu'on appelait cela. Puis en cherchant dans les annales de science, jusqu'à retrouver toutes les données du voyage.

— Mais pourquoi nous avoir envoyés alors que des robots auraient suffi ?

— Tout porte à croire que, du fait de l'atmosphère, de la présence d'oxygène, de la température clémente, la vie peut exister ici. À l'époque, ce n'étaient que des ingénieurs qui ont pu rencontrer des problèmes insurmontables pour eux. D'où cette mission pluridisciplinaire qui nous permettra de nous adapter aux conditions que nous rencontrerons. Et envoyer des robots s'il y a sur place des êtres intelligents, voire des humains, ne faciliterait pas l'échange. Et, dernière raison, un vaisseau avec des robots serait sans retour possible pour de possibles descendants humains, alors que nous pourrions revenir avec quelques-uns d'entre eux.

— Et pourquoi un linguiste ?

— Justement pour le cas où nous rencontrions des êtres qui ont un langage. Ou plus simplement, des descendants humains dont le langage a évolué. Et le naturaliste, pour étudier la flore, et pourquoi pas la faune si elle existe.

— Pour résumer, nous partons donc à la recherche d'humains, ne sachant pas s'ils sont venus sur cette planète, s'ils y ont survécu, ou encore s'ils ont rencontré des extraterrestres. On ne nous avait pas présenté cette mission ainsi.

— Mais quelles sont les chances que l'on puisse retrouver leurs traces ? Cette planète est certes plus petite que la Terre, mais d'un tiers seulement.

— Nous avons repris toutes les informations que nous avons, avec nos moyens modernes, et nous sommes sûrs à 93,27 % que le vaisseau s'est posé très près d'ici. Nous devrions donc retrouver les traces de leur passage.

— Nous avons de quoi tenir ici 3 ans, le temps d'explorer et de mettre en place des infrastructures pour les voyages à venir.

— Et donc, si on ne retrouve pas de survivant, ce qui me semble le plus probable, mais si on trouve des extraterrestres, qu'est-il prévu que nous fassions ?

— C'est pour cela que la présence humaine a été privilégiée, nous nous adapterons. »

La routine reprit, avec une tension palpable. Ce n'était pas l'idée de

croiser des extraterrestres, hypothèse connue depuis le début, mais sans doute de porter secours à leurs semblables qui les angoissaient au plus haut point. La nature humaine est parfois insondable. Retrouver de possibles robinsons, qui seraient pensaient-ils de pâles copies de la supériorité humaine actuelle, provoquait cette inquiétude palpable.

L'exploration débuta comme prévu, des drones furent envoyés vers la zone alfa.

Ils trouvèrent rapidement l'endroit où il s'était passé quelque chose. La surface environnante était un désert de pierres sans trace de végétation. Mais rapidement émergea une zone différente. Vue de loin, on aurait dit un jeu de construction laissé à l'abandon par un enfant, mais avec des structures visiblement réfléchies, construites. L'exploration aérienne ne trouva aucune trace de vie, ce qui ne prouvait pas qu'il n'y en avait pas, mais qu'à cet endroit il n'y avait personne.

Une équipe se mit en route. L'atmosphère était respirable, à condition de s'équiper d'un filtre, car il y avait énormément de poussière qui parfois volait en nuage bien qu'on ne ressentit pas de vent. Bien que proche, moins de cinq kilomètres, l'approche fut longue, il fallait progresser dans un relief mouvementé avec une multitude de cailloux plus ou moins gros. Le naturaliste, qui pour l'occasion faisait aussi office de géologue, découvrait une surface étrange, bien distincte de la seule poussière lunaire, ou du désert martien. On aurait dit qu'on avait égrené là quantité de cailloux, comme concassés et disséminés partout. La présence de l'atmosphère justifiait l'absence de cratères d'impact, mais d'où pouvait provenir cette infinité de blocs de toutes tailles ?

Ce qu'on avait pris pour un jeu de construction était en fait autant de statues de pierre. L'île de Pâques transposée en planète. Pas des moais fichés dans le sol, mais les astronautes venus là quelques siècles auparavant, couchés à même le sol, représentés à l'identique ! Ils étaient six, sans scaphandre, reproduits à la perfection ; plus loin deux baraquements, et plus loin encore le vaisseau lui aussi sculpté, endommagé, ce qui justifiait la perte de cette mission.

On était en présence de reproductions troublantes, on les croyait vivantes, tels des hologrammes de pierre. Rodin, sculpteur des temps anciens, n'aurait pas fait mieux.

La première partie de la mission était un succès, cela en seulement quelques jours. On prépara le mini-vaisseau prévu à cet effet qui devait renvoyer au plus vite sur la Terre des échantillons de cette découverte, un casque, sculpté ou fossilisé, difficile à dire, des cailloux, de la poussière, hélas aucune plante ni même échantillon d'eau. Moins de

10 kg, qui n'arriveraient que peu de temps après les images. En effet, comme il n'y avait que des objets dans cette capsule, et vu son poids minimal, elle subirait une accélération très importante pour atteindre une vitesse proche de celle de la lumière, et arriverait sur Terre moins de six mois après les images.

Le camp de base fut installé près de ce qu'on nomma le mémorial, une façon d'honorer les premiers découvreurs de cette planète. Chacun pouvait les voir chaque jour, et il arrivait que tous se réunissent en ce lieu pour se ressourcer, se dire que le travail qu'ils avaient entrepris n'était pas vain, et que d'autres l'avaient déjà initié dans un lointain passé, sans espoir de retour.

Alain se concentra sur son étude, essayer de comprendre ce qui était arrivé trois siècles auparavant. Il analysa les statues pendant plusieurs semaines, essayant de déterminer comment avait été réalisé ce travail d'orfèvre, et surtout qui pouvait l'avoir fait. Tout était impressionnant, la moindre aspérité de la peau, les narines creusées, les cils, on aurait dit qu'ils allaient cligner des yeux. Alain n'avait pas tous les détails de l'expédition, mais il savait qu'à cette époque, les voyages spatiaux étant très coûteux, on n'envoyait que des scientifiques, et aucun n'aurait eu la dextérité d'un tel artiste. Ces statues n'avaient pu être réalisées que par des machines, ou des extraterrestres ! Mais pas de trace ni des unes ni des autres.

L'étude de la sculpture du vaisseau était très intéressante également. Il avait été manifestement éventré, le choc avait dû être violent, d'après la reproduction qui en avait été réalisée. Du fait de « l'accident » et des dégâts causés, Alain avait accès aux entrailles du vaisseau, et notamment les moteurs. C'était la seule chose qui avait pu intéresser ses collègues, découvrir l'imagination des ancêtres pour créer de telles machines hypercomplexes qu'on ne saurait aujourd'hui reproduire.

Alain se demanda s'il n'y avait pas là un message laissé pour les générations futures, inscrivant dans la pierre ce qui s'était passé pour ne pas perdre cette histoire. Ils savaient qu'ils allaient mourir, et que les restes de la fusée allaient eux aussi disparaître. C'était un travail colossal, mais à l'époque les explorations se faisaient en emportant des imprimantes 3D, afin d'éviter d'avoir à emporter un stock énorme de pièces de rechange en tous genres. Ils avaient utilisé le matériau trouvé sur place, cette poussière, ces micro-cailloux, de toutes les tailles, afin de réaliser cette troublante composition. Ils avaient aussi tracé sur le sol une sorte de tableau de chiffres, qui allait de 101 à 422. Quelle en était la signification ? Une façon de compter quelque chose, mais quoi ?

La mission allait durer 2 années, puis repartir. Le plus rassurant était que toute idée d'extraterrestre avait été écartée, après les premières craintes d'avoir imaginé des êtres qui auraient sculpté la mission précédente dans la roche.

La poussière était le plus pénible, il arrivait que les masques tombent, qu'on la respire, et étrangement ce n'était pas handicapant, mais faisait augmenter le stress de chacun. Elle avait un comportement assez bizarre, car malgré l'atmosphère on ne sentait pas de vent, mais parfois il y avait des nuages de ce sable qui recouvraient tout, sauf les sculptures d'ailleurs. Les pionniers avaient peut-être trouvé le moyen de les protéger.

Les ennuis commencèrent environ six semaines après leur arrivée. Les instruments se mirent à tomber en panne, les uns après les autres. En premier, les drones ne fonctionnèrent plus, impossible de les remettre en marche, tous les circuits devenaient inactifs. Ils avaient beaucoup volé, traversé beaucoup de nuages de poussière, cela pouvait s'expliquer.

Puis la radio cessa d'émettre. On n'était là que depuis deux mois et demi, et la tension devint palpable au sein de l'équipe. Impossible de communiquer désormais avec la Terre ! Puis tout s'enchaîna, en cascade. Quant au début du quatrième mois, ce sont toutes les installations électriques qui cessèrent de fonctionner, on entra dans une psychose. Comment repartir vers la Terre ? Les membres de l'équipage n'étaient pas venus ici pour y rester. Ils sacrifiaient douze années de leur vie pour cette exploration, dix années de voyage aller-retour, et deux années sur ce monde, mais pas leur vie entière.

