



2001 : Année mythique ou réalité mythifiée ? Réflexions sur le Millénarisme, les films-catastrophe et la fin du monde

Terrel Denise

[Pour citer cet article](#)

Terrel Denise, « 2001 : Année mythique ou réalité mythifiée ? Réflexions sur le Millénarisme, les films-catastrophe et la fin du monde », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/873>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/873>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/873.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

2001 : Année mythique ou réalité mythifiée ? Réflexions sur le Millénarisme, les films-catastrophe et la fin du monde

Denise Terrel *

2001 : avant d'être inscrite dans le présent historique, cette date fut mythique. En 2002, elle l'est déjà redevenue... pour longtemps. D'abord Kubrick, ensuite le 11 septembre. Intéressant rapprochement du réel et du fictionnel. On peut même parler d'interpénétration, dans cette zone intermédiaire où réalités et fantasmes se mêlent, fleurissant dans le terreau imaginaire des peurs millénaristes.

Nous sommes des privilégiés de l'histoire humaine, car nous venons de vivre cette expérience extraordinaire qu'est le passage au troisième millénaire, au début duquel un événement cosmique fera basculer la Terre de l'ère des Poissons dans celle du Verseau... c'est du moins ce qui exalte les adeptes de la spiritualité *New Age*, apparue aux États-Unis dans les années 70. Un exemple parmi tant d'autres de la fascination qu'exerce le "millénium"¹, prodige pour les récents numérologues, depuis longtemps pressenti comme tel par les textes religieux. Pour le Talmud, l'année divine dure mille ans. On note avec intérêt que ce découpage du temps évoque l'idée de la Grande Année de Platon dans *Le Timée (Timeus)*². Le calendrier grégorien, datant de 1582, prend comme point de départ l'année de la naissance du Christ ; le "millénarisme" concerne donc le monde occidental chrétien, prédisposé par la nature eschatologique du christianisme à amalgamer la fin du millénaire et la fin des temps. Ainsi on recense dès le sixième siècle, mais surtout au dix-huitième, des mouvements religieux plus ou moins sectaires (témoins de Jéhovah, Pentecôtistes, entre autres) qui décodent les textes sacrés (essentiellement l'Évangile) ou prophétiques (*Les centuries* de Nostradamus évidemment) pour y lire l'annonce de l'apocalypse, dans une zone temporelle imprécise cernant la fin du vingtième siècle.

* Université de Nice–Sophia Antipolis, France. E-mail : <terreldenise@wanadoo.fr>.

1 Terme apparu au dix-huitième siècle.

2 Voir l'utilisation qu'en a fait Brian Aldiss dans la trilogie d'*Helliconia*.

Bien entendu, ces mouvements se multiplient au cours du vingtième siècle³. Ajoutons les délires de quelques “scientifiques” et autres Paco Rabane qui ont prévu maints cataclysmes, comme le basculement des pôles en 1998, par exemple. Malgré le rationalisme moderne, on ne peut nier l’impact de toutes ces doctrines et prophéties sur l’inconscient collectif. Selon l’étude du professeur Kenneth Ring menée en 1992, un quart de la population américaine est en accord avec les visions apocalyptiques. Aux peurs millénaristes traditionnelles s’ajoutent les effets dus aux théories de l’histoire cyclique. On sait que la jeune nation américaine en plein essor dès la fin du dix-neuvième siècle a conforté son optimisme à la lumière de l’œuvre d’Edward Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*. Mais la croyance en la courbe ascendante, puis descendante de l’histoire des nations est bien sûr à double tranchant : ce peuple, nourri de déterminisme calviniste, voit dans les épreuves et les échecs accumulés au vingtième siècle les signes de la décadence proche. C’est ce que l’on nomme communément le “syndrome romain”⁴. Des ouvrages aussi populaires que *Déclin de l’Occident* de l’Allemand Oswald Spengler (1927), publié deux ans avant la grande dépression, et plus récemment *Le choc des civilisations* de Huntington (1998) auront un retentissement important.

Dernière-née des mythologies, la science-fiction s’est également mêlée de millénarisme. Mentionnons que son imaginaire a aidé certains visionnaires à étayer leurs prédictions : les sujets de RR4 (secte parmi tant d’autres), par exemple, enlevés par une soucoupe, ont été conviés par des extra-terrestres à assister à des projections apocalyptiques de l’avenir. Dans la science-fiction classique, l’extra-terrestre est souvent représenté comme un guide ou un artisan du destin des Terriens⁵, présence quasi-divine ou juge extérieur, selon les œuvres.

On sait que c’est le cas de *2001, L’odyssée de l’espace*, de Stanley Kubrick (1968) sur une idée d’Arthur C. Clarke réminiscente de sa nouvelle datant de 1951, “The Sentinel”, qui raconte l’histoire simple d’un objet énigmatique fabriqué par des extra-terrestres de civilisation

3 L’Institut ethnologique de l’université de Neuchâtel consacre quatre pages de son site sur Internet aux “nouveaux” mouvements religieux chrétiens concernés par le millénarisme, des Tupi-Cocama aux Kikuyus, en passant par les Mau-Mau.

4 Sur le “syndrome romain”, voir Michel Cieutat, *Les grands thèmes du cinéma américain* (Paris : Serf, 1991), tome II, pp. 255-256.

