

JAMES CAMERON ET LA CATASTROPHE DES TEMPS

Antoine de Baecque

Gallimard | *Le Débat*

2011/3 - n° 165
pages 196 à 205

ISSN 0246-2346

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-196.htm>

Pour citer cet article :

de Baecque Antoine, « James Cameron et la catastrophe des temps »,
Le Débat, 2011/3 n° 165, p. 196-205. DOI : 10.3917/deba.165.0196

Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.

© Gallimard. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Antoine de Baecque

James Cameron et la catastrophe des temps

Les hélicoptères d'assaut viennent de tirer leurs missiles : l'immense arbre est en feu. C'est un arbre gratte-ciel, dont on ne distingue jamais la cime vue d'en bas ; c'est un arbre de vie, puisqu'il est au centre de la nature sur Pandora, cœur de la communication électrochimique qui fait respirer l'ensemble des êtres vivants sur cette planète à la jungle touffue, à la flore multicolore, à la faune densément peuplée ; c'est un arbre abri, dénommé « arbre maison » dans la langue du peuple omaticaya, qui s'est réfugié sous lui, creusant sa ville entre ses immenses racines ; c'est un arbre sacré, puisque ses lianes translucides, qui plongent par milliers depuis ses branches vers le sol, relie directement ceux qui les touchent aux puissances spirituelles ; c'est un arbre symbole d'un peuple des premiers temps vivant en osmose avec la nature.

Des millions de spectateurs ont ici reconnu la séquence centrale d'*Avatar*, le *blockbuster* de James Cameron, film récent (2009) qui est

aussi le plus vu de l'histoire du cinéma. On s'étonnera peut-être de la présence en ces colonnes d'un tel film de divertissement. Et pourtant, il arrive que l'histoire puisse surgir dans ce genre de films, comme si elle s'imposait dans leur forme précisément parce qu'elle est conçue, et fabriquée, pour attirer tous les regards. C'est ce surgissement même qui fait naître une forme cinématographique de l'histoire. À travers *Avatar* on remarque ainsi dans le cinéma hollywoodien contemporain les signes de l'histoire, celle d'un passé quasi mythique qui tient aux fondations mêmes du pays, sans cesse rejoué symboliquement dans le présent d'une Amérique confrontée aux épreuves de la violence et de la catastrophe. Comme si, dans *Avatar*, une fiction maîtresse révélait, par l'identification ou par le rejet, des valeurs, des croyances, des angoisses de l'Amérique d'aujourd'hui. C'est le pari de ce texte, légitimé par les travaux entrepris depuis vingt ans par les *cultural studies* sur le cinéma populaire

contemporain¹ : voir une histoire de l'Amérique mise à nu par son cinéaste le plus populaire même.

Pour les Blancs qui ont engagé leur aviation et leurs machines dans ce combat, l'immense arbre de Pandora est un but de guerre : sous ses racines repose, encore inentamé, le plus important gisement d'«unobtainium» au monde, un minerai essentiel et précieux à «vingt millions de dollars le kilo». L'argent a servi dans un premier temps à financer une «solution diplomatique» : une mission scientifique et anthropologique destinée à connaître et apprivoiser le peuple omaticaya, afin de le convaincre de migrer un peu plus loin, ou d'accepter l'exploitation du gisement. Désormais, la solution militaire a été privilégiée, puisque les Avatars ont échoué : programmés pour imiter, infiltrer et contrôler les indigènes, ils ont été retournés par eux, vivent comme eux, ont pris leur parti. Les financiers, les administrateurs, les politiques donnent mission à l'armée de détruire l'arbre.

«Un grand mal est sur nous. Ceux qui viennent du ciel vont détruire l'arbre maison», lance Jakesully, ancien Marine américain initié à la vie omaticaya, handicapé réincarné (c'est un «Avatar») dans le grand corps bleuté, délié, fin, vif et endurent, de la race na'vi. L'attentat contre l'arbre géant fait son effet : le feu monte, les racines s'enfument d'une épaisse fumée sombre, des monceaux d'écorce craquent, les feuilles et les lianes s'arrachent et tombent. Bientôt, dans un bruit sinistre, il s'effondre sur lui-même, s'écroulant sur les Omaticayas qui en descendent ou s'enfuient à toute vitesse. En quelques secondes, le gris d'une poussière mêlée de feuilles brûlées et de débris d'écorce calcinée s'empare de l'écran. Tous sont médusés devant l'impensable chute de l'arbre maison, restant dans un silence interdit, une stupeur silencieuse qui

succède à la chute. Puis montent les pleurs et les gémissements de la désolation d'un peuple qui, dans une atmosphère de cendres, se voit comme expulsé de sa propre histoire, coupé de son lien vital avec la nature sacralisée.