On était revenu à l'âge de pierre, dans un monde minéral. Il fallut prendre des notes à la main, comme jadis, ce dont on avait perdu l'usage. Car évidemment on n'avait aucun support pour écrire, Alain regretta le papier des anciens, les stylos. Il fallut écrire dans la poussière, comme les pionniers.

Le camp fut abandonné, tous les membres se concentrèrent sur la fusée pour tenter de comprendre le problème et trouver le moyen de rentrer à la maison. Seul Alain resta sur place. Ses connaissances techniques étaient nulles, il n'aurait eu aucune valeur ajoutée à tourner autour du vaisseau. Il continua donc son enquête pour trouver une explication à ce qu'il avait sous les yeux. Il avait sa petite idée : à l'atterrissage, le vaisseau avait été irrémédiablement détérioré, de toute façon il n'était pas conçu pour repartir, mais ses fonctions vitales, qui devaient aider les pionniers à survivre avaient dû être aussi détériorées. Car, ce qu'il n'avait pas dit à ses collègues, c'est que ces six voyageurs, trois couples en fait, avaient pour mission de créer une

colonie, modeste certes, mais qui aurait été l'embryon de la colonisation de la planète. Ils avaient justement emporté dans le vaisseau des embryons qui devaient se développer ici, d'où une possible descendance de ces pionniers. Tout ce matériel avait sans doute été perdu lors de l'atterrissage, et leurs espoirs aussi. Alain s'amusa que personne de l'équipage ne s'était posé la question de savoir comment des personnes qui après trente ans de voyage devaient être sexagénaires auraient pu avoir des enfants.

Donc cet accident avait dû anéantir toutes leurs espérances, et ils s'étaient sans doute repliés sur la réalisation d'une œuvre inoubliable pour les voyageurs à venir, qu'ils ne connaîtraient jamais.

D'où la création de ces statues. Comme aucun n'était sculpteur, ni sans doute artiste, plutôt que de créer une œuvre originale, ils s'étaient évertués à reproduire à l'identique ce qu'ils avaient sous les yeux. Et aussi sans doute en se disant que tout allait disparaître, sauf les sculptures. Pour preuve, il n'y avait aucune trace du vaisseau ni de quoi que ce soit d'ailleurs, qui leur eut appartenu.

Son raisonnement se tenait, et surtout expliquait tous les points troublants qui n'avaient d'autre explication. Même les machines avaient disparu. Les avaient-ils cachées ? Ou bien était-ce la corrosion de cette poussière qui les avait fait disparaître ? Ou qui les avait recouvertes et enfouies ?

Cette poussière ! Était-ce elle qui faisait tomber en panne les instruments ? Il connaissait la poussière de la Lune, très corrosive, si fine qu'elle s'insinuait partout, mais pas autant qu'ici. Et sur Mars, du fait de l'atmosphère, la poussière était moins agressive. Il ne s'expliquait pas comment une planète avec une atmosphère avait une telle poussière, un nouveau mystère. Mais les super-scientifiques étaient plus occupés à tenter de remettre en marche le vaisseau qu'à essayer de comprendre la nature de ce nouveau monde.

En s'interrogeant sur le tableau de nombres qu'il avait trouvé, il comprit alors sa signification. Ils étaient arrivés depuis 3 mois environ, soit environ 100 jours. Donc, pour faire un calendrier lorsque tout était tombé en panne, il fallait commencer au nombre 101. C'est ce qu'avaient vécu les anciens, obligés de marquer leurs jours dans la poussière.

Mais pourquoi s'arrêter à 422 ? Étaient-ils partis à ce moment-là ? Pour aller où ? Et comment, si plus rien ne fonctionnait ? Et d'ailleurs, si plus rien ne fonctionnait, a fortiori les machines qui auraient pu sculpter ces statues. Vraiment, plus il y pensait, plus il tournait en rond. Ou il entrevoyait une issue moins glorieuse.

Il garda ses sinistres pensées pour lui, tout en continuant son

calendrier personnel.

Il avait peu de contacts avec le reste de l'équipage, toujours occupé à tenter une impossible réparation. Il n'avait pas d'explication, mais il savait, il en était convaincu.

Les organismes fatiguaient, mais chacun continuait à travailler d'arrache-pied pour tenter de s'en sortir. Sans succès hélas. La vie se figeait, les jours passaient, les nombres s'incrémentaient. Quand il arriva à 365, cela faisait un an qu'ils avaient atterri, il ne dit rien. Il regardait plutôt l'échéance avec inquiétude. S'il ne se trompait pas, il restait environ deux mois.

Ces deux mois passèrent si vite.

Il était de plus en plus fatigué, il peinait à se déplacer, et même à penser.

Au 418^e jour, n'en pouvant plus, il s'allongea par terre, face à une des statues, et il l'observa. Cet homme avait vécu là il y a 300 ans. Non pas cet homme, mais celui qui avait servi de modèle à cette statue. Et quelqu'un avait tracé, proche de sa main, le mot **POUSSIÈRE** suivi de VI. S'agissait-il du chiffre 6 en latin ? Peut-être s'étaient-ils surnommés Poussière I, Poussière II, jusqu'à Poussière VI, pour tenter de surmonter leur haine de cette poussière avec un peu d'humour ? Poussière 6 serait donc celui-là, à côté de l'inscription. Alain n'y croyait pas trop, car déjà à l'époque plus personne ne connaissait cette civilisation romaine éteinte depuis plusieurs millénaires. Et d'ailleurs, où étaient tous les hommes ? Même le vaisseau avait disparu, il ne restait que ces sculptures. Aucune trace non plus des machines, ces imprimantes qui devaient être imposantes pour réaliser de tels objets. Peut-être finalement avaient-ils tous pu repartir ? Ils auraient laissé ce témoignage comme preuve de leur passage, et ne pouvant survivre décemment ici, seraient allés ailleurs, vers une autre planète. Il fit l'effort de réfléchir et se dit que c'était improbable. Le message était clair, leur vaisseau avait été trop endommagé pour repartir dans l'espace.

Une autre hypothèse était qu'ils aient trouvé sur cette planète un endroit plus accueillant et que tous y aient migré. Ils pouvaient penser qu'on retrouverait leur point de chute, et avaient laissé ce message. Un peu compliqué comme message, mais pourquoi pas s'ils imaginaient que les secours ne viendraient que fort longtemps après.

Mais ces statues étaient si lisses, sans poussière les recouvrant, alors qu'ici tout se chargeait de poussière. Difficile de comprendre cela.

La fatigue l'envahissait. La poussière aussi.

Ces hommes, figés dans le repos, dans la fatigue, couchés dans la poussière, qui pourtant les évitait... Ces hommes endormis, semblaient

être là pour l'éternité, habitants de ce nouveau monde.

Il ferma les yeux, se sentant doucement sombrer, tout en sentant en lui une énergie, un fourmillement, qu'il ne maîtrisait plus.

Dans un sursaut de lucidité, il rouvrit ses yeux lourds, il tendit la main et écrivit dans la poussière.

Il venait de comprendre. Les extraterrestres étaient là, tout autour de lui, et pire, ils étaient en lui. Cette poussière, c'était eux ! Ces sculptures, c'étaient les hommes qui avaient été phagocytés par ces extraterrestres diffus. Toutes ces pierres, des petites, des grosses, étaient toute une armée qui luttait pour se défendre, contre les envahisseurs. Ces statues étaient vivantes !

Il se dit qu'on le trouverait lui aussi, allongé, au milieu de ce mémorial, quand les autres arriveraient, que chacun s'interrogerait. Ce ne serait pas dans 300 ans, ce serait plus tôt, mais trop tard !

POUSSIÈRE VIVANTE lirait-on près de sa statue.

Au moment de sombrer pour l'éternité, il repensa à ce vaisseau qu'ils avaient envoyé vers la Terre, emportant ces pierres, cette poussière. Ces extraterrestres !

Finalement, personne ne viendrait.

Jamais.

La vie est protéiforme, faite d'expériences qui l'enrichissent jour après jour.

Les chemins se croisent, se dédoublent, il suffit de les suivre, d'en sortir, de flâner, de vivre, d'ouvrir les yeux, et d'agir.

Juillet 1969, 10 ans, caché dans la nuit, il espionne les moniteurs de colo qui écoutent sur leur transistor l'alunissage d'Apollo 11. C'est un événement fondateur. Quelques années plus tard, il est mathématicien, en devenir. Il commence à prendre des notes pour ses futurs écrits. Les radios deviennent libres, il est acteur du mouvement, créateur de radio libre, animateur. Il se tourne vers l'informatique encore balbutiante, puis vers l'intelligence artificielle, et crée son entreprise dans ce domaine.