5 L’ampleur du thème est si vaste qu’il mériterait une longue recherche. Arthur C. Clarke en est certes le plus digne représentant avec *Childhood’s End* et *2001, The Space Odyssey*. Au cinéma, on se souvient de l’incontournable *Jour où la terre s’arrêta* de Robert Wise (1951).

avancée et qui est planté sur la lune depuis des milliers d'années⁶. Ainsi est née la fresque symphonique de Kubrick dans cette collaboration avec l'écrivain de science-fiction. Le terme "sentinelle" définit bien la nature de ce monolithe, gardien et surveillant de l'espèce humaine, qui apparaît à ses côtés à certaines époques et lui donne l'impulsion nécessaire pour franchir des paliers de l'évolution. Bien que Clarke s'en défende énergiquement, l'entité monolithique évoque puissamment une figure divine du déterminisme qui garantit à notre espèce sa continuité, dans un cycle perpétuel de la naissance à la mort, sans cesse renouvelé. Il avait déjà du reste développé cette symbolique dans *Childhood's End (Les enfants d'Icare)* en 1954. Rappelons-nous quelques images fortes de 2001 : la chambre du mourant, le fœtus au regard magnifique qui s'avance lentement vers la Terre, tandis que retentit le thème musical leitmotiv du *Zarathoustra* de Richard Strauss. Certains ont pu voir chez Kubrick plus de pessimisme qu'il n'y en a. Il est vrai que la première partie, "L'aube de l'humanité", comporte des images suggérant la violence innée de l'homme : la première chose à laquelle il pense dans l'ivresse de son intelligence décuplée, c'est au meurtre, mais l'arme qu'il vient de découvrir en manipulant le tibia de l'okapi signifie aussi pour lui la protection contre la panthère et l'abondance de nourriture. L'homme vient de passer de la stagnation passive à la survie combative. Kubrick n'ignore pas que l'agressivité est une composante incontournable de notre nature : il avait développé abondamment cette thèse dans *Orange Mécanique*. Ultérieurement, avec "Born to Kill", écrit en sous-titre sur l'affiche de *Full Metal Jacket*, il ne peut être plus clair. Mais l'agressivité est aussi de l'énergie productive : en témoigne l'os jeté dans le ciel qui se transforme en vaisseau spatial, Ce dernier, un des premiers du genre à ce stade de la technologie de l'art cinématographique, évoque la vie dans ce mélange des emblèmes mâle et femelle et la musique du "Beau Danube bleu" traduit la jubilation d'être et de dominer l'espace. Entre le visage grimaçant de l'homme-singe et les yeux de l'enfant, dernière image du film, trente millions d'années se sont écoulées, le temps d'une évolution remarquable que Kubrick a baptisée "Odyssée". Le terme, immortalisé par Homère, évoque le voyage épique, au dessus du commun, transcendé, sublimé. Le voyage d'Ulysse est narré par un chant poétique qui l'inscrit dans une destinée exceptionnelle (Ulysse va fonder Rome). Kubrick avait dans son film le regard d'un poète visionnaire : quelle sera la destinée de l'homme ? Nul ne le sait, mais elle illumine les yeux de l'enfant des étoiles. Que va faire ce nouveau surhomme ? Le texte d'Arthur C. Clarke

6 On connaît la foi quasi-mystique d'Arthur C. Clarke dans les extra-terrestres. Doyen des écrivains de science-fiction (86 ans), il continue de diffuser dans le monde entier des vidéo-conférences sur le sujet, depuis sa résidence au Sri-Lanka.

publié après le film confirme cette inquiétante incertitude : “For though he was master of the world, he was not quite sure what to do next”⁷. La vision n’en est pas moins transcendante et se rapproche quelque peu de celle du Moyen-Âge qu’on a longtemps faussée pour la mettre en conformité avec nos propres fantasmes. Les fameuses “terreurs” de l’an mil n’ont jamais existé, pour la simple raison que le calendrier grégorien était peu utilisé. Au dixième siècle jusqu’en 1033 (anniversaire de la mort du Christ), le millénarisme s’est limité à un petit nombre de clercs intellectuels et de savants, voire de quelques hérétiques. Il s’agissait alors d’une croyance en l’avènement d’une ère de paix et de prospérité, une sorte d’Éden retrouvé en ces temps difficiles et troublés. L’an mil pour ce cercle étroit de penseurs signifiait la fin des temps, puis la renaissance. Jusqu’à la fin du dix-neuvième siècle l’histoire n’avait pas de valeur dynamique ; l’idée d’évolution est apparue avec les philosophes allemands, puis avec Darwin. Elle domine toute la littérature de science-fiction. Notons avec intérêt que Kubrick, s’il se montre très inspiré par Darwin, joue avec la notion de seuil, tant spatial que temporel (l’œil de Saturne, l’année 2001) pour symboliser ce moment où l’humanité sort de l’enfance et quitte son berceau, pour entamer son odyssée. Pas d’optimisme excessif, pas d’Utopie promise, pas non plus de fin des temps. Le film célèbre les capacités d’évolution de la race humaine en lui promettant un destin de dimension cosmique.

Kubrick et Clarke sont les premiers à mettre en avant le début du troisième millénaire et non la fin du deuxième. Lorsque le film de Kubrick sort en 1968, la date de 2001 est une innovation. Pas forcément mentionnée telle quelle dans les ouvrages de science fiction, mais fortement ancrée dans l’esprit populaire, l’année mythique a toujours été 2000, c’est à dire le point d’aboutissement, non le point de départ. Au cours de la première moitié du siècle environ, l’année 2000 fut l’année-phare : l’objectif à atteindre, en même temps que le moment où le 1 se changerait en 2 et ferait basculer notre monde dans une autre ère. C’était la porte ouverte à toutes les rêveries imaginaires, toutes les spéculations sur le progrès technologique et scientifique. Nous étions à l’aube du vingtième ; nous cherchions à imaginer notre vie à la fin du siècle, mesurant le parcours jusqu’au bilan final. Dans le sillage des visions très optimistes de Wells comme dans *Men Like Gods* (1923) ou *The Shape of Things to Come* (1933) et du gigantisme américain de la fin du siècle se projetaient sur l’horizon des représentations étonnantes du confort technologique. Réalité et fiction déjà mêlés, l’an 2000 s’est avant tout caractérisé par des délires urbains (si délirants que cela ? Voir illustrations), mais aussi par une certaine étrangeté dans la mode.