Dans *Avatar*, James Cameron filme un 11 Septembre à l'envers : l'Amérique martiale, armée par les intérêts économiques, retourne la tragédie de l'histoire récente contre la nature, contre l'autre, contre elle-même. Ce 11 Septembre-là est en effet montré comme un attentat écologique, une guerre à l'altérité (la race na'vi est extraterrestre), mais aussi comme une extermination de ses propres origines indigènes (les Omaticayas sont clairement identifiés par leurs coutumes, leurs pratiques chasseresses et guerrières, leurs rituels, comme des Indiens, les «bons» Indiens d'un western de gauche, le peuple premier de l'Amérique).

New York, 11 septembre 2001, 10 h 05, la première tour s'effondre dans un fracas de poussière, bientôt suivie par sa jumelle. À 10 h 28, le symbole de la puissance américaine n'est plus. Ces images d'apocalypse ont rattrapé l'Amérique, car elle semblait les connaître : les films catastrophe, d'une certaine façon, les avaient déjà montrées en nombre, et souvent plus spectaculaires. Pourtant, non. Si les images avaient déjà été tournées, elles étaient fausses. Et là, soudain, comme si le contrechamp mental de l'Amérique et de sa mythologie se réalisait, elles étaient vraies. Cela avait été filmé, mais n'était cependant pas imaginable. Seule la multidiffusion mondiale des plans des deux tours embrasés

1. Noël Burch, *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine* [1993] ; rééd. L'Harmattan, 2007. Et sur Cameron on lira le recueil exemplaire : Gaylyn Studlar, Kevin S. Sandler (sous la dir. de), *Titanic : Anatomy of a Blockbuster*, Rutgers University Press, 1999.

Antoine de Baecque
James Cameron
et la catastrophe des temps

sées puis de leur effondrement dans un nuage de poussière a permis de prendre conscience de la réalité de cette représentation de l'impossible : subitement, on a vu l'image source de la fin d'un monde. Ce que l'on découvrait sur ces images de la catastrophe : des plans sur les deux tours du World Trade Center s'écroulant et la course d'un cameraman pour échapper aux effets de souffle ; la fumée, qui cache autant qu'elle révèle, et la poussière omniprésente, dans les rues, sur les corps, les vêtements et les visages. Une désolation grise, cendres tristes, meurtries, amères. Puis le silence, impressionnant, d'un ciel désert.

Autant d'éléments qu'un film américain pré-11 Septembre aurait refusés sans hésiter, lui qui aurait suivi au plus près les opérations, qui aurait fait feu de tout acier et de tout verre, aurait éclaté de couleurs, de cris, de sang, de signes extérieurs de la mort, et aurait baigné dans un héroïsme obligé, ce qui aurait sûrement sauvé quelques enfants et surtout la face des Américains devant la destruction mécanique. C'est tout au contraire cette image pauvre et opaque qui saisit le 11 Septembre, témoigne de sa violence et illustre une forme de stupeur documentaire. Ces images sont les archives de la catastrophe contemporaine car, précisément, elles échappent aux effets du cinéma. Elles n'en sont ni le prolongement ni le dépassement, encore moins l'aboutissement, mais la plus impitoyable des critiques. Ce n'est donc pas le cinéma qui a préfiguré l'histoire, mais l'histoire qui a critiqué le cinéma en s'octroyant le pouvoir de le dépasser². Dans *Avatar* comme dans ces images documents du 11 Septembre, la trace « organique » de la mort de masse et de la catastrophe est la poussière qui se dépose partout alentour et recouvre les êtres qui fuient, tels des fantômes gris désemparés. L'effet de saisisse-

ment n'est pas tant lié à un scénario, même impressionnant, qu'à une représentation comme dé-spectacularisée, rendue sombre et grisaille, enfumée. C'est une forme de visualisation *en retrait* de l'inouï.