Changement de siècle, changement de vie, il se consacre à sa nouvelle famille, et à une nouvelle activité professionnelle. L'écriture l'attrape enfin, de nouvelle en nouvelle. Puis le Japon s'insinue en lui. Après des années de Shōrinji Kempō, art martial japonais, la langue le rattrape. De ces sentiers battus et débattus, ces allées et venues, ces découvertes, ces voies sans issue dont on sort toujours, il observe, il regarde, il assimile.

Des affres de la vie, de ses joies, de ses souffrances, de ces univers inattendus qu'on découvre notamment via des trous de ver, il crée son monde fait de rêves, de réalités cachées, et de chutes surprenantes. Tel le samourai, il observe, écrit, et ponctue ses histoires d'une fin tranchante.



La Malédiction de Vaucanson et autres contes

Patrice Lussian

Sous ce titre, Patrice Lussian présente ici trois textes courts, extraits de ceux qu'il rédige, à midi, durant sa pause repas... Ce qui est une intéressante façon d'occuper ce laps de temps...

La Malédiction de Vaucanson

« Si l'on réunissait les rêves que les hommes ont eus pendant une période définie, on verrait surgir une image très juste de l'esprit de cette période. »

Hegel

« Vivre dans une bulle, se sentir mal quand elle éclate.

— Est-ce là votre définition de la vie ?

— Vous m'avez demandé de résumer mon mal de vivre en une phrase. Spontanément, ce sont les termes qui me viennent à l'esprit. »

Il y eut un moment de silence. J'imaginai Maiowitz enfoncé dans son fauteuil, yeux mi-clos et jambes croisées, en train de réfléchir à mon cas. Le bruit de la rue aussi s'était tu. Le cabinet du psychologue se trouvait au troisième étage de l'immeuble, en surplomb d'une importante avenue régulée par un feu rouge. Périodiquement, à chaque passage au vert, le trafic reprenait dans un bruissement sonore aux allures de mer grondante. À cause de ce phénomène, j'avais rebaptisé l'endroit le Phare.

« Ne pensez-vous pas qu'il existe une parenté curieuse entre cette notion de "bulle" et le rêve récurrent qui vous obsède ? »

Si je n'avais pas été allongé dans ce divan, j'aurais haussé les épaules.

« Pas exactement. Cette bulle dont je parle est totalement métaphorique. C'est mon environnement immédiat, le cocon émotionnel dont je m'entoure pour me protéger des autres. Dans mon

rêve l'expérience prend un caractère...

— Nettement plus claustrophobique ? »

C'était la première fois que Mairowitz me coupait la parole depuis le début de la cure. J'en fus surpris. Dans mon idée, la psychanalyse était l'art de laisser déblatérer le patient. Souffler une expression revenait à influencer son point de vue.

« C'est un rêve d'étouffement, si c'est ce que vous voulez dire. Comme une seconde naissance, mais à l'envers. Je m'enfoncé et l'air manque.

— Juste au moment où apparaît le pigeon factice ?

— Oui. »

Je me tournai à demi vers le praticien, le surprenant en train de jeter un regard subreptice à sa montre. Sous le faible éclairage de l'abat-jour, sa tête avait pris une teinte verdâtre peu engageante.

« C'est quelque chose de physique, vous comprenez. L'épuisement à mon réveil est réel. Cela influe sur mon comportement social, mon travail, mes relations.

— Je comprends. Mais, s'il vous plaît, retournez-vous.

— Votre divan n'est pas très tendre. Trop de ressorts pour mon dos fatigué.

— Il est confortable pourtant. »

De mauvaise grâce, je me rallongeai sur le canapé. C'était un meuble assez ignoble, qui, neuf, n'aurait pas dépareillé dans un intérieur stalinien du Moscou des années trente. Je songeai que Mairowitz avait sans doute une conception très personnelle du « confortable ». Je me rendis compte que je transpirais. J'avais les mains moites. Subrepticement, je commençai à les essuyer avec un mouchoir en papier, conscient que Mairowitz surveillait chacun de mes gestes.

« Racontez-moi encore le rêve.

— Est-ce utile ?

— Il y a trop de points obscurs. Je suis sûr que vous omettez certaines choses. »

Je soupirai. Puis me laissai aller :

Je suis enfant. Mes parents me font visiter le musée des automates et nous défilons devant les animaux mécaniques. Il y a toutes sortes de bestioles mais tout est immobile. Oiseaux, chiens et poissons, des gorilles aussi, tous raides, comme des statues, mais dans des poses étranges. On dirait qu'une soudaine détente de leurs ressorts les a soudainement figés en pleine course, en pleine fuite en fait.

« Regarde ! me dit mon père. Le pigeon de Vaucanson ! » Elle ferme la marche, la créature obscène. Dépourvue de peau, de toute carrosserie, elle

laisse entrevoir un enfer de rouages, de pistons et de poulies à demi rouillées. Une espèce de poire en caoutchouc pourri pendouille au niveau des entrailles. La nausée me prend, m'étouffe, la peur aussi. Je comprends maintenant ce que fuit la file interminable des automates. Je tremble à la pensée de ce qui pourrait arriver si l'effroyable machine revenait à la vie. Il suffirait d'un souffle, d'une infime pression sur un levier pour que les yeux de verre s'animent, se tournent vers moi.

Mes parents ont disparu. Je suis seul, à peine protégé par une dérisoire vitrine. C'est à ce moment-là que commence la sensation d'étouffement. Mais contrairement aux animaux de bois et de métal, moi je peux fuir. Je cours à toutes jambes dans les couloirs du musée, terrifié à l'idée de ce qui me poursuit peut-être.

« Allez-y, continuez », m'encourage Mairowitz.

Je n'aime pas le son de sa voix. Je n'aime pas ce psychanalyste, ses manières désuètes, son mobilier minable. Je n'aime pas par-dessus tout revivre ce cauchemar. À quoi bon continuer ? De toute façon le rêve s'arrête là, c'est tout.

« Saviez-vous que Vaucanson adorait les oiseaux, docteur ? De tous les automates qu'il a créés ce sont les seuls à être pourvus d'un système digestif autonome. Son fameux canard avalait des boulettes de pain qu'il évacuait ensuite.

— Mais il n'a jamais réalisé de pigeon.

— Si. Il en a fait un.

— Vraiment ?

— Inachevé. Une merveille de mécanique, un oiseau censé voler, comme un vrai pigeon. On prétend que Vaucanson, devenu fou, s'était mis en tête d'imiter Dieu. Il rêvait de faire de cet animal une créature vivante, capable de se reproduire et de remplacer les vrais oiseaux.

— Mythe et légende. »

Je devine à l'imperceptible froissement de sa manche que Mairowitz regarde à nouveau sa montre. Impatience compréhensible. Aujourd'hui encore, nous avons fait du surplace. Ma thérapie n'avance pas.

« Je vous propose une chose : la prochaine fois que vous faites ce cauchemar, essayez de ne pas fuir. Faites front.

— On ne contrôle pas ses rêves.

— Croyez-vous ? Je suis sûr que si vous parveniez une fois, une seule fois, à considérer sans crainte ce squelette mécanique, tous vos soucis psychiques s'évanouiraient comme neige au soleil. Même dans un rêve, la matière inerte reste la matière. »

Que répondre à cela ? Tautologie, bon sens de café du commerce ?

Ou authentique piste pour une thérapie vraiment efficace ?

J'ai suivi le conseil de Maiowitz.

Lorsque le cauchemar est revenu quelques nuits plus tard, je suis resté immobile dans le courant des animaux de fer et de cuivre, immobile devant l'atroce squelette décharné de l'oiseau aux côtes de métal. Et ça a marché, figurez vous. L'oiseau, incapable de soutenir ma détermination, s'est effondré en pièces sur le sol, vague assemblage disloqué de bois vermoulu et de rouages édentés. J'ai senti confusément que les autres animaux m'étaient reconnaissants de les avoir libérés du gardien de leur vie immobile.

Je me suis réveillé calme, apaisé, comme si un grand poids qui m'écrasait avait enfin été retiré de ma poitrine.

J'ai voulu faire part de ma victoire à Maiowitz.

À l'autre bout du téléphone, une voix inconnue m'a répondu que le psychanalyste était décédé, mort subitement d'un accès de grippe aviaire.

Perplexe, j'ai raccroché, soudainement rattrapé par mon angoisse.

Je me suis souvenu qu'une fois, en regardant par la fenêtre de son cabinet pour observer la rue, j'avais aperçu à travers la vitre une grande quantité d'excréments de pigeon sur le rebord bétonné.

