

Master en fondements et pratiques de la durabilité

La mise en récit de la transition écologique
et le nouveau genre de la « *transi-fi* »
Etude critique des procédés narratifs de deux œuvres cinématographiques
et de leur représentation du changement

Sophie Desbiolles

Sous la direction du Prof. Christian Arnsperger



Janvier – 2022

Ce travail n'a pas été rédigé en vue d'une publication, d'une édition ou diffusion. Son format et tout ou partie de son contenu répondent donc à cet état de fait. Les contenus n'engagent pas l'Université de Lausanne. Ce travail n'en est pas moins soumis aux règles sur le droit d'auteur. A ce titre, les citations tirées du présent mémoire ne sont autorisées que dans la mesure où la source et le nom de l'auteur.e sont clairement cités. La loi fédérale sur le droit d'auteur est en outre applicable.

Source de l'image de titre : <https://www.npr.org/2011/08/09/138985693/los-angeles-city-of-perpetual-cinematic-destruction>

Remerciements

Je tiens à remercier très sincèrement le Pr. Christian Arnsperger. Il s'est montré enthousiaste pour le sujet dès les premières discussions que nous avons eues. Toujours à l'écoute, il m'a prodigué ses conseils avisés dans les moments où le doute et l'hésitation m'ont envahie. Ses propositions pertinentes m'ont permis d'explorer de nouvelles pistes. De plus, il s'est toujours montré disponible et son suivi régulier a été un élément essentiel dans ce parcours. Pour finir, il m'a encouragé à trouver du plaisir dans l'exploration de cette thématique.

Je remercie le Dr. Nathanaël Wallenhorst qui a accepté le rôle d'expert pour ce mémoire, pour le temps dédié à la lecture et lors de la soutenance.

Un travail de mémoire est un marathon où chaque aide est précieuse qu'il s'agisse d'un mot, d'un conseil, d'une idée de film ou de lecture ou simplement d'un moment convivial pour échanger. J'ai eu l'occasion de discuter de ce travail avec un grand nombre de personnes dont l'énumération ici ne pourrait être exhaustive.

Je remercie Mme Elizabeth Watson qui a pris le temps de me parler de son propre travail de mémoire ainsi que Mme Mathilde Vandaele avec qui j'ai eu l'occasion d'évoquer mon travail.

Je remercie tous mes collègues et amis du parti des Verts Genève qui m'ont encouragée, soutenue et conseillée.

Enfin, je remercie ma famille, mes amis et mon compagnon, socle indispensable en toute circonstances et qui ont vécu (et survécu à) toute la palette de mes émotions.

Résumé : Alors que les conséquences des activités humaines menacent l’habitabilité de la planète Terre, inscrivant son histoire au sein de l’Anthropocène, la transition écologique et sociale est plus que jamais nécessaire. Cependant, alors que les faits scientifiques sont connus et avérés, cette transition peine à s’imposer. Il ne s’agit donc plus de connaître les faits mais de faire appel à d’autres ressorts. Ce travail explore les pistes du récit et de la fiction, plus particulièrement les fictions filmiques, comme outils pour donner et redonner du sens à notre existence sur Terre et nous faire avancer vers la transition écologique. Le détour par les éco-fictions permet de relever les problèmes récurrents toujours en cours dans les représentations actuelles. L’analyse critique du film *The Day After Tomorrow* et du documentaire *Demain* met en évidence les problèmes mais aussi les pistes pour créer un nouveau genre de fiction. La dernière partie de ce travail porte sur cette nouvelle fiction, la *transi-fi*, sur sa forme, son contenu et sur les éléments nécessaires pour en faire un outil de changement.

Mots-clés : anthropocène, transition écologique, changement climatique, biodiversité, récit, fiction, histoire, *cli-fi*, science-fiction, éco-fiction, cinéma, films, séries, émotion

Keywords : anthropocene, ecological transition, climate change, biodiversity, narrative, fiction, story, *cli-fi*, science-fiction, ecofiction, cinema, movies, series, emotion

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1	3
Anthropocène	3
Chapitre 2	7
Transition écologique	7
<i>Définition</i>	7
<i>Que mettre en œuvre ?</i>	10
Chapitre 3	15
Récit et Fiction	15
Récit	15
Fiction	19
<i>Pourquoi la fiction ?</i>	19
<i>Exploration des possibles</i>	22
<i>Créatrice d'émotion</i>	23
<i>Faire changer</i>	25
<i>Pourquoi l'image ?</i>	27
<i>Cli-fi</i>	28
<i>Conclusion</i>	33
Chapitre 4	37
Revue cinématographique	37
<i>Quand</i>	38
<i>Quoi</i>	40
<i>Pourquoi</i>	41
<i>Qu'en est-il de la transition écologique ?</i>	43
<i>Le cinéma (éco-) apocalyptique</i>	44
<i>Pourquoi l'écologie est une apocalypse</i>	48
<i>Problèmes inhérents à cette représentation</i>	50
<i>Une représentation du non-humain trompeuse</i>	51
<i>Une représentation de l'humain technophile, individualiste et manichéen</i>	52
<i>L'exemple d'Interstellar</i>	53
<i>Le retour à la normale</i>	54
<i>Pour conclure</i>	54
<i>Conclusion</i>	58
Chapitre 5	63
Le Jour d'Après	63