Avatar filme cette catastrophe comme une mise au ban de l'histoire, une apocalypse qui introduit au temps de l'après. Pour les Omatcayas, il existe désormais un univers pré- et post-destruction de leur arbre refuge. Mais pour l'Amérique blanche, nationaliste, sécuritaire, martiale (tous ces signes d'un empire aux mains des Républicains bornés sont multipliés au début du film, dans un contexte contemporain de la fin de la présidence de George W. Bush), c'est également une expulsion hors de l'histoire : elle paiera sa faute jusqu'au Jugement dernier. Il existe donc bien un cinéma de l'après-11 Septembre, comme il y eut un cinéma d'après cet événement image que fut l'assassinat de Kennedy³. Le cinéma d'Hollywood a évidemment réagi en tentant de métamorphoser les attentats du 11 Septembre en fictions⁴. Mais l'événement catastrophe est resté ici un pur scénario, se mouvant dans un genre en place, même s'il se donne des airs de témoignage véridique. Il n'est pas devenu une forme cinématographique de l'histoire révélant les mues profondes, entre victimisation et culpabilité, de l'Amérique. En définitive, les deux films ayant eu l'ambition de confronter leur forme même à l'Amérique post-11 Septembre restent à ce jour *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg, tourné en 2004, et *Avatar* de James Cameron, en 2008-

2. Antoine de Baecque, « L'Amérique à découvert », *L'Histoire-caméra*, Gallimard, 2008, pp. 379-437.

3. Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes. L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Éd. Rouge profond, 2003.

4. Par exemple Oliver Stone et son *World Trade Center* (2006).

2009. Spielberg et Cameron ont eu ce désir d'être de leur temps autant que de le marquer, et c'est pourquoi *La Guerre des mondes* et *Avatar* sont les films hollywoodiens les plus importants des premières années du XXI^e siècle : ils sont les seuls à s'être déplacés de l'autre côté de l'histoire, après le 11 Septembre, après la catastrophe, enregistrant de fait la fin de l'empire américain. *La Guerre des mondes* et *Avatar*, c'est en effet l'Amérique en guerre, mais l'ayant déjà perdue. Car le pays est détruit en son cœur, puisque la nation la plus puissante au monde ne peut plus s'offrir de héros susceptible de la sauver et qu'elle retourne ses armes contre elle-même, ses valeurs – la nature, la tolérance, la liberté, la religion des pères – et son peuple premier – les indigènes « natifs ».

Dans *La Guerre des mondes*, après un quart d'heure de vie quotidienne dans un quartier banal de la banlieue d'une grande ville, le ciel se voile, l'électricité s'arrête, des éclairs violents zèbrent la nuée, puis un immense monstre mécanique à tentacules surgit. Doté de rayons désintégrateurs, il détruit tout sur son passage. On reconnaît là une entame classique de film de fin du monde. L'apocalypse urbaine en une demi-heure, telle que James Cameron l'avait filmée au début de *Terminator 1* et *2*. C'est ensuite que Cameron comme Spielberg font dévier la fiction maîtresse de la fin du monde vers une autre, post-11 Septembre. Grâce à une citation visuelle de la tragédie de l'histoire : le père de famille, hébété, ayant traversé son quartier en échappant au monstre désintégrateur, se retrouve chez lui, fragile refuge, et la seule trace qu'il porte de cette fuite est la poussière qui le couvre de la tête aux pieds. Quand il se regarde ainsi dans une glace, c'est un survivant du World Trade Center qu'il voit. Il se débarrasse immé-

diatement de cette citation poussiéreuse, en s'époussetant vigoureusement, comme s'il risquait de blasphémer la mémoire des victimes du 11 Septembre en restant ainsi. De même, Jake-sully, le héros d'*Avatar*, erre seul comme un paria dans un monde de poussière morne, de restes calcinés, de fumée sombre, de cendres grises qui éteignent sur sa peau les reflets bleutés et les miroitements dorés qui, auparavant, l'ornaient comme des peintures rituelles. Lui aussi est un survivant désespéré de la chute du World Trade Center et de l'écroulement d'un monde américain.