*

Morillons

Jean Danglebert avait derrière lui une belle carrière d'artiste. Sa vocation avait commencé très tôt, à l'âge de quatre ans, en fait, et s'était révélée à l'occasion d'un de ces accidents fortuits que l'on croit sans importance sur le moment, mais qui marquent de leur sceau indélébile le destin d'un individu.

Égarée dans les travées d'un supermarché inconnu, sa mère avait confondu son habituelle marque de purée lyophilisée avec un quelconque sous-produit vicieusement emballé dans un paquet aussi ressemblant que trompeur. Ce n'est qu'au passage de la célèbre publicité télévisée :

*« Quand je fais de la purée Maurillon,
Je suis sûre qu'ils seront sages comme des moutons ! »*

... que les parents s'étaient rendu compte de la substitution. Le paquet falsifié aux couleurs contrefaites portait sur sa face externe le nom Morillon, pas Maurillon. Consternation et rage s'abattirent alors sur la maisonnée. La poudre de patate du faux produit n'avait aucun rapport avec la douce et floconneuse purée familiale. Celle-ci n'était qu'une indigeste et épaisse pâte à sel, qui d'ailleurs avait tendance à durcir en séchant et à prendre l'aspect grisâtre du béton d'après-guerre.

Mais pendant que ses géniteurs regardaient avec effroi leur fourchette restée plantée, raide et droite, dans leur assiette, bébé Danglebert, lui, s'était lancé dans une de ces improvisations plastiques qui devaient le rendre célèbre dans les années qui allaient suivre. Et en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, il élaborait dans la matière grise une série de circonvolutions aériennes, ces fameux volumes que les spécialistes d'histoire de l'art nommeraient bien plus tard « néo-schématisme post-figurationnel ».

Vingt ans après l'incident, Jean Danglebert était passé au plâtre, au béton armé, au plastique et au bronze, et l'on exposait ses œuvres dans toutes les galeries du monde. Connu et respecté comme chef de file du mouvement cité plus haut, le compte en banque bien garni et jeune encore, il sentait pourtant confusément un doute grossir en lui. En effet, quoique son art fut entièrement basé sur l'aléatoire et l'improvisation, il lui semblait ces derniers temps voir toujours revenir les mêmes formes sous ses doigts. Bref, il se répétait.

Conscient d'être arrivé au bout de quelque chose, mais incapable de rebondir vers de nouveaux horizons esthétiques, Jean Danglebert se morfondait. L'inspiration l'avait incontestablement abandonné. Commença alors une période de dépression douce, presque invisible pour ses proches, mais qui le minait intérieurement. Ses créations devinrent de plus en plus rares. On commença à moins parler de lui dans les médias spécialisés et ses rétrospectives attirèrent moins de monde. Dans l'ombre, de jeunes loups aux dents longues se frottaient les pattes, guettant une chute qui devenait de plus en plus évidente chaque jour.

Jean Danglebert n'était pas du genre à forcer l'inspiration créatrice par l'usage de substances illicites. L'angoisse, il tenta de la contenir par l'effort physique, la marche notamment. Ce qui le mena à explorer la capitale d'un bout à l'autre, et le conduisit naturellement un beau jour à découvrir une rue dont le nom lui était vaguement familier : la rue des Morillons. Il fut amusé d'y découvrir le hangar de stockage des objets trouvés.

Il eut la curiosité d'entrer et fut accueilli par un fonctionnaire

installé derrière un guichet de verre. On pouvait voir dans son dos une fantastique quantité d'artefacts aussi divers les uns que les autres, entassés sur des travées de bois.

« Vous désirez ? demanda le préposé.

— Je crois... avoir perdu quelque chose...

— Vous croyez ou vous en êtes sûr ?

— Eh bien... J'en suis sûr. J'ai perdu l'inspiration, avoua l'artiste.

— Ah oui ! Descendez au troisième sous-sol, service des objets immatériels. J'espère que vous avez une bonne description de votre inspiration, on en a à revendre ici. »

Il y avait en effet un petit escalier surmonté du panneau « Service des objets immatériels » et qui colimaçonnait dans le sous-sol. Jean Danglebert s'y engouffra. Il eut tôt fait d'atteindre le troisième sous-sol et tomba sur un autre planton qui lui indiqua négligemment les étagères dans son dos.

« Inspiration perdue ? Je vois, z'êtes un artiste, vous. On les a casées là, elles y sont toutes. »

De fait, cela regorgeait d'inspiration, ici. Il y en avait de partout et de tous les styles, des petites, des grosses, des anciennes et des modernes. Certaines avaient des ailes dans le dos, d'autres, tapissées de dollars, trônaient sur l'étagère des « Riches Idées », d'autres encore arboraient un air de Marianne sous d'écarlates bonnets phrygiens. Mais de son inspiration à lui, Jean Danglebert, il n'y avait nulle trace.

Déçu, il s'apprêtait à repartir, lorsqu'une voix le héla.

« Psst ! Hé ! Je suis ici, en face ! »

Et en face, il y avait un antique presse-purée, de type Moulinex 1930.

« C'est toi, mon inspiration ? demanda Danglebert, soupçonneux.

— Ne fais pas semblant de ne pas me reconnaître, tu es bien venu ici pour me retrouver, non ? »

Danglebert se gratta la tête, soupira, et se résolut à se saisir de l'engin.

Quelques mois plus tard, il ouvrit une baraque à frites sur la plage publique de Knotte-Le-Zoutte et ce fut la fin définitive de sa carrière. Si un jour vous passez par là-bas, allez lui acheter un cornet. Peut-être aurez-vous la chance de tomber sur un de ces jours étranges où, pris de nostalgie pour son passé d'artiste, il lui arrive de contempler béatement une pomme de terre aux formes particulièrement biscornues, avant de la fourrer en soupirant dans la peuleuse automatique.

*

Personne ne m'aime

La première fois qu'un livre chut de sa bibliothèque, il crut à un accident. C'était un vieil exemplaire de poche de *Tristan et Yseut*, collection « Lettres gothiques ». Un truc qu'il avait ramassé dans une foire aux bouquins bien des années plus tôt et qu'il n'avait jamais ouvert.

Il replaça le livre sur son étagère, sans se poser trop de questions. À force d'entasser du papier dans sa bibliothèque, parfois sur une double ou triple épaisseur, il n'y avait rien de surprenant à voir les ouvrages choir ainsi. Il avait remarqué depuis longtemps la propension des êtres et des objets à se rapprocher du sol quand rien ne les retenait. C'était terriblement énervant mais on n'y pouvait rien. Il savait vaguement qu'un type appelé Newton avait tenté de remédier à ça autrefois, sans succès, semblait-il. Peut-être en aurait-il su plus s'il avait eu l'habitude de lire ses livres au lieu de se contenter de les caser à toute force dans leurs alvéoles de bois.

Après avoir remis l'objet à sa place, il alla se livrer à son activité favorite qui consistait les jours de lessive à se balancer d'avant en arrière devant la machine à laver, tout en contemplant son visage grotesquement déformé sur la surface réfléchissante du hublot de verre. C'était une habitude qu'il avait prise à l'époque où il fréquentait les laveries automatiques du Quartier Latin. Voir sa tête s'allonger et se tordre en surimpression sur les chaussettes et les slips lui semblait du plus haut comique. Ses crises de fou rire ne duraient toutefois jamais très longtemps, interrompues par des haut-le-cœur et des nausées, ou par l'intervention du patron. Apparemment, les autres usagers n'appréciaient pas. Mais depuis qu'il avait son propre appartement, avec sa bibliothèque et sa propre machine, ce n'était plus un problème.

Malgré le raffut terrible du lave-linge, il sentit plutôt qu'il n'entendit que quelque chose n'allait pas dans l'autre pièce. Jetant un œil à travers le porche il aperçut les livres qui dégringolaient. Leur chute avait quelque chose de curieux. Ils ne tombaient pas par paquets solidaires à la façon de lignes de dominos : des ouvrages éloignés les uns des autres s'écroulaient au sol alors que d'autres, pourtant en équilibre aussi instable, semblaient cramponnés à leur étagère. Le phénomène ne dura d'ailleurs qu'un instant. Il ne concerna au total qu'une trentaine de

titres.

Intrigué, il s'approcha. Chose surprenante, les livres étaient tous tombés de la même façon, première page de couverture vers le ciel.

Il y avait là :

Philémon et Baucis

Roméo et Juliette

Siegfried et Brunehilde

Tristan et Yseut (encore !)

Aucassin et Nicolette

Saloupiou et Salopette (une BD des éditions Cochonnax qu'il avait mise par erreur au milieu des romans à cause de son format)...

Et ça continuait comme ça sur des dizaines de livres, une succession de titres avec leur morne énumération de couples mythiques ou réels.