7 2001, *A Space Odyssey* (New York : Signet Books, 1968), p. 221.

Image autorisée seulement pour l'édition papier

Visions d'urbanisme futur

(Roy Combes dans *Mechanismo, Anthology*, ed. by Harry Harrison, Pierrot Publ., 1978)

Image autorisée seulement pour l'édition papier

Hôtel *Emirates Towers* à Dubai (Émirats arabes unis)

Image autorisée seulement pour l'édition papier

Hôtel *Burj Al Arab* à Dubai (Émirats arabes unis)

L'homme de demain se devait être "autre" et les couvertures de fanzines ne se sont pas privées de multiplier les costumes unisexes, très inspirés de ceux des cosmonautes ou de Superman, les crânes rasés multicolores et les maquillages fascinants. Ainsi naquit le "futurisme", extrapolé de la réalité mais déjà définitivement autre. L'an 2000 était très proche mais tout de même assez loin : on n'en était pas encore là. On pouvait rêver en toute sécurité. Lorsque le siècle a poursuivi sa marche, décors et modes futuristes se sont petit à petit intégrés sans trop de heurts dans le quotidien en même temps que dans la fiction (en témoigne le décor d'*Orange mécanique*). Ainsi le siècle s'acheva tranquillement, sans déchaînements orgiaques des sectes millénaristes. Même les ordinateurs ne bronchèrent pas malgré la menace du cataclysme informatique

Le millénarisme en tant que tel n'a pas fait beaucoup recette, mais il reste le thème majeur d'œuvres littéraires ou cinématographiques aussi marquantes que la trilogie de *Fondation* d'Isaac Asimov (avec le plan des mille ans de Seldon) et quelques films comme *Millenium* de Michael Anderson d'après la nouvelle *Air Raid* de John Varley et *la Course à la mort de l'an 2000* de Paul Bartel. Dans le répertoire des fictions "fin de siècle" qui diffusent des fantasmes d'angoisse quant à l'avenir, soit le futurisme du décor suffit à projeter le spectateur dans l'avenir sans qu'une date précise soit donnée (type *Orange mécanique* ou *Mad Max*), soit la date repère se trouve assez au delà du cap de l'an 2000 (2022, comme dans *Soleil vert*, ou comme dans *Apocalypse 2024* par exemple) pour éviter aux auteurs de fiction les déboires du 1984 d'Orwell.

Paradoxalement malgré sa perspective d'ouverture, le film de Kubrick, en dépit de ses ambiguïtés, est le dernier monument cinématographique célébrant l'épopée humaine, dans la continuité du *space-opera* américain, et surtout de l'actualité astronautique : le film sortit en 1968, l'année même où l'homme marchait sur la lune⁸, un triomphe historique qui n'empêchait pas la peur des lendemains de s'accentuer. Il suscita à l'époque beaucoup d'ennui et de perplexité. Dans le climat ambiant, l'exaltation naïve de Clarke semblait une incongruité⁹. Quant à Kubrick, déjà connu à l'époque, il avait habitué

8 On connaît la rumeur selon laquelle les images de la lune auraient en fait été tournées en studio par Stanley Kubrick. Ce qui est certain, c'est l'enthousiasme qui accueillit *2001, l'odyssée de l'espace* à la Maison Blanche : Kubrick donnait une idée de ce que devaient être les premiers pas de l'homme sur la lune, une superproduction mondodiffusée. Voir à ce sujet le film de William Karel, *Opération lune*, diffusé sur Arte en 2002.

9 Voir les commentaires de Brian Aldiss rappelant la première du film à Londres : "on [évitait] de dire quoi que ce soit à Arthur parce qu'on avait peur de déclencher une catastrophe [...]. Et nous ne cessons de dire : « Mon Dieu ! Que de merveilles ! Pourquoi n'avoir pas montré une connerie de merde de futur ? Pourquoi s'enthousiasmer

son public à des œuvres plus noires avec *les Sentiers de la gloire*, *Orange mécanique* et surtout *Dr Folamour*. Ce dernier film est emblématique d'un imaginaire angoissé d'après guerre, et surtout d'après le bombardement d'Hiroshima qui a été révélateur de notre extrême fragilité face aux moyens de destruction que le progrès scientifique multiplie. La peur de la bombe, qui a engendré toute une littérature de science-fiction, dite Domsday Literature¹⁰, dans les années 50 et 60, rencontrera toute une somme de peurs nées de la technologie accélérée, de la surpopulation galopante, des dérèglements sociologiques et de la mise en danger de la planète par négligences écologiques. Cela se transmettra sur les écrans avec un peu de retard par rapport à la littérature par des films résolument dystopiques comme *Roller Ball* de Norman Jewison, *Soleil vert* de Richard Fleischer (1973), *L'âge de cristal* de Michael Anderson (1976), et les deux *Mad Max* de George Miller (1979-1981). La menace atomique mettra moins de temps à se répercuter dans le cinéma américain : dès 1959, le cycle est inauguré par le très beau et très pathétique film de Stanley Kramer, *Le dernier rivage*, tiré du roman de Nevil Shute (1957)¹¹. *Dr Folamour* fait date dans l'histoire du cinéma en dénonçant, par une farce grinçante, les dérives de la folie militaire. Sydney Lumet fera pâle figure la même année avec le rassurant *Point limite* qui met en scène la figure responsable et forte du président des États-Unis (rôle joué par Henry Fonda) qui finira par sacrifier New York à la paix du monde. Ces films sont évidemment inspirés par la situation de la guerre froide qui a engendré un champ imaginaire multiforme.