Mais désormais, comme s'ils étaient contaminés par la mémoire meurtrière du 11 Septembre, les films de Spielberg et de Cameron illustrent la défaite de l'Amérique. Dans *La Guerre des mondes*, ce ne sont plus que scènes d'exode, fuites éperdues le long des routes ou épisodes de guerre civile – les Américains se déchirant les quelques voitures en marche, l'approvisionnement, les nouvelles –, ou encore impuissance de l'armée, désintégrée par les forces supérieures extraterrestres, et prise en charge de l'ordre et de la protection par des milices privées, militarisées et autoritaires. L'Amérique se transforme très vite en un empire aux abois et en un pays fascistoïde qui n'a plus aucun héros pour le sauver. Dans *Avatar*, la défaite de l'empire est militaire, certes, mais surtout moderne : les machines qui mènent la guerre, commandées par les Américains, sont prises au piège du primitif. Le faible l'emporte finalement sur le puissant, le vivant sur le mécanique, comme une révolte anticoloniale – la victimisation soude les peuples na'vi qui, comme les Indiens à Little Big Horn, se regroupent pour combattre l'envahisseur blanc –, comme une jacquerie écologique – tous les êtres vivants se fédèrent, y compris les monstres volants, rampants, mar-

Antoine de Baecque
James Cameron
et la catastrophe des temps

chants, galopants –, tel un sursaut des origines, puisque c'est un retour aux temps premiers du combat, du corps, de l'armement, de la croyance, qui a raison *in fine* de la sophistication mécanique d'une civilisation corrompue par son avidité et gangrenée par son militarisme. *Avatar* montre la chute du moderne technologique sous les coups du « dé-moderne » primitif.

Paysages de guerre, ruines fumantes, exode massif, bombardements : le terrain de ces opérations est l'Amérique elle-même, montrée de façon réaliste chez Spielberg, allégorisée dans une jungle hostile qui n'est pas sans rappeler le Vietnam chez Cameron. Même si un *happy end* de convention vient sauver le film du carnage dans *La Guerre des mondes*, aucun répit n'est accordé au soldat blanc dans *Avatar*, finalement cloué dans sa machine, transformée en cercueil, par deux flèches empoisonnées tirées en pleine poitrine par une guerrière omaticaya. L'Amérique a perdu, devenue une sorte d'Irak investi et occupé par des troupes étrangères militairement supérieures, ou expulsée hors de la nature par un peuple premier rendu à ses vertus originelles. Si ces deux films ont accueilli une citation visuelle du 11 Septembre, ils s'achèvent sur une image symboliquement aussi forte : chez Spielberg, afin que sa fille ne voit pas l'horreur de ce que devient le monde, le père n'a d'autre moyen que de lui bander les yeux ; chez Cameron, les soldats américains, comme une cohorte d'occupants vaincus, sont enchaînés, surveillés, escortés en une triste colonne qui rentre chez elle sous les regards et la menace des indigènes victorieux. La poussière grise semble le linceul de l'Amérique touchée au cœur, le bandeau l'emblème évident qu'elle ne s'en relèvera pas, et l'humiliation subie une forme de fin de l'histoire. *La Guerre des mondes* comme *Avatar* illustrent l'anticipation d'une résistible défaite

de l'Empire : voici un double tombeau pour l'Amérique contemporaine⁵.

Si *Avatar* montre l'apocalypse qui fait sortir l'Amérique impériale de l'histoire, un autre film de James Cameron, autre immense succès mondial, illustre la catastrophe qui a inauguré son histoire. *Titanic* est en ce sens le film catastrophe le plus intéressant de ces dernières années : il ne cesse de jouer sur ce rapport particulier entre temps cinématographique et temps historique⁶. Ce film a suscité une attente quasi millénariste : voir, à travers le naufrage le plus célèbre de l'histoire, une fin du monde incarnée (une catastrophe humaine) et mécanisée (une catastrophe technique). Mais ce n'est pas le monde actuel qui est ainsi précipité vers le fond de l'océan, c'est celui qui précède : le XIX^e siècle européen. La puissance fictionnelle du film consiste à affirmer, pourtant, que cette fin est créatrice. Car ce qui se joue dans cette catastrophe, c'est le cycle palingénésique de la renaissance à partir de l'effondrement. Le nouveau monde naît de cette tragédie sacrificielle : Rose, l'héroïne de *Titanic*, jeune aristocrate d'un temps révolu qui voudrait la marier comme on enfermait sous l'Ancien Régime une puînée au couvent, renaît américaine du sacrifice de son jeune amant du nouveau monde englouti par les flots, lui-même imprégné de tout ce qu'il y avait de moderne dans l'ancienne civilisation (la peinture cubiste) et dans la nouvelle (l'aspiration démocratique). Cameron met en scène dans son film cette fascination d'une modernité démocra-

5. Slavoj Žižek, dans « *Avatar* : un exercice d'idéologie politiquement correcte », propose une analyse critique de la lecture progressiste du film de Cameron (écologiste, anti-impérialiste), *Cahiers du cinéma*, mars 2010.