Il n'avait jamais ouvert un seul de ces livres. Il eut pourtant la sensation très nette que le destin tentait de lui expliquer quelque chose. Un peu comme la fois où il avait croisé trois ambulances de suite dans la rue et qu'il avait rebroussé chemin au lieu d'aller prendre son repas de midi au restaurant universitaire (l'intoxication avait fait plusieurs morts). Ou encore la fois où il avait trouvé à six reprises une pièce de cinq centimes posée sur le rebord du tourniquet d'entrée du métro (cette semaine-là le loto belge avait tiré les chiffres 655555).

Mais que diable pouvaient signifier ces chutes de livres en série ?

Il ne voyait pas bien quel incident pouvait lui arriver dans l'immédiat. Sa vie lui semblait claire, aussi simple et tranquille que celle de n'importe quel étudiant de trente-sept ans inscrit en seconde année de droit international qui attend à chaque fin de mois le chèque paternel (avant le droit il avait essayé les langues orientales, l'archéologie, la littérature comparée, la botanique et quelques autres broutilles, mais c'était la première fois qu'il atteignait la seconde année. Il avait trouvé sa voie).

Il s'apprêtait à remettre les ouvrages à leur place en rayon lorsque l'on sonna.

C'était la voisine du dessous. Elle avait entendu la dégringolade des livres et venait aux nouvelles.

FIN



Patrice Lussian est bibliothécaire, collectionneur de récits de voyages et breton de l'extrême sud (plutôt Côte d'azur que Côte d'Iroise, même s'il vit à Paris en ce moment). Il écrit de temps à autre des textes qui sont autant de traversées des ténèbres, intérieures ou extérieures, vécues par leurs narrateurs. Des héros naufragés, en rupture avec leur propre réel.

Comme il faut bien rigoler parfois, c'est aussi un amateur de cinéma nanar ou de série B. On peut le voir traîner du côté de la Cinémathèque lors des douteuses projections Bis du vendredi soir.

Le cinéma apocalyptique, représentation de la catastrophe

par Marine Gruchet

LE TERME « APOCALYPSE » est tiré du grec *apokalupsis* et du verbe *apokaluptein*, qui signifie « dévoilement » ou, dans un sens plus religieux, « révélation ». L'apocalypse apparaît originellement dans la Bible, plus précisément dans le dernier livre du Nouveau Testament. Celui-ci est écrit à la fin du I^{er} siècle, selon Jean de Patmos. Ce livre avance l'idée de la destruction du monde afin de laisser place par la suite à quelque chose de nouveau et de meilleur.

L'apocalypse est donc dans un premier temps un genre littéraire, judaïque puis chrétien, qui s'inspire du texte écrit par Jean. Les beaux-arts vont s'inspirer de ce thème religieux pendant le Moyen-Âge et la Renaissance, notamment, surtout en architecture. Le sujet apocalyptique fait l'objet d'un grand nombre de façades d'églises et de cathédrales ou de vitraux par exemple.

Le thème apocalyptique quitte ensuite progressivement le champ liturgique pour se manifester sous d'autres formes artistiques, et ce, jusqu'à aujourd'hui : musique, peinture, télévision, cinéma, bande dessinée, jeu vidéo. L'apocalypse quitte progressivement son sens premier de dévoilement pour désigner de plus en plus l'arrivée de la catastrophe. Tiré du grec *katastrephein*, ce terme signifie « bouleversement » ; « c'est ce qui *bouleverse*, c'est ce qui *chamboule* ». Pour autant, son sens didactique s'impose au fur et à mesure sur son sens étymologique et induit désormais l'idée du « dénouement », de la fin. Michaël Ferrier constate que « le thème de la catastrophe est aujourd'hui omniprésent, que ce soit dans les domaines économique, politique, écologique ou technologique, mais aussi dans les pratiques artistiques (cinéma, peinture, danse, etc.) ». Il n'est donc pas surprenant de le retrouver de façon très récurrente, notamment dans le genre cinématographique.

Dans le cinéma de fiction, l'apocalypse peut donc se manifester sous plusieurs formes. Le film apocalyptique met en scène la découverte en

tant que telle de la nature de la fin du monde, et les moyens mis en place pour tenter de contrer ou d'accepter son arrivée. Le film post-apocalyptique, quant à lui, s'attache à montrer l'univers laissé après la catastrophe. L'apocalypse peut aussi se définir de façon plus subtile, sans pour autant s'apparenter uniquement au film-catastrophe, mais en invoquant tout de même l'idée qu'elle peut être tout simplement la fin d'un monde, ou même la fin de l'homme.

L'apocalypse est donc très couramment synonyme de l'arrivée d'une catastrophe, elle-même représentée de plusieurs manières : tsunami, tornade, tempête, réchauffement climatique, invasion (extraterrestres, morts-vivants), terrorisme, collision avec un astre, contagion de virus et de maladie, etc. La définition de la catastrophe est multiple, car cette dernière peut adopter une infinité de natures possibles, mais toutes semblent avoir cependant une même finalité : mettre un terme à la vie et détruire le monde tel que nous le connaissons.

Un enjeu commercial et marketing

Le cinéma américain, et plus encore hollywoodien, produit chaque année de nombreux films s'apparentant de près ou de loin à ceux communément appelés « apocalyptiques ». Si certains traitent davantage de l'apocalypse en tant que telle et dans le sens le plus entendu aujourd'hui, c'est-à-dire la fin du monde, ce qui la précède ou ce qui la suit, d'autres n'en font pas leur enjeu scénaristique premier, bien que certains traits propres à une mise en scène apocalyptique soient tout de même présents.

L'apocalypse au service du film

Depuis ces dernières années, une grande partie de la production américaine s'est intéressée à vouloir montrer l'apocalypse dans toute sa splendeur, depuis ses prémises jusqu'à son paroxysme. La fin du monde devient le sujet principal des enjeux scénaristiques, mais aussi de la mise en scène, qui cherche à dépeindre la grandeur de l'apocalypse. C'est en cela que se caractérise la majeure partie des films réalisés à Hollywood traitant du sujet, qui suivent généralement la veine des « blockbusters ». Selon Marc Cerisuelo, Jean Collet et Claude-Jean Philippe, ils définissent ce genre comme suit : « grand spectacle, nouvelles techniques, croyance en l'art de la mise en scène

évidente, affichée et d'autant plus maîtresse de ses effets ». Généralement, ces films sont réalisés dans l'objectif de divertir le public, et ainsi faire un bon chiffre au box-office afin de rentabiliser le budget du film, souvent très onéreux. Montrer l'apocalypse devient alors une aubaine pour ce type de cinéma, qui y voit le moyen de mettre en scène la fin du monde de la façon la plus spectaculaire et la plus impressionnante possible. L'un des réalisateurs contemporains friands de ce genre de spectacle est Roland Emmerich, réalisateur allemand, connu notamment pour *The Day After Tomorrow*. Ce film, sorti en 2004, met au cœur de son intrigue un scénario catastrophe ; le changement climatique devenu inévitable provoque alors d'innombrables catastrophes naturelles que l'Homme n'est pas prêt à arrêter, menaçant alors l'extinction de la vie sur terre.

Ce type de scénario n'est évidemment pas un cas isolé, bien au contraire. De nombreux films apocalyptiques montrant la fin du monde vont s'inspirer du contexte de leur réalisation afin d'en tirer un avantage marketing et commercial, pour d'une part attirer un public amateur de ce genre de cinéma, mais d'autre part pouvoir utiliser des effets spéciaux de plus en plus sophistiqués afin d'offrir à son spectateur une fin du monde la plus impressionnante possible. Le cinéma apocalyptique hollywoodien puise alors l'intérêt central de son futur film dans son propre contexte de production. *2012* de Roland Emmerich, sorti en 2009, illustre cela ; il s'empare de l'interprétation du calendrier maya daté du 21 décembre 2012 comme l'annonce de la fin du monde, pour alors réaliser un film apocalyptique. Son long-métrage met en scène la planète détruite par un enchaînement ininterrompu de catastrophes naturelles aux quatre coins du monde, causées par le réchauffement du noyau central de la Terre. Finalement, le sujet de l'apocalypse devient un terrain de jeu propice aux réalisateurs, qui s'emparent de cette crainte commune pour créer un divertissement et attirer le public. Sam Azulys va même d'ailleurs jusqu'à parler de « choix opportunistes » qui « surfent sur les peurs les plus partagées » pour en faire un élément de vente attractif et ainsi assurer un bénéfice pour rentabiliser la production du long-métrage.