Les années 70 voient la déferlante d'un nouveau genre cinématographique, le film-catastrophe, ou "disaster movie"¹². Inauguré par *Airport* de John Seaton en 1969, le genre a d'abord été conçu pour ramener dans les salles obscures des spectateurs un peu trop amollis par la télévision. Le progrès des effets spéciaux aidant, le cinéma hollywoodien a pu ainsi leur donner un maximum de sensations fortes en leur permettant de s'identifier à des personnages confrontés à des situations paroxystiques qui brisaient le cocon de leur vie quotidienne, non causées par la guerre (accidents d'avion, tremblements de terre, *serial killer* dans un parc d'attraction, gratte-ciel en feu). Nous croyons

sur cette affreuse chose hygiénique avec Pan Am dirigeant le monde ? ». Pour nous c'était complètement faux. Mais je pense qu'aujourd'hui j'ai changé d'avis sur le film". "Un après-midi à Oxford avec Brian Aldiss", *interview* de Catherine Bresson, *Métaphores*, 11 (Nice : Centre d'étude de la métaphore, février 1985), p. 14.

10 Elle n'est pas exclusivement américaine. Elle a touché toute la science-fiction. Pour la France je me contenterai de citer *La nuit des temps* de René Barjavel (1968).

11 J'exclus *Le choc des mondes* de Rudolph Maté (1951), bien qu'il soit antérieur, car la fin du monde y est vue comme un phénomène cosmique.

12 Voir la filmographie à la fin de l'article

pourtant que ce nouveau genre cinématographique s'insère avec cohérence dans le climat d'angoisse ambiant, au même titre que les bluettes sentimentales lénifiantes (type *The Sound of Music* de Robert Wise, 1965 ou *Love Story* d'Arthur Hiller, 1970) ou les *space-opera* triomphalistes (type *Star Wars* de Lucas, 1977 ou la série des *Star Trek*, encore Robert Wise, dès 1971)¹³ Il faut neutraliser l'inquiétude populaire, sans l'occulter, tout en la distrayant (au sens propre) : on trouve là tous les ingrédients du film-catastrophe. En même temps, la fiction et la réalité s'interpénètrent : l'imaginaire de l'un générant la réalité de l'autre... et vice versa.

Avec la série des *Airport* et des nombreux téléfilms qui s'inspiraient, on remarque la forte dominante des intrigues à bord d'un avion. L'avion est la matérialisation du rêve d'Icare, l'étape primordiale avant de prestigieuses odyssees encore fictionnelles. On pourrait développer les analogies tant technologiques que symboliques entre l'avion de notre réalité et le vaisseau spatial de science-fiction. Mais si le rêve est exaltant dans les livres et sur les écrans, dans la réalité l'homme n'a pas l'audace d'Icare. En témoignent ainsi toutes les menaces qui pèsent sur cet espace restreint, hermétiquement clos, perdu dans le ciel, où chacun se sent vulnérable, dépendant de la haute compétence du pilote et de la mécanique, promis à une mort certaine pour un simple grain de sable (un passager fou, un incident technique imprévu...), où la survie dépend de la cohésion collective, du courage et de l'initiative de passagers anonymes. On trouve dès les premiers *Airport* tous les ingrédients qui allaient définir les normes de ce genre nouveau : espaces limités autour de catastrophes, pas toujours naturelles, décors urbains technologiquement sécurisés, échantillons de collectivité représentative, scène morale où chacun va pouvoir se mesurer au danger, *happy end* rassurant malgré quelques morts peu traumatisantes pour le spectateur. Le film-catastrophe n'a pas encore fait l'objet de recherches systématiques : il n'y a même pas de sites internet sous cet intitulé (en anglais, comme en français). Sans doute ce genre, dit secondaire, est-il trop récent pour avoir des lettres de noblesse.

Après les années 80, le cinéma hollywoodien¹⁴ a déployé ses grands moyens technologiques pour renouer avec la science-fiction des années cinquante, du temps de la guerre froide (*Independence Day*), du *space-opera* (*La guerre des étoiles*) et de l'heroic fantasy (*Le seigneur*

13 Sur ce point, les toutes dernières années du cinéma américain nous donnent raison avec le succès bien orchestré, mais également justifié, des superproductions d'un optimisme exaltant (comme *Le seigneur des anneaux*, les remake de *Star Wars*).

14 Il y a très peu de films-catastrophes non américains. Les budgets qu'ils exigent n'expliquent pas tout.

des anneaux). Le film-catastrophe a été quelque peu détrôné pour son espace réduit, peu propice à l'exploitation des extraordinaires progrès technologiques (surtout l'image de synthèse) ; un espace un peu étriqué aussi pour les fresques sublimes aptes à ranimer les grands élans de l'idéologie nationale¹⁵.

Un des plus grands films à succès de cette fin de siècle, *Titanic* de James Cameron, s'apparente au film-catastrophe, à cette différence près qu'il s'inspire d'un événement réel du début du siècle, qui possédait la dimension propice à la sublimation. Le naufrage du *Titanic*, c'est peut-être le premier châtiment de l'histoire aux défis prométhéens. Le paquebot symbolisait le superbe triomphe de l'homme sur la matière et l'espace, anéanti en deux heures. Assez curieusement une autre tragédie, bien que plus modeste, en sera l'écho en 2000 : la destruction du Concorde a bouleversé les amoureux du magnifique avion et signifié pour certains la fin d'un rêve. À son propos, Salman Rushdie dans *Fury* écrit ces lignes :

A Concorde crashed in France, and people imagined they saw a part of their dreams of the future, [...] the imaginary future of their own limitlessness, going up in those awful flames¹⁶.