6. François Albera, « Iconographie de *Titanic* », *Cinéma-thèque*, n° 15, printemps 1999, pp. 82-94.

tique pour ses origines apocalyptiques : c'est la technologie d'aujourd'hui qui permet au film de faire fiction en retrouvant l'épave du Titanic et en faisant resurgir d'un navire abîmé par près d'un siècle d'immersion dans les eaux froides du capitalisme atlantique le récit de Rose, la survivante devenue une incarnation du *xx^e* siècle et de ses grandes promesses. Les photos qu'elle conserve près d'elle, comme des fétiches de son histoire croisant l'histoire, résument ce rôle, la désignant comme accompagnant le cinéma, représentation moderne par excellence, l'aventure de l'aviation, rêve technique s'il en fut, le féminisme comme émancipation politique majeure, sa solidarité avec les Noirs comme emblème des droits civiques. Ce qui intéresse dans *Titanic* et fait le succès du film, c'est autant sa construction narrative (l'immense flash-back sentimental) que la reconstitution technologique de la catastrophe primitive du monde moderne. *Titanic* propose une vision de la fin d'un monde qui est aussi celle des origines d'un autre, temps cyclique de l'éternelle révolution par le recours dynamique au couple temporel qui associe la catastrophe finale aux origines d'une nouvelle ère⁷.

La séquence de basculement du film donne une forme cinématographique à cette vision mythique de l'histoire. Alors que la romance qui, contre la hiérarchie sociale, a rapproché Rose l'héritière et Jack, le bohème déshérité, trouve son accomplissement – ils font l'amour dans une voiture transformée en lit nuptial, après qu'il l'a dessinée nue, portant uniquement sur son corps offert le cœur de l'océan, un collier orné d'un inestimable diamant –, dans cette temporalité sentimentale, surgit dans la nuit noire et froide l'iceberg fatal. La proue du navire fonce vers l'immense bloc de glace dérivant à la surface de l'océan, quand la vigie sonne l'alarme, entraî-

nant la manœuvre désespérée du navire, l'équipage virant de bord et tentant de donner à l'hélice, mais trop tard, une contre-poussée salvatrice. La mise en scène de l'espace (le dynamisme du *Titanic* venant se briser sur l'immobilité glaciale) comme la conception du temps (la temporalité de l'événement historique venant fracturer en deux celle des destins amoureux), ou le contraste des humeurs (la chaleur de l'étreinte, la froideur de la nuit) comme des objets (la salle des machines impuissante face aux éléments naturels hostiles), tout dans cette séquence indique une forme d'entrée fatale dans l'histoire, qui interrompt brutalement les histoires particulières, le *fatum* historique bouleversant soudain les destinées individuelles. L'iceberg est finalement une incarnation monolithique, scintillante, surgie des eaux et de la nuit, presque irréelle, de l'histoire terrible du *xx^e* siècle, emportant par le fond de ses tragédies emboîtées (Grande Guerre/Seconde Guerre mondiale/guerres coloniales) la civilisation flottante qui, se pensant indestructible et insubmersible, parade au rythme échevelé de la fête Belle Époque. Le cinéma de Cameron porte cette capacité spectaculaire à son maximum : voir la catastrophe dans l'histoire, tel est le défi que le cinéma, seul sans doute, peut relever, ce qui le différencie des autres arts, confortant une attente et une angoisse millénaristes.

Ce film catastrophe majeur dans l'histoire du cinéma est une fiction de crise, une fiction pour penser la crise de l'Amérique, une forme élaborée destinée à accompagner, telle une *prothèse symbolique*, la sensibilité collective⁸. *Titanic*

7. Sur *Titanic*, on lira David M. Lubin, *Titanic*, BFI Publishing, 1999 ; G. Studlar, K. S. Sandler (sous la dir. de), *Titanic*, *op. cit.*

8. Thomas C. Frank, « *Titanic* et la lutte des classes », *Le Monde diplomatique*, « Cinémas engagés », août-septembre 2006, pp. 64-66.