L'après-fin du monde

Au-delà de la fin du monde en tant que telle, le cinéma américain a aussi été à l'origine de films qui mettaient en scène non pas l'apocalypse au moment de son accomplissement, mais son après, en l'occurrence le monde qu'elle a laissé derrière elle. Les origines du genre post-apocalyptique se manifestent dès la Deuxième Guerre mondiale, puis

au lendemain de la guerre froide, avec la menace du péril nucléaire et l'utilisation des armes atomiques notamment. Ce genre dystopique s'attache alors à montrer comment le ou les survivants tentent de continuer à vivre dans un environnement souvent devenu hostile et détruit. Il se caractérise généralement sous trois formes narratives différentes, bien que celles-ci soient évidemment sujettes à évoluer entre elles selon les films. La première plonge ses spectateurs dans un univers où une nouvelle société semble déjà là ou est en train de se mettre en place. Cette organisation se construit sur des modalités similaires à celles qui existaient avant la fin du monde mais prend également en compte l'environnement dans lequel elle est contrainte d'évoluer. La deuxième met davantage en scène la suite directe de la fin du monde. Les individus restants sont alors voués à survivre dans un monde chaotique, partiellement ou totalement détruit, où ils sont parfois eux-mêmes menacés, soit par d'autres êtres humains, soit par d'autres formes de vies. Enfin, la dernière utilise la fin du monde pour parler intrinsèquement de la fin de l'homme. Il s'agit souvent d'un protagoniste se retrouvant seul dans un monde détruit par l'apocalypse, condamné à devoir survivre tant bien que mal dans un milieu hostile et inadapté à la vie humaine, dont le principal but est de tenter de sauver l'espèce humaine.

Alfonso Cuarón, en 2006, nous plonge avec *Children of Men* dans une fiction post-apocalyptique. En 2027, la civilisation est menacée d'extinction, car les femmes sont désormais stériles, ce qui induit alors que plus aucune naissance n'est possible, et donc que l'homme arrive à sa fin. Tout le film va se concentrer sur Theo Faron (Clive Owen) qui va tenter de sauver la dernière femme enceinte en la menant en lieu sûr. Ce long-métrage est intéressant dans la caractérisation du genre puisqu'il rassemble à lui seul les trois types de narrations décrites. En effet, l'intrigue se déroule à la suite d'un événement majeur ayant transformé la planète en une terre typiquement post-apocalyptique. Celle-ci semble s'être adaptée et reconstruite selon des lois et des principes qui lui sont propres. Pour autant, elle semble se remettre difficilement de ce traumatisme, et pour cause : les hommes ne peuvent plus se reproduire. Bien qu'elle ne soit pas encore arrivée à son terme, le film repose véritablement sur la question de la fin de l'espèce humaine. *I Am Legend* propose également les mêmes enjeux, mais de façon différente. Le roman éponyme de Richard Matheson date de 1954 et fut adapté au cinéma à trois reprises, dont la dernière fut réalisée par Francis Lawrence en 2007. Un homme, seul rescapé avec son chien d'un virus transformant les humains en des êtres quasi vampiriques à New York, tente de trouver un antidote afin de sauver

l'humanité. Ce long-métrage parle lui aussi de l'éventualité de la fin de l'Homme et, tout comme celui de Cuarón, Robert Neville (Will Smith) va alors tout faire pour éviter cela. On retrouve également cela dans *The Road*. Réalisé par John Hillcoat en 2009, le public suit la route d'un père et son fils tentant de survivre au sein d'un milieu devenu austère et stérile à toutes formes de vies. Il va être là aussi question de la survie de l'Homme sur Terre, représentée par cet enfant comme l'élément garant de celle-ci jusqu'à la fin du film, protégé par son père. Cette problématique de l'extinction de l'espèce humaine est une donnée essentielle qui caractérise la majorité des films appartenant au genre post-apocalyptique. À l'inverse des films représentant la fin du monde, le genre post-apocalyptique repose moins sur le modèle du blockbuster mais engage des enjeux de mises en scène et de narrations différentes.

Entre responsabilité et incapacité

La catastrophe apparaît dans de très nombreux films comme étant inévitable et incontrôlable, aussi bien dans des longs-métrages tous publics que dans ceux dits « de genre ». L'être humain devient alors la victime malgré lui de son incapacité à pouvoir gérer cette menace qui porte atteinte à sa vie, jusqu'à parfois envisager l'extinction de sa propre espèce. Quelle que soit la nature de la catastrophe, celle-ci est très souvent caractérisée comme étant inévitable à la fin de la vie sur Terre, menaçant alors de ravager toutes traces d'existences sur son passage. Toutefois, sa présence n'est parfois pas due à un pur hasard, bien au contraire. Christian Chelebourg distingue à ce sujet deux types de catastrophes : « celles qui laissent ouverte la possibilité d'une faute humaine et celles qui, *a contrario*, apparaissent comme une pure fatalité indépendante de toute influence d'origine anthropique ».

À l'inverse des films se définissant davantage du côté de « l'éco-apocalypse » et qui induisent le facteur humain dans l'équation de la fin du monde, la catastrophe peut être le résultat arbitraire d'un fait complètement indépendant de l'action des êtres vivants. À cet égard, Christian Chelebourg remarque qu'à chaque fois, c'est « l'humanité tout entière qui est menacée, à la manière des dinosaures dont l'extinction est rappelée de façon quasi systématique ». Les humains se retrouvent alors à la merci de ces catastrophes souvent imprévisibles et inévitables, la seule solution étant d'essayer de contrer la menace, afin d'éviter une fin du monde totale.

Là encore, de nombreux films vont faire référence à la Bible elle-même, notamment en réutilisant le mythe de l'arche de Noé, dans le but de sauvegarder une partie de la population pour que perdure la vie sur la planète. Dans *Armageddon*, les scientifiques vont tenter de détruire l'astéroïde qui menace la Terre en envoyant des hommes installer une charge explosive dans celui-ci. *Deep Impact* reprend cet élément scénaristique : les autorités vont dans un premier temps essayer de faire dévier la trajectoire de la comète à l'aide de missiles. Ceci va partiellement réussir mais ne va pas suffire à préserver la planète des raz-de-marée provoqués par un dernier éclat de la comète venant percuter la Terre. En parallèle, un abri a été créé afin de protéger pendant deux ans les habitants désignés pour leurs compétences et ainsi préserver l'espèce humaine au-delà de la catastrophe. Roland Emmerich réinvestit cette référence biblique dans *2012* de façon plus évidente encore, puisque des arches sont construites afin de sauver les personnes qui auront la chance de pouvoir accéder à ces abris et ainsi se protéger du réchauffement de la plaque terrestre, qui provoque d'innombrables catastrophes naturelles aux quatre coins de la planète.

Un point commun se dégage donc de tous ces films : l'impuissance des hommes face à l'apocalypse est quasiment mise comme postulat à chaque début d'intrigue. Pour autant, la très grande majorité d'entre elles se terminent en faveur de l'humain, puisque certains réussissent malgré tout à survivre à la fin du monde ce qui laisse ainsi supposer la continuité de la vie sur Terre. Ces films laissent entendre alors que quoi que fasse l'être humain, il reste soumis face aux lois de la nature définies par une certaine fatalité à laquelle il ne peut rien, sinon tout juste tenter de sauver une partie de l'espèce afin de la faire perdurer au-delà de l'échéance apocalyptique. À cela, deux voies s'ouvrent à lui. La plus courante consiste à conclure le film sur une fin heureuse, où l'homme finit tout de même par réussir à déjouer ce qui paraissait être pourtant impossible, sortant vainqueur face à la catastrophe : c'est le cas d'une très grande majorité de films.

Dans certains cas, pourtant, le film se termine sur une note bien moins positive, ne laissant aucune autre alternative possible que la véritable fin du monde tel que nous le connaissons. *Prédictions* d'Alex Proyas, réalisé en 2009, suit cette voie : victime d'une éruption solaire, la planète sera totalement ravagée par celle-ci, toutes formes de vie étant annihilées. Cependant, le film se caractérise par son

appartenance à la science-fiction ainsi qu'à une dimension biblique évidente puisque les spectateurs retrouvent les deux enfants kidnappés pendant le film sur une autre planète, rejoignant un arbre isolé. L'espoir de faire perdurer l'espèce humaine n'est possible alors qu'en quittant la Terre.

Christian Chelbourg distingue les longs-métrages qui mettent en scène une catastrophe dont la présence serait aléatoire et totalement indépendante de l'homme, et à l'inverse ceux dont l'être humain est la raison d'être de l'apocalypse. De nature très souvent « élémentielle », il en distingue plusieurs catégories : l'eau (inondations, tsunamis), l'air (tornades, tempêtes), éruptions, séismes et le feu. Il ajoute que « toutes ces fictions mettent en scène d'une manière ou d'une autre la responsabilité des autorités ». C'est précisément l'enjeu qui semble se développer dans *Phénomènes*, de M. Night Shyamalan en 2008 : alors qu'une vague extraordinaire de suicides se déroule à New York, un biologiste comprend sa raison. En effet, la végétation aurait selon lui mis au point un système de défense transmettant des toxines végétales dans l'air, altérant alors les « mécanismes d'auto-préservation » de l'espèce humaine, poussant les hommes à ressentir le besoin de mourir.