Le roman de Salman Rushdie parut en août 2001 et il est clair que l'auteur n'aurait pas attaché autant d'importance à l'explosion du Concorde un mois plus tard. Chacun sait que le film-catastrophe a été réhabilité récemment en occupant la une de l'actualité le 11 septembre 2001. Partout on a pu lire et entendre que les téléspectateurs avaient eu l'impression ce jour-là de regarder un "mauvais" film-catastrophe. Ce commentaire médiatique amène trois remarques :

D'abord la référence à ce genre cinématographique est une manière comme une autre de lui rendre hommage et de rappeler les similitudes entre l'événement vécu et l'événement fictionnel. Le film de référence, bien sûr, est l'excellent *La tour infernale* de John Guillermain qui anticipe la même situation et pratique l'"effet-Babel"¹⁷. Notons à cet égard que l'attaque du Pentagone joue un rôle dérisoire dans la tragédie du 11 septembre ; pourtant le symbole était de taille, mais le troisième Boeing s'est banalement "écrasé" sur l'édifice, comme dans un quelconque film de série B. Parions que si la Maison Blanche avait été touchée, les tours jumelles leur auraient tout de même volé la vedette. On

15 Sans vouloir critiquer ses grandes qualités esthétiques, disons que *Le seigneur des anneaux* a quelque peu modifié le texte et les intentions de Tolkien pour œuvrer en ce sens.

16 *Fury* (London Jonathan Cape, 2001), p. 114.

17 Les soixante-huit nationalités différentes travaillant en bonne entente dans le World Trade Center ont accentué cet aspect " Tour de Babel".

mesure à la fois la force du mythe et des images qui ont fait le succès de *La tour infernale*. Par ailleurs, le film respecte les normes du genre mais innove quelque peu en ce qu'il lance un avertissement quant à la folie urbaniste et condamne le mobile financier sous-jacent à de telles entreprises. Le nombre de morts innocents le distingue des autres films précédents : en particulier on se souvient d'une des images finales où Fred Astaire serre dans ses bras le chat de la femme qu'il a rencontrée et aimée, lors de ce drame. La victime anonyme est ainsi amenée sur le devant de la scène. Parallèlement, le monde entier n'oubliera pas les visages terrifiés de la femme serrant son enfant dans ses bras, du médecin se filmant lui-même, des voix émanant des Twin Towers quelques minutes avant l'effondrement. On dirait qu'on commence à s'intéresser à l'être humain dans ces tragédies titanesques... Dans le même registre le héros de *La tour infernale* est Steve Mc Queen, le valeureux pompier qui met sa vie en péril pour sauver les malheureux prisonniers de la tour en flammes. Réaliste prémonition, on le sait. Steve Mc Queen brave les flammes sans être récompensé par l'amour sublimant d'une femme (dimension sentimentale récurrente des précédents films-catastrophes parodiés par l'incontournable *Y-a-t-il un pilote dans l'avion ?*) : on quittait le romanesque hollywoodien, on démocratisait l'héroïsme, en se rapprochant de la réalité quotidienne.

La deuxième remarque concernant la comparaison des médias entre l'attentat du 11 septembre et un film-catastrophe souligne l'aspect impensable de l'événement, qui ne pouvait être qu'une mise en scène. Ce sentiment d'irréalité qu'ont éprouvé tous les téléspectateurs marque la limite entre l'imaginaire et le réel. Maintes fois les grandes métropoles (édifices prométhéens par excellence) et essentiellement New-York¹⁸, le symbole de l'occident triomphant, ont subi virtuellement des attaques (d'extra-terrestres ou de l'union soviétique). Les Twin Towers ont remplacé dans la réalité le mythique Empire State Building naguère menacé par King Kong. Derrière leur verticalité arrogante se cachait la même fragilité que la tour de Guillermin. Il fut, convenons-en, assez facile de les abattre : grâce à l'avion, instrument privilégié de la piraterie moderne, déjà maintes fois utilisé dans la fiction comme dans la réalité¹⁹, grâce à des "héros" conditionnés pour l'Armageddon comme Mohammed Hatta, qui a fait la une des écrans dès les premières heures, grâce aux films-catastrophe eux-mêmes et tout un imaginaire qui

18 Voir mon article "The image of New-York in Science-Fiction", dans *Actes de la Première Rencontre d'Histoire Culturelle : Lectures de la ville*, New-Castle, 1999 (Nice : Faculté de Lettres de Nice, 2000).

19 Voir la longue liste des détournements et prises d'otages de l'actualité, en même temps que les films sur ce thème, comme *Alerte à la bombe*, *Les naufragés du 747* ou *Delta Force*.

fantasmait sur la “fin de l’âge d’or” en prenant pour cible la ville emblématique de l’occident capitaliste. À cet égard, le roman de Rushdie a été salué comme prémonitoire, car la vision finale du Parlement du pays imaginaire de Lilliput détruit par l’action de terroristes nous évoque d’autres images réelles “The building was exploding, crumbling, on fire. Dirty smoke and clouds of masonry dust climbed high into the sky”²⁰ La description est sommaire et on voit mal des bâtiments exploser autrement. L’amalgame a surtout été fait parce que l’essentiel de l’intrigue de *Fury* se passe à New York où règne une tension particulière qui va *crescendo*, en harmonie avec le personnage qui sent monter en lui l’emprise de cette Furie. L’emprunt à la mythologie grecque pour nommer cette folie menaçante qui s’empare de la métropole américaine et de ses habitants donne au texte un souffle apocalyptique :

Those whom the gods would destroy they first make mad. The Furies hovered over Malik Solanka, over New York and America, and shrieked. In the streets below, the traffic, human and inhuman, screamed back its enraged assent²¹.

En fait, Rushdie, avec son incomparable talent, se situe dans la lignée de tous les écrivains de fiction qui voient en New York la cible des dieux ou des hommes en colère : Babel ou Sodome, cité sublime au destin tragique qui semble inscrit dans sa verticalité.