Antoine de Baecque
James Cameron
et la catastrophe des temps

propose une catastrophe permettant au public de localiser, circonscrire, fixer l'angoisse liée au traumatisme d'une crise. C'est une étrange catharsis, qui autorise, par la jouissance presque sadique de la catastrophe, une intense et perverse gratification sentimentalo-historique. Ainsi, au moment où la société américaine est en crise à travers ses trois piliers traditionnels – l'armée mise en cause, la présidence décrédibilisée, le dollar dévalorisé –, à ce moment précis, du milieu des années 1980 au début des années 2000, Cameron filme des fictions qui montrent la déroute des autorités (militaires, politiques, administratives, économiques) face à l'apocalypse, ou conduisant rapidement et inéluctablement à la catastrophe. Il cherche en effet à illustrer, presque méthodiquement, les multiples facettes de la représentation cinématographique de l'apocalypse⁹. Le cinéaste le plus emblématique de notre temps¹⁰ propose des films où la vision de la fin du monde est absolument obsédante, qu'elle se conjugue au présent dans *Abyss*, au passé dans *Titanic* ou au futur finalement très proche avec *Terminator*, *Aliens*, *Avatar*. Il s'agit bien là de violence, la plus grande sans doute faite à notre civilisation : sa propre destruction. Il s'agit également d'images : le cinéma dans sa volonté de proposer un récit visuel de la catastrophe finale. *Titanic*, par exemple, semble inclure en lui-même la punition de ce projet visant à égaler par la puissance de la représentation le Dieu créateur et destructeur. C'est l'origine du monde qui est mimée ici en ce qu'elle annonce sa destruction même : ce qui a pu être construit peut être détruit.

Non seulement le cinéma se donne comme décor, mais il intègre la fiction centrale de ce retour apocalyptique : la punition de l'orgueil d'une société qui voudrait échapper à ce cycle éternel. Il s'agit, là encore, d'un flash-back vers

les origines de la civilisation américaine, cette lecture littérale de la Bible, ce puritanisme politique, tout ce qui frappe dans ces films la transgression technologique, ce péché d'orgueil de la société américaine. Les origines ont été oubliées, et la catastrophe advient pour rappeler une civilisation à davantage d'humilité devant la nature ou devant l'homme. Une société qui a poussé trop loin ses expériences et son avancée technologique est rappelée brutalement aux origines par la catastrophe, figure de la purgation et du retour cyclique aux valeurs humanistes.

Chez Cameron, l'agent premier de cette conception du temps historique est la femme. Nous avons dit la place de Rose dans *Titanic*, mais dans *Terminator* Sara Connor est le vecteur de la résistance humaine aux machines ; dans *Abyss*, Lindsay est le trait d'humanité qui va convaincre l'autre absolu, l'« Intelligence non terrestre » (INT) des profondeurs océanes, de collaborer avec quelques individualités éclairées à la sauvegarde du monde civilisé ; dans *Avatar*, la femme est l'initiatrice au monde naturel, la passeuse vers la civilisation idéale d'un bonheur primitif. De nombreuses études issues des *gender studies* américaines ont souligné le féminisme actif, même viril, du personnage d'Ellen Ripley, joué par Sigourney Weaver, devenue une icône des lesbiennes d'outre-Atlantique¹¹, dans la série des *Alien*. L'épisode 2 réalisé par James Cameron, *Aliens*, qui confronte la femme, quasi seule

9. Hélène Puiseux, *L'Apocalypse et son cinéma*, Éd. du Cerf, 1987.

10. Alexandra Keller, *James Cameron*, Routledge, 2006.

11. Krin Gabbard, « Aliens and the New Family Romance », *Post Script : Essays in Films*, vol. 8, n° 1, 1988 ; Amy Taubin, « The Alien Trilogy from Feminism to Aids », *Women and Film : A Sight and Sound Reader*, Philadelphia Temple University Press.

survivante parmi des soldats américains trop sûrs d'eux et agressifs, à la multiplication effroyable des monstres, est sans doute le plus militant au sein de cette saga féministe¹². La femme endosse toutes les fonctions masculines, afin de sauver l'humanité de la faute collective des hommes (péché d'orgueil, avidité économique, pulsion militariste, fantasme d'apprenti sorcier d'une fusion avec la machine), jusqu'à l'adoption d'un enfant sauvage, unique rescapé du massacre d'une station spatiale par les Aliens, fillette qu'elle ré-initie peu à peu à la vie humaine. Cette image de l'héroïne contemporaine par excellence, la mère célibataire, est le reflet constamment tendu par Cameron dans le miroir historique de ses films, de la Sara Connor de *Terminator* à l'Ellen Ripley d'*Aliens*. Les femmes-histoire des films de James Cameron portent, ne serait-ce que par leur corps à la fois fin et musculeux, féminin et viril, la promesse d'une histoire enfin apaisée parce qu'elle respecterait l'autre, la nature, les origines égalitaires de la société, et pourraient la conduire à son accomplissement démocratique, une forme de fin de l'histoire qui a pour nom : le bonheur. Mais cette promesse est constamment entravée (souvent par la faute des hommes) et le destin de la femme s'accomplit donc contre nature : par le combat, par la lutte, par l'action, là où elle excelle cependant en fondant dans son propre corps les capacités féminines et masculines. L'*actionner*, figure archétypale du cinéma hollywoodien à laquelle James Cameron donne quelques titres de noblesse¹³, se conjugue chez lui bien plus au féminin qu'au masculin.