Cette idée de la nature comme entité souveraine qui se soulèverait contre l'être humain pour se venger ne vient évidemment pas de nulle part ; elle répond à cette angoisse sous-jacente, engendrée par les pouvoirs publics, mais aussi les scientifiques, qui est que l'homme serait le responsable de la destruction de sa planète, et ce, de manière inévitable. « *Homo homini lupus est* ». Cette citation tirée d'*Asinaria* de Plaute (212 av. J.C.) illustre assez bien cette idée que l'Homme, souvent malgré lui, en arrive à détruire de lui-même son propre habitat.

Cette problématique écologique contemporaine est le leitmotiv récurrent de ces longs-métrages éco-apocalyptiques, qui placent l'être humain comme le responsable premier de ces catastrophes naturelles pour n'avoir pas pris assez sérieusement en considération les limites écologiques et l'épuisement de la planète. Nathalie Magnié constate une évolution dans l'appréhension de ces craintes : originellement attribuées à des forces supérieures qui se vengeraient, elles le sont désormais aux « sociétés humaines » depuis la fin du XX^e siècle. Elle parle alors d'une « sorte de révolution copernicienne concernant le climat, où les hommes ont peu à peu pris conscience de leur

responsabilité directe dans le Déluge : ce sont leurs erreurs qui ont pour conséquence une destruction de la planète ». Alain Musset parle lui d'un « changement de paradigme ». L'apocalypse se caractérisait par des phénomènes soit naturels soit divins ; l'homme est désormais capable de sa propre destruction, il est devenu acteur de celle-ci et n'est plus une victime. La menace est alors un « moyen de nous avertir non pas de la volonté des dieux, mais de la dangerosité contenue dans les activités humaines mises au service d'une volonté monstrueuse ».

Cette idée de l'homme comme responsable de sa propre perte prend de l'ampleur dès l'utilisation de la bombe nucléaire dans un premier temps, puis se confirme avec les enjeux préoccupants du réchauffement climatique dans un second temps. Frédéric Neyrat compare à juste titre le *Docteur Folamour* de Kubrick, sorti en 1964, où l'être humain détruit la planète par la bombe atomique, alors que c'est « notre manière de construire le monde, sans même une intention destructrice (consciente), qui engendre automatiquement la destruction » dans *Le Jour d'après*.

Pour aller plus loin encore, on peut considérer que l'anthropophagie est la conséquence absolue de cette « cosmophagie ». Ce même auteur distingue à cet égard deux types de films : ceux qui mettent en scène l'anthropophagie (morts-vivants, zombies) sans aucune référence apocalyptique, et ceux au contraire où il en est question, notamment dans *The Road*. Pour survivre, les humains encore vivants s'alimentent de nourriture qu'ils réussissent à trouver sur leur route, en allant même jusqu'à manger leur propre espèce, l'humain, pour espérer vivre. Les personnages, tout comme les spectateurs, sont confrontés dans ce film à une Terre devenue totalement stérile à la suite d'une catastrophe qui a détruit toute vie possible jusqu'alors.

Condamné à devoir survivre sur une planète désormais hostile au principe même de la vie, l'homme est alors contraint de devoir manger sa propre espèce pour continuer à vivre. L'être humain, qui était avant l'apocalypse un danger pour son environnement, en devient un pour lui-même. Il participe alors à sa propre catastrophe, qui est ni plus ni moins la fin de l'homme. La fin du monde redéfinit ce qu'il est : « pour rester humain, il ne faut ni manger les autres, ni se faire manger vivant par ces autres ».

Mise en scène de l'impuissance

Dans les films apocalyptiques, la catastrophe rappelle de façon indéniable la relative capacité humaine à faire face à la fin du monde, que les hommes en sortent indemnes par la suite ou non. Les personnages, tout comme le spectateur, sont de fait incapables de contrôler les effets produits par l'arrivée de la fin du monde. Une véritable mise en scène du phénomène catastrophique se déploie alors.

Sublimar la fin du monde

L'apocalypse peut se manifester sous différentes formes selon les films : « tremblements de terre, tsunamis, éruptions volcaniques, tornades, incendies dévastateurs, inondations ou sécheresses destructrices », etc. Ces catastrophes souvent très spectaculaires, au point même qu'elles pourraient alors être considérées comme irréelles, gagnent en crédibilité avec des personnages récurrents dans le genre apocalyptique.

Celui du scientifique, et la science plus généralement tiennent une place centrale dans l'acceptation de la catastrophe comme un événement plausible, pour les personnages comme pour le spectateur. Pourtant, ils ne sont pas pour autant efficaces face à la fin du monde : soit ils ne sont pas pris au sérieux ou n'arrivent pas à temps pour pouvoir prévenir le monde, soit ils se retrouvent impuissants comme le reste des humains de la planète. Dans *Deep Impact* par exemple, le Dr Wolf, découvre l'arrivée de la comète sur Terre, mais meurt avant de pouvoir avertir de sa découverte. Dans *Prédictions*, John va prendre connaissance de la prophétie (une liste de chiffres indiquant les dates des catastrophes planétaires) trop tardivement pour espérer empêcher l'apocalypse qui les guette. Dans *Phénomènes* enfin, c'est un professeur de sciences qui va comprendre l'origine de cette vague de suicides à New York, sans que rien ne puisse l'arrêter. Christian Chelebourg remarque alors que les prévisionnistes et scientifiques font alors « figure de Cassandre aux yeux des autorités politiques », qui ont d'autant plus de mal « à se faire entendre que leurs interlocuteurs demandent des certitudes qu'ils ne peuvent offrir ». Les personnages vont alors adopter un comportement quasi héroïque afin de tout faire pour minimiser cela. En ce sens, l'adaptation de Spielberg de *War of the Worlds* porte un regard intéressant, puisqu'il met en scène un père (Tom Cruise) aux antipodes du héros classique américain. Il va tenter de s'échapper tant bien que mal à la menace qui le met, lui et ses enfants, en danger. Ceci sera un échec mesuré puisqu'il abandonnera

son propre fils au cours du film, et incarne davantage un rôle de victime que de héros. Mais c'est précisément en cela que le processus d'identification est réussi, assurant ainsi une crédibilité à l'ensemble du film.

La télé est aussi un élément de mise en scène très utilisée dans les films apocalyptiques pour confirmer la catastrophe. La fin du monde devient une information confirmée par les médias, et lui confère en même temps une dimension planétaire. La science ne peut arrêter, si ce n'est tout juste expliquer la raison de l'apocalypse. Les médias, quant à eux, montrent la gravité des événements et affirment leurs spectacularités, plaçant le monde dans une crainte partagée.

Une écriture cinématographique de la catastrophe

Plus encore, le genre apocalyptique use également d'un langage particulier afin de mettre en scène le caractère infaillible de la menace. Deux procédés s'opèrent : la « saturation » et la « raréfaction ». Le premier se caractérise par une réalisation aux déplacements accélérés et au montage rapide, ayant souvent recours au gigantisme ainsi qu'aux effets spéciaux nombreux. Le spectaculaire prend son ampleur par « le mouvement et le pouvoir englobant du cadre ». Plus encore, l'image y est saturée, car encombrée : « la foule envahit l'écran, la panique gagne de tous les côtés ». La saturation de l'image entraîne la saturation des sens, et inversement : le son et l'image sont au service de la catastrophe, et bombardent le spectateur de « sensations et d'effets cinétiques ».

Par contraste à cet effet de « saturation », les films post-apocalyptiques se tournent davantage vers la « raréfaction ». Les espaces deviennent des lieux « vides », « désolés », les couleurs sont « désaturées », et le « cadre tend à valoir davantage pour son pouvoir excluant qu'englobant ». Le film menace « à tout moment de tomber dans l'immobilité ou dans un engourdissement généralisé ». Cette ambiance retranscrit à l'image l'idée d'un monde devenu mort, statique, figé. Comme dans un processus de saturation, la raréfaction donne à voir un univers post-catastrophe incontrôlable par le personnage ; cet environnement mort et sur arrêt l'est aussi bien esthétiquement que fondamentalement. Bien que l'homme finisse finalement par reprendre un semblant de contrôle sur la catastrophe,

il est tout de même assez édifiant de constater que celle-ci paraît infallible dans ses débuts, bien qu'elle soit finalement vaincue.

État de conscience et état du monde

Il paraît légitime de s'interroger, au-delà du fait de considérer le film apocalyptique comme un divertissement avant tout, si certains longs-métrages ne semblent tout de même pas porter un discours sous-jacent plus sérieux. Ce blâme donné à l'être humain pour être responsable de la dégradation de la planète par exemple n'est évidemment pas dû au hasard. Comme il a été dit en amont, les films puisent l'essentiel de leurs inspirations scénaristiques dans leur contexte de réalisation.