La chute des tours de Manhattan en 2001 est certainement moins atypique que le film de Kubrick. Elle est le point d’orgue, l’illustration pour manuels d’histoire, d’un long processus géo-politique qui a peut-être commencé lors de la chute du mur de Berlin. Elle semblait programmée par ces divers contextes mythologiques ou fictionnels, au point qu’on peut se demander si la fiction n’a pas créé l’événement réel. comme dans *Le pendule de Foucault* d’Umberto Eco²². L’événement a bel et bien eu lieu, mais il a été diffusé au monde entier : nous vivons un temps où la vie du monde est un spectacle perpétuel. Les grands moments de l’histoire se déroulent en direct, sous nos yeux. Du moment que nous ne sentons pas les brûlures des flammes, nous pouvons éprouver cette terreur fascinée qu’engendre le sublime, “productive of

20 *Fury*, p. 254.

21 *Ibid.*, p. 184.

22 Sur la manipulation du réel par la fiction dans un but de propagande, notons avec intérêt que depuis le 11 septembre, les scénaristes hollywoodiens travaillent à nouveau (comme après l’attaque de Pearl Harbour) sous le contrôle de la C.I.A. et du Pentagone. Les scénarios des films de guerre sont remaniés pour mettre en exergue le courage et l’abnégation des agents du gouvernements. Voir : “Des paillettes au Pentagone”, *Science et Avenir* (septembre 2002).

NIOURK



**STEFAN
WUL**



★ **ANTICIPATION** ★

Editions
"Fleuve Noir"

1957

(Alors que nous mettons sous presse, nous venons d'apprendre la disparition de Stefan Wul, décédé le 23 novembre 2003. Nous sommes d'autant plus heureux de joindre cette illustration pour lui rendre hommage)

the strongest emotion”²³ : sublime le bombardement d’Hiroshima, sublime l’attaque du World Trade Center. Si la télévision avait été dans tous les foyers au seizième siècle, la déroute de l’Invincible Armada aurait produit des images encore plus sublimes, ne serait-ce que parce qu’elle était invincible, comme le *Titanic*, comme New York.

Est-ce par insensibilité ou par perversion alors, que nous sommes inlassablement attirés par ces images en boucle ? C’est que nous sommes en fait dans cette zone indistincte où le journal télévisé se situe entre réel et virtuel, où plus la distance géographique et affective est grande, plus les événements se dissolvent dans la romance ou l’épopée héroïque. Bien sûr, les émotions varient selon les individus qui prennent ces images en charge en fonction de leurs acquis culturels. Il demeure que personne ne met en doute l’authenticité de tels documents, d’où l’idée de “mauvais” film-catastrophe ? Pourquoi “mauvais” ? C’est le meilleur scénario jamais mis en scène et il a pulvérisé les records d’audience ! L’adjectif a été instinctivement prononcé parce que “on n’a pas le droit de faire ça pour de vrai”. Tout le monde avait en mémoire *La tour infernale* et *Godzilla*. Les attaques contre les gratte-ciel américains (*King Kong*, *La tour infernale*, *Independence Day*) où contre New York elle-même (*La souris qui rugissait*, *La planète des singes*, *Point limite*, *Godzilla*), contiennent le même aspect ludique que les effrayants contes de fées. Tout est bien qui finit bien et les spectateurs partent, rassurés que tout ceci ne soit que du cinéma. Plus ils sont endormis dans leur confort quotidien, plus ils semblent oublier que, fréquemment dans l’histoire, des villes ont été attaquées, voire détruites. Pour les témoins, ces destructions ont été vécues comme des traumatismes. Le bombardement de Dresde dans le film *Abattoir 5* tiré de l’excellent roman de Kurt Vonnegut (1969) est perçu comme un symptôme d’apocalypse. De la même manière, les images du 11 septembre nous ont mis, spectateurs occidentaux, face à la fin du monde. Le terme d’“apocalypse” est apparu à la une de nombreux journaux français. Il souligne notre sentiment d’appartenance à ce monde menacé²⁴. Ce jour-là les images en direct de New-York ont rejoint les scénarios de fin du monde et de guerre mondiale meurtrière. La télévision ne s’est pas privée d’alimenter ces terreurs avec force documents sur les menaces de guerres bactériologique, atomiques ou chimiques. La science-fiction nous a déjà abondamment alarmés en ce sens. Cet imaginaire a bien montré que les

23 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Oxford : World’s Classics, 1992 [1757]), p. 36.

24 Notons qu’aux États-Unis il n’a été question en général que de “Terror Attacks Against New-York”.

forces d'auto-destruction s'accumulaient²⁵. Il semblerait que l'idée soit passée dans l'inconscient collectif. Le 11 septembre, nombreux sont ceux qui s'attendaient à voir arriver au galop les quatre fameux cavaliers.

Ils ne sont pas arrivés. Peut-être les trompettes vont-elles sonner avant la fin de 2002 ? Non, plutôt en 2003. À moins que... C'est notre part de rêve que notre monde s'achève ainsi, comme à Manhattan, dans des images tragiques et sublimes. Mais le temps s'écoule, seconde après seconde, interminablement. Un moment fort, puis la page se tourne : les secondes continuent de s'égrener, sans relâche. L'Histoire est une invention de l'homme pour nier cette dilution perpétuelle, pour conjurer la peur que la fin des temps ne se prolonge indéfiniment comme dans certaines zones de la planète qui n'appartiennent même plus au monde (Burundi, Rwanda)²⁶, ou comme la contemple le voyageur temporel de *The Time Machine* dans l'avant-dernier chapitre "The Further Vision" : "I cannot convey the sense of abominable desolation that hung over the world"²⁷. Le voyageur temporel n'assiste pas à la fin de l'humanité mais il est clair que les Eloi et les Morlocks n'auront pas connu l'apocalypse sublimatoire mais une lente dégradation. "J'ai peur que la fin du monde soit triste" a chanté Georges Brassens²⁸. L'homme finira sur trois pattes, dit le Sphinx, et la prophétie nous fait redouter que la marche du temps ne se poursuive, lente et corrosive, sans héros et gestes héroïques, sans Histoire. Sur une scène absurde. Aussi fantasmons-nous sur l'apocalypse, pour finir en beauté, comme au cinéma. Mais qui serait là à regarder ce spectacle bien à l'aise dans son fauteuil ? Qui prendrait la mesure de notre fin tragique ?