Si la forme dynamique de l'histoire chez Cameron est féminine, celle de la fin de l'histoire est indiscutablement mécanique : les machines peuplent le temps post-apocalyptique¹⁴. Les entrées en matière des deux *Terminator*

tournés par le cinéaste canadien, le premier d'une série qu'il invente en 1984, le second qu'il développe avec une sophistication certaine en 1991, sont assez parlantes¹⁵. « Los Angeles en 2029, indique ainsi *Terminator 1*. Les machines s'élançèrent des cendres du feu nucléaire. La guerre totale pour exterminer l'humanité a fait rage pendant des décennies. Mais l'ultime bataille n'aura pas lieu dans le futur. Elle sera livrée dans le présent, ce soir. » Tandis que *Terminator 2* annonce : « Trois milliards d'êtres humains périrent le 29 août 1997. Les rescapés de la guerre nucléaire, qui fut nommée "Guerre du Jugement dernier", ne survécurent que pour affronter un nouveau cauchemar : la guerre contre les machines. » Le jardin d'enfants en flammes, les crânes humains, d'un côté ; les chenilles qui écrasent tout, les robots androïdes, les carapaces mécaniques qui prolifèrent, de l'autre, tel est le monde post-apocalyptique dans son irréductible dualité selon les films de James Cameron. Cette tête de cyborg à visage humain (si l'on peut désigner Schwarzenegger comme tel), cette face mécanique pourvue d'une apparence de métal froid, d'un regard coupant de laser rouge, mais d'un rictus d'homme, est comme la signature négative de Cameron, de même que ces carcasses de machines ultra-perfectionnées actionnées comme des robots par un homme qui, de l'intérieur, y trouve le prolongement mécanique de sa main ou de son action.

La multiplication des machines, des robots,

12. Sylvestre Meininger, « Images du féminin dans la trilogie Alien » (DEA, université de Paris-III, 1994).

13. Susan Jeffords, « Can Masculinity Be Terminated? », *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, 1993.

14. Mark Jancovich, « Modernity and Subjectivity in the Terminator: The Machine as Monster in Contemporary American Culture », *The Velvet Light Trap*, n° 30, automne 1992, pp. 3-18.

15. Sean French, *The Terminator*, BFI Publishing, 1996.

Antoine de Baecque
James Cameron
et la catastrophe des temps

des mutants mi-humains, mi-mécaniques, offre à ces films un modèle narratif et visuel, celui des temps mythiques du futur¹⁶. Dans la Grèce classique, le passage de la narration orale du mythe à sa représentation visuelle et théâtrale nécessite l'intervention du masque, médiateur symbolique. Dans le film catastrophe de James Cameron, l'élément cinématographique qui assume la puissance magique et cérémonielle du masque de la tradition antique est le trucage, l'effet spécial, ce qui, précisément, est réservé à l'animation des machines. Ces effets spéciaux, par leur degré de réalisme dans l'extraordinaire, leur vraisemblance apocalyptique, autorisent l'actualisation de la catharsis, et opèrent la fusion entre la puissance formelle du cinéma et ce mode particulier de la représentation de l'histoire qu'est le mythe. Le cinéma, lorsqu'il rencontre et raconte ainsi l'histoire mythique par l'effet spécial, offre au spectateur d'éprouver la réalité de son effroi (face à la machine tueuse) tout en la nommant comme fiction extraordinaire (la science-fiction). L'effet spécial fait ressentir le « et si cela survenait » à travers une sorte de garantie cinématographique, le « cela est faux ». Le spectateur voit donc à l'écran sa mort par la machine, mais inscrite dans le film à travers la vraisemblance du faux, ce jeu de la distance ludique. Aujourd'hui, seul le cinéma permet, à ce niveau de spectacle, cette vraisemblance du faux, élément majeur du récit mythique tel qu'il est désormais pris en charge par le temps cinématographique.