Nécessité de la catastrophe

Cette récurrence de la catastrophe dans le cinéma laisse à penser que celle-ci apparaît être comme un désir, voire même une nécessité, dans le but d'essayer de s'approprier. La nature de la catastrophe dans le cinéma évolue en fonction de son contexte de production. On remarque par exemple un goût certain pour une apocalypse écologique ces dernières années, que Frédéric Neyrat nomme « éco-apocalypse » et qu'il considère comme un réel « sous-genre cinématographique », qui fait « reposer la possibilité (ou la réalité) de la fin du monde sur des motifs environnementaux ».

Un autre motif contemporain que l'on retrouve aussi assez fréquemment dans ce cinéma est celui de la maladie. Il s'agit généralement d'un virus ou d'une bactérie, hautement contagieuse et difficile à maîtriser, qui se propage alors rapidement à l'échelle nationale d'abord, ou même directement à celle mondiale. On pensera par exemple à des films comme *Contagion*, réalisé par Steven Soderbergh en 2011, où des scientifiques vont tenter de trouver un remède au virus mortel qui se développe sur la planète, ou au film de David Mackenzie, *Perfect Sense*, sorti en 2012, qui met en scène la propagation d'une maladie faisant disparaître toutes les capacités sensorielles de l'espèce humaine. Ce type de long-métrage s'inscrit lui aussi dans un contexte bien particulier qu'est celui des problématiques sanitaires auxquelles l'organisation mondiale de santé peut rencontrer. Même si le danger des maladies contagieuses et toutes les interrogations qui en résultent ne sont pas exclusivement contemporains, il est évident que le phénomène de mondialisation

ainsi que les échanges et les flux toujours de plus en plus importants sur la planète augmentent cette menace de pandémie mondiale. On peut prendre comme exemples les plus récents le virus Ebola ou la grippe aviaire notamment.

Au-delà de ces enjeux climatiques et sanitaires qui semblent être des problématiques récurrentes du XXI^e siècle, la menace de l'extinction du monde est apparue dès le XX^e. Le contexte entretenu par la Guerre froide, mais aussi intrinsèquement la peur d'une menace soviétique a donné par la suite de nombreux films mettant en scène cette menace latente, par le biais d'invasion de monstres ou d'extraterrestres notamment. *La Guerre des mondes*, film réalisé par Byron Haskin en 1953, en est un bel exemple. Adapté du roman de G. H. Wells écrit en 1898, ce dernier s'inscrit dans une époque d'impérialisme de la part des Britanniques que l'auteur semblait rejeter, expliquant alors cette invasion d'extraterrestres venus attaquer Londres, phénomène par ailleurs assez novateur en littérature à cette époque. Haskin réussit à s'en emparer un demi-siècle plus tard en réussissant à se l'approprier et le faire alors résonner avec sa propre époque qu'est celle de la Guerre froide. Steven Spielberg réalise une nouvelle adaptation en 2005, qui là encore est en lien avec son contexte de production. La menace provenant originellement de l'espace disparaît pour laisser place dans cette nouvelle mise en scène à une attaque plus maligne, venant de la Terre elle-même. Sam Azulys voit dans cette interprétation de Spielberg une allusion directe à la menace terroriste qui gagne du terrain à l'échelle mondiale, mais également une référence directe à l'attaque lors des attentats du 11 septembre 2001, sur le World Trade Center : la menace est alors « embusquée dans les profondeurs de la terre », tout comme le pouvoir insidieux de la menace constante des terroristes sur le monde.

Quelle que soit la nature de la catastrophe, l'accomplissement heureux de l'affrontement l'humain face à celle-ci dans la fiction serait alors un moyen d'accepter l'idée que nous sommes majoritairement impuissants dans le réel face à celle-ci. Dans la même perspective, ces films rassurent sur notre part de responsabilité dans la venue de l'apocalypse. Ils laissent entendre alors qu'il est tout à fait possible de changer les choses avant d'atteindre le point de non-retour fatal et ainsi compenser les conséquences humaines, à condition cependant de réagir. Nadine Boudou parle d'un « sentiment d'insécurité et d'instabilité », conséquences d'un « imaginaire d'un désastre global » qui « se nourrit d'un discours ambiant alimenté par de très nombreux

articles, documentaires et livres qui intègrent l'idée d'effondrement comme un possible, contre lequel les sociétés devraient se mobiliser ». L'enjeu du film apocalyptique pourrait dépasser le simple amusement du spectateur ; parler de la catastrophe serait à la fois un moyen d'en dédramatiser ses conséquences, et induirait une prise de conscience nécessaire du spectateur sur son comportement face à elle.

Anticipation, prédiction et accoutumance

Les catastrophes naturelles, nucléaires, technologiques, humaines, etc., bien qu'elles soient très souvent spectaculaires et difficiles à accepter, n'en paraissent pas pour autant irréelles. Et pour cause : la plupart des gens ont déjà été confrontés à des images similaires, dans une salle de cinéma ou devant leur télé. Yves Dupeux prend l'exemple des attentats du World Trade Center le 11 septembre 2001, et constate un sentiment de déjà vu entre les images de l'effondrement des tours jumelles avec celles présentes dans les films apocalyptiques. « On n'y croyait pas, c'était comme dans un film ». S'il ne porte pas systématiquement de façon explicite l'enjeu de vouloir faire réagir son spectateur sur l'état de son monde, le cinéma mettant en scène la catastrophe impose des images qui anticipent et portent des similitudes évidentes avec le réel.

Grâce à cela, le genre apocalyptique exorcise la crainte commune de l'éventualité de la fin du monde en produisant des images que tout le monde aurait déjà vues au moins une fois, au point même d'en devenir presque banales.

Pour autant, cette relation constante entre cinéma et réel est réciproque, et ne peut se construire l'un sans l'autre. Le cinéma, sans parler heureusement de double véritable, s'inspire du réel. Inévitablement, l'image apocalyptique minimise la catastrophe, mais reste tout de même ancrée dans la réalité. Elle acquiert une valeur presque de témoignage, puisqu'elle met en scène des faits s'étant produits parfois réellement. On pensera notamment à *The Impossible* par exemple. Dick Tomasovic cite Cecil B. DeMille en parlant d'images catastrophiques comme des « images post-traumatiques ». Il prend l'exemple d'*Après le tremblement de terre de San Francisco*, documentaire d'Otis M. Gove de 1906, qui parle d'un fait réel. Comme le documentaire, la fiction peut aussi être un moyen, certes différent mais tout aussi pertinent, de traiter d'un fait marquant de l'histoire pour en dédramatiser les conséquences, allant presque jusqu'à la possibilité

d'en faire son deuil. C'est le cas d'innombrables films de guerre notamment. Montrer au cinéma des images catastrophiques révélatrices de l'approche de la fin du monde permet donc de pouvoir les accepter, d'autant plus si elles sont tirées d'un événement réellement produit, mais aussi d'estomper l'angoisse de l'apocalypse et, parallèlement, d'anticiper si celle-ci dépasse la sphère fictionnelle pour devenir concrète et réelle.

Le genre apocalyptique peut donc prétendre être un genre de divertissement tout en ayant une teneur plus réflexive que celui-ci peut laisser induire dans certains films. Frédéric Neyrat voit, dans le genre éco-apocalyptique notamment, la distraction ressentie face au film comme un moyen de pouvoir transformer le réel écologique en « "choc" esthétique ».

Neyrat estime pour autant que deux conceptions sont possibles. D'un côté, la mise en scène éco apocalyptique serait un « rejet conjuratoire », où elle « offre un excellent moyen de ne rien savoir des dangers écologiques et de l'angoisse de mort collective qu'ils génèrent ». Il résume assez efficacement cette idée en disant : « si cela arrive en images, cela n'arrivera pas dans la réalité ». De l'autre, il évoque « l'hypothèse de l'expression divisée », où le genre apocalyptique apparaîtrait davantage comme un moyen de nous préparer à ce qui pourrait arriver. Aller voir un film apocalyptique nous rassurerait alors inconsciemment d'une réalité de plus en plus vraisemblable. En ce sens, il est légitime de penser que l'image catastrophique possède des qualités cathartiques, puisqu'elle permet d'appréhender la fin du monde admis comme possible et de faire sens avec le réel.

Si l'apocalypse se définit de façon récurrente comme étant la menace de l'extinction du monde, certains auteurs vont y voir le moyen évident de faire un parallèle entre la fin du monde et la fin d'un monde.



Marine Gruchet a validé un Master de cinématographie et d'audiovisuel. Son mémoire portait sur le cinéma apocalyptique. Elle est depuis assistante de production pour l'émission littéraire 21 cm, diffusée sur Canal+. Bien que derrière la caméra pendant ses heures de travail, elle a été un temps sur le devant de la scène, ayant fait partie d'une troupe de théâtre amateur en tant que comédienne. Elle ne pratique plus pour le moment, mais espère reprendre un jour. Elle est également passionnée par la photographie, s'inscrivant ainsi dans une tendance artistique très visuelle.