En 2001, pourtant, on a revu sur tous les écrans le film de Kubrick. Il était là pour marquer ce passage dans le troisième millénaire, proposant une alternative aux perspectives sombres qui ont jalonné la fin du siècle. Refusant la fin des temps, Kubrick et surtout Clarke offrent à notre espèce l'éternité dans une odyssée sans fin où elle triomphera dans tous les combats et franchira tous les écueils par l'immense pouvoir de son intelligence. Cette probabilité d'évolution n'est pas irrecevable : jour après jour nos savants découvrent des antidotes à bien des maux actuels et travaillent sans relâche pour conjurer les menaces terribles qui pèsent sur l'humanité et que les dystopies de science-fiction ont soulignées. À l'heure où notre petite planète se transforme en espace clos saccagé,

25 Voir la nouvelle de Robert Heinlein "The Year of the Jack-Pot".

26 Voir à ce sujet Bernard-Henri Lévy "Les damnés de la guerre" in *Réflexions sur la Guerre, le Mal et la fin de l'Histoire*, Paris: Grasset, 2001.

27 *Time machine* (London : Heinemann, 1968), p. 107.

28 "Le grand Pan est mort", chanson sur la nostalgie des temps où les Dieux menaient le monde.

l'odyssée cosmique présente notre seule chance de survie, en même temps qu'un immense dépassement de notre condition.

En 2001, *2001, l'odyssée de l'espace* a connu un succès tel qu'il n'a pas quitté l'affiche de certains cinémas pendant huit mois. Il est dorénavant devenu un film-culte, dans la mesure où trente-deux ans après il a fidélisé sa clientèle et rassemble dans les salles obscures un très grand nombre de nostalgiques que le *Zarathoustra* de Strauss ne cesse d'émerveiller. Son aspect continue cependant à le tenir à l'écart du grand public. Ses promesses trop lointaines n'ont guère d'impact sur l'inconscient collectif pour évacuer l'angoisse suscitée par les événements contemporains.

Dans quelle nouvelle aventure le monde a-t-il basculé en 2001 ? *Libération* a titré "11 septembre 2001", seule légende accompagnant la photo des tours effondrées. On pense à l'affiche de *2001, l'odyssée de l'espace* que le visage de l'enfant des étoiles illumine ! Quel contraste ! Dans l'imaginaire spéculatif, réel et irréel se confondent. Avons-nous dépassé une date-charnière, un tournant de l'Histoire, comme il en existe dans les romans de science-fiction qui brodent sur le thème des mondes parallèles, "alternative universes"²⁹ ? Aux États-Unis, la date de l'événement est réduite à "eleven nine" : là-bas on vit dans la réalité. L'année n'est pas mentionnée, mais son absence la souligne encore plus : comment l'oublier ? C'était la première du millénaire. Le nom du mois est omis : une habitude américaine sans doute, mais il éloigne des datations de l'histoire romanesque. Une page arrachée sur l'éphéméride ! Inutile de souligner une telle humiliation. Reste ce trou béant, baptisé dès le lendemain "ground zero". Le chiffre a double sens : c'est d'abord le désespoir de cette blessure immense, ce néant stigmatisant l'Amérique. C'est aussi sur ces lieux qu'il faut construire un nouveau défi, rebâtir des étages pour que cette nation affirme qu'elle n'en a pas fini avec son Histoire. Deux mois après, le monde se bousculait pour voir *Le seigneur des anneaux*. Nous sommes au temps de la guerre sainte... en attendant celui de l'Odyssée.

Je terminerai en parlant d'un roman *The Masks of Time* de Robert Silverberg (1968). Il débute à la fin de l'année 1999. Les peurs millénaristes sont à leur point culminant, des sectes agitent des clochettes en annonçant la fin du monde, d'autres prient, attendant la venue du messie, des orgies désespérées ont lieu un peu partout. Le soir de Noël, un homme apparaît nu, nimbé de lumière, sur les marches de Saint-Pierre de Rome. Il s'appelle Vernon-19, il vient de l'année 2999. Le monde

²⁹ Parmi les plus représentatifs, je citerai *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick et *The Iron Dream* de Norman Spinrad qui représentent un futur où l'Axe aurait gagné la Seconde Guerre mondiale.

l'acclame, les foules l'entourent, les media ne parlent que de lui et pendant tout le roman, on va promener cet homme dans tous les lieux de notre civilisation (Maison Blanche, théâtres, restaurants, etc.). Moins Messie qu'il n'est apparu au premier abord, cet homme est la preuve vivante que le monde continue et qu'il promet des lendemains qui chantent, par sa seule présence. On tente de lui arracher des renseignements sur l'histoire du troisième millénaire et sur le temps qui est le sien. Peu à peu, le personnage se démythifie de lui-même, jusqu'à la vérité finale : Vernon-19 (et là le chiffre souligne l'anonymat) est un banal citoyen de demain, plutôt médiocre, qui trompe son ennui en voyageant dans le temps, comme tant d'autres de son temps. Un simple touriste, qui par hasard a débarqué sur notre monde un jour de Noël 1999, sur les marches de Saint-Pierre. C'était à la veille de l'an 2000 : un grand moment pour l'humanité. Les écrans n'ont diffusé que du rêve : il ne s'est rien passé. *So it goes !*³⁰

NB : Le 11 mars 2003, quelques jours avant le déclenchement de l'offensive en Irak, *Le Monde* publiait un article de François de Bernard intitulé "Rapport minoritaire sur la guerre hollywoodienne". Jouant sur l'analogie avec le film de Spielberg, *Minority Report*, l'auteur développait brillamment le parallélisme entre cette guerre et un film grand spectacle, au script bien arrêté par le producteur Bush. L'article se terminait sur le souhait que ce film fût un flop. Ce fut en partie vrai : il n'y a pas eu de bataille de Bagdad ; notons tout de même que sa version française, comme celle du *Blade Runner* de Ridley Scott, a comporté plus de scènes violentes que la version américaine. Les Américains sont des âmes sensibles !