Dernière vision, ultime séquence d'un film de James Cameron : à la fin de son film le plus personnel, *Abyss*, un immense tsunami se lève, vague géante de trois cents mètres de haut qui s'approche de toutes les côtes américaines, par le sud, l'ouest (le Golden Bridge de San Francisco est menacé d'être emporté comme fétu de

paille), l'est (la statue de la Liberté va être submergée), provoquant la panique des populations. Avec son savoir-faire, Cameron filme ce mur d'eau avec un réalisme impressionnant. Mais la vague s'immobilise au sommet de sa crête, juste avant de noyer l'Amérique ; durant quelques secondes, elle est comme une façade liquide et mouvante, menaçante et pourtant retenue. Puis elle se retire majestueusement, comme elle était venue. Le peuple américain la suit vers le large, pour la remercier de l'avoir épargné. Ce tsunami a été formé par la volonté de l'Intelligence non terrestre sous-marine, maîtresse des éléments liquides, tel un dernier avertissement envoyé à l'empire américain, qui se déchire jusqu'à la menace de destruction nucléaire avec son ennemi soviétique, ultime prurit de guerre froide. Et si la vague s'est retirée, c'est parce qu'un humain, en un sacrifice christique, est descendu jusqu'au fond de l'abysse sous-marin pour y parler d'amour, sauvant l'Amérique malgré ses rodomontades bellicistes en surface. La catastrophe écologique s'est brusquement muée en un miracle écologique, ce qui clôt ce film d'action de gauche sur le *happy end* de circonstance¹⁷.

Cette philosophie « *peace and love* » n'est pas qu'une naïveté de plus, trait d'esprit qui traverse de part en part le cinéma de James Cameron sous la forme de l'innocence préservée. Qu'est-ce qui, dans cette séquence d'*Abyss*, donne à penser ? Pour la seule fois dans ce cinéma apocalyptique, la catastrophe ne s'accomplit pas. Qui

16. *Cinemaction*, n° 112, 3^e trimestre 2004, « Le surhomme à l'écran » ; dans Frédéric Gimello-Mesplomb (sous la dir. de), *Le Cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Nouveau Monde Éd., 2007 ; Claude Forest (sous la dir. de), *Du héros aux superhéros. Mutations cinématographiques*, *Théorème*, n° 13, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009.

17. James Kendrick, « Marxist Overtones in Three Films by James Cameron : *Aliens*, *The Abyss*, *Titanic* », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 27, n° 3, automne 1999.

Antoine de Baecque
James Cameron
et la catastrophe des temps

a la puissance d'arrêter ainsi le cours de l'histoire et de faire refluer le mur liquide? Une Intelligence non terrestre? Voire... Plutôt ce geste visuel, ce lyrisme contrôlé, cette mobilisation des seules puissances du visible qui, dans les films de James Cameron, saisissent soudain à la gorge et réenchangent le cinéma. Cameron donne au cinéma le pouvoir de détruire, veine apocalyptique omniprésente chez lui, mais il lui offre également la puissance de recréation (faire surgir un monde, ressusciter une époque), même de résurrection (ce qui arrive à chacun des deux héros d'*Abys*, Lindsay la femme, Virgil l'homme, qui reviennent de la mort et de l'abysse). Il existe chez le cinéaste une croyance inébranlable et émouvante dans les pouvoirs du cinéma, qui le métamorphose en acte créateur comme en vecteur de l'histoire. Un film de Cameron cherche toujours à renouer avec la mystique primitive du grand cinéma muet, à la Griffith, dans *Naissance*

d'une nation ou *Intolérance*, cette mise en scène de l'épopée susceptible de précipiter une civilisation vers sa chute ou d'en faire renaître une autre de ses cendres. « Ces films, en somme, parviennent à transformer un événement historique en mythe des temps modernes, renouant avec la fonction mythologique du cinéma muet¹⁸. » La caméra historique que manie James Cameron est ainsi animée d'un désir enfantin : célébrer la splendeur ou le désastre de la civilisation américaine. Cette injonction de l'enfance, à travers le cycle apocalyptique des temps, somme les hommes de continuer leur histoire en trouvant en eux-mêmes la capacité de devenir meilleurs.

Antoine de Baecque.

18. Jean-Christophe Ferrari, « Titanic », *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (sous la dir. d'Antoine de Baecque, Philippe Chevallier), PUF, à paraître début 2012.