Bibliographie

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford : World's Classics, 1992 [1757].
- Cieutat, Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain*. Paris : Serf, 1991.
- Clarke, Arthur C. *2001, A Space Odyssey*. New York : Signet Books, 1968.
- Levy, Bernard-Henri. "Les damnés de la guerre", dans *Réflexions sur la Guerre, le Mal et la fin de l'Histoire*. Paris : Grasset, 2001.
- Rushdie, Salman. *Fury*. London : Jonathan Cape, 2001.
- Terrel, Denise. "The image of New-York in Science-Fiction" dans *Actes de la Première Rencontre d'Histoire Culturelle : "Lectures de la ville"*, New-Castle, 1999. Nice : Faculté des Lettres de Nice, 2000.

30 *Leitmotiv* du roman de Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse 5*.

Silverberg, Robert. *The Masks of Time*. London : Coronet, 1970.

Wells, H. G. *Time machine*. London : Heinemann, 1968.

“Un après-midi à Oxford avec Brian Aldiss”, interview réalisé par Catherine Bresson, *Métaphores*, 11. Nice : Centre d'étude de la métaphore, février 1985.

“Des paillettes au Pentagone”, *Science et Avenir*, septembre 2002.

Catastrophes, menaces et fin du monde :
filmographie sommaire des productions de l'après-guerre

(Afin de faciliter la lecture, seuls les titres originaux sont écrits en italique)

747 en péril (*Airport 75*), Jack Smith, 1974.

Abattoir 5 (*Slaughterhouse 5*), George Roy Hill, 1972.

L'âge de cristal (*Logan's Run*), Micahel Anderson, 1967.

Airport (*Airport*), John Seaton, 1969.

Alerte à la bombe (*Highjacked*), John Guillermain, 1972.

Apocalypse 2024 (*A Boy and his Dog*), L. Q. Jones, 1974.

Apocalypse Now (*Apocalypse Now*), Francis Ford Coppola, 1979.

Armageddon (*Armageddon*), Michael Bay, 2002.

L'Aventure du Poséidon (*The Poseidon Adventure*), Ronald Neame, 1972.

Le Choc des mondes (*When Worlds Collide*), Rudolph Maté, 1951.

La Course à la mort de l'an 2000 (*Death Race 2000*), Paul Bartel, 1975.

Daylight (*Daylight*), Rob Cohen, 1996.

Les Dents de la mer (*Jaws*), Steven Spielberg, 1975.

Le Dernier rivage (*On the Beach*), Stanley Kramer, 1959.

Le Facteur (*The Postman*), Kevin Kostner, 2000.

Docteur Folamour (*Dr Strangelove*), Stanley Kubrick, 1963.

L'Empire du Soleil (*Empire of the Sun*), Steven Spielberg, 1987.

Godzilla (*Godzilla*), Roland Emmerich, 1998.

Independence Day (*Independence Day*), Roland Emmerich, 1996.

Je suis une légende (*The Omega Man*), Boris Sagal, 1971.

Mad Max (*Mad Max*), George Miller, 1979.

Mad Max 2 (*Mad Max 2*), George Miller, 1981.

Mad Max au-delà du dôme du tonnerre (*Mad Max beyond Thunderdome*), George Miller, 1985.

Météore (*Meteor*), Ronald Deane, 1979.

Le Monde, la chair et le diable (*The World, the Flesh and the devil*), Ronald Mac Dougall, 1959.

- Les Naufragés du 747 (*Airport 77*), Jerry Jameson, 1977.
Panique année 0 (*Panic in Year O*), Ray Milland, 1962.
Le Pic de Dante (*Dante's Peak*), Roger Donaldson, 1997.
La Planète des singes (*Planet of the Apes*), Franklin Schaffner, 1968.
Point limite (*Fail Safe*), Sydney Lumet, 1963.
Roller Ball (*Roller Ball*), Norman Jewison, 1975.
Soleil vert (*Soylent Green*), Richard Fleischer, 1973.
La Somme de toutes les peurs (*The Sum of all Fears*), Phil Alden
Robinson, 2002.
La Souris qui rugissait (*The Mouse that Roared*), Jack Arnold, 1959.
Terminator (*The Terminator*), James Cameron, 1984.
Terminator 2 (*The Terminator 2 : Judgment Day*), James Cameron, 1991.
Titanic (*Titanic*), James Cameron, 1998.
Le Tobogan de la mort (*Rollercoaster*), James Goldstone, 1977.
La Tour infernale (*The Towering Inferno*), John Guillermain, 1974 .
Tremblement de terre (*Earthquake*), Mark Robson, 1974.
Waterworld (*Waterworld*), Kevin Reynolds, 1995 .
Y a-t-il un pilote dans l'avion ? (*Airplane*), Jim Abraham, David and
Jerry Zucker, 1980.
Y a-t-il enfin un pilote dans l'avion ? (*Airplane 2 : the Sequel*), Ken
Finkleman, 1983.

N.B. : Notons qu'en dehors de *Dr Folamour*, tous ces films sont américains.