<i>Éléments de contexte</i>	63
<i>Éléments de contenu</i>	66
<i>Le début du film</i>	66
<i>Quelques thèmes importants</i>	68
<i>Réception du film</i>	72
<i>Les sciences du climat sur le devant de la scène</i>	72
<i>Mais trop extravagantes</i>	73
<i>Des spectateurs concernés</i>	74
<i>Mais déroutés</i>	75
<i>Un film qui fait référence</i>	75
<i>Caractéristiques du film sous l'angle de la transition</i>	77
<i>Conclusion</i>	82
Chapitre 6	85
Demain	85
<i>Éléments de contexte</i>	86
<i>Éléments de narration</i>	90
<i>Éléments de contenu</i>	93
<i>Critiques</i>	95
<i>Conclusion</i>	98
Chapitre 7	101
Conclusion de l'analyse des deux films	101
Chapitre 8	105
La transi-fi	105
<i>Un contenant : la série</i>	105
<i>Critères pour des contenus de transi-fi</i>	110
<i>Un pas vers le changement</i>	116
<i>Conclusion</i>	121
Conclusion	125
Bibliographie	129

Introduction

Difficile voire impensable pour un travail rédigé en 2020-2021 de ne pas mentionner au moins une fois les mots « COVID-19 », « coronavirus » ou encore « crise sanitaire ». Alors posons-les ici, une bonne fois pour toutes. Si ce mémoire commence par cet événement, c'est parce qu'il n'est pas un raté sur notre parcours humain mais un des signes d'une crise plus grande et plus grave. Chaque personne a semble-t-il pu sentir et ressentir au plus profond d'elle-même que se projeter dans l'avenir, imaginer et préparer des projets était un élément essentiel à une vie épanouie. Malheureusement, quand les cas d'infection montent et remontent, quand les (re-)(semi-)confinements s'enchaînent, quand des variants exotiques apparaissent et que la campagne de vaccination stagne, se projeter dans l'avenir devient difficile.

Avant même la crise sanitaire, au moins pour les étudiants en sciences de l'environnement, les militants du climat et les scientifiques, se projeter dans l'avenir relevait déjà d'un exercice d'esprit optimiste, tant la crise climatique et sociale nous faisait entrevoir un futur dangereux.

Cette sensation de base, renforcée par la crise sanitaire, donne envie de créer un futur où regarder, un futur à rêver pour faire le premier pas et décider d'y aller. La fiction cinématographique en particulier a le pouvoir de faire vibrer, ressentir, rêver, imaginer. Mais le constat d'heures de visionnage de films liés de près ou de loin à l'écologie était le suivant : il y a des fictions pour le présent mettant en scène des lanceurs d'alerte, des éco-terroristes ou des épisodes de vie détachés, des fictions qui présentent l'effondrement (éco-apocalypse et catastrophes naturelles) et des fictions pour l'après (utopies, dystopies et post-apocalypse). Qu'en est-il des fictions qui relateraient une transition écologique et un changement climatique comme événement lent et progressif ? Comment aller vers quelque part sans feuille de route, sans récit, sans images pour nous le montrer et nous donner envie d'y aller ? Comment donner envie de changer si nous ne montrons pas une image de ce que nous visons ?

C'est tout le sens de ce travail que de chercher à explorer les pistes d'œuvres cinématographiques qui représenteraient une autre voie sans effondrement brutal, sans éluder les crises à venir, en les mettant en parallèle avec les solutions et modes de vie différents.

Chapitre 1

Anthropocène

Le présent travail n'aura pas pour but de débattre de la véracité du changement climatique et de ses causes. Nous prenons pour acquis le consensus scientifique à propos d'un changement à grande échelle et sur le long terme, engendré par le relâchement de grandes quantités de gaz à effet de serre dans l'atmosphère par les activités humaines. Nous prenons également pour acquis que le mode de vie occidental – qui sera précisé ultérieurement – est en partie responsable des déséquilibres sociaux et de la crise de sens que nous connaissons actuellement. Pour le dire plus simplement, le changement climatique est le symptôme d'un problème plus profond lié au mode de vie occidental.

Nous choisissons également de faire un pas en arrière pour considérer non pas uniquement le changement climatique mais l'Anthropocène. Pour comprendre la crise actuelle, il est nécessaire de voir que le changement climatique s'inscrit dans une dynamique plus globale mais aussi systémique et dans « *une révolution géologique d'origine humaine et de longue durée* » (Bonneuil, 2015, p.37). L'Anthropocène est un terme proposé au début des années 2000 par Eugene Stoermer et Paul Crutzen (Neyrat, 2015) et qui se définit comme « *une nouvelle ère géologique marquée de l'empreinte de l'homme* » (Guillaume, 2015, p.32). Elle vient clore l'Holocène, période relativement stable du point de vue climatique (Guillaume, 2015).

La datation de cette ère est sujette à débat. Son début peut correspondre avec le Néolithique, lorsque que l'espèce humaine maîtrise l'agriculture et la domestication (Guillaume, 2015). Son départ pourrait correspondre au 18^{ème} siècle avec l'invention de la machine à vapeur et la révolution industrielle entraînant une augmentation des émissions et donc de la concentration du CO₂ et du méthane (Guillaume, 2015). Une autre proposition date l'Anthropocène aux années 1950, qui marquent une période de grande accélération, voire une croissance exponentielle, de nombreux indicateurs comme la concentration des gaz à effet de serre, la déforestation, l'artificialisation des sols, le taux d'extinction des espèces, les cycles de l'azote et du phosphore, les pollutions, des flux de matières et d'énergie liées aux activités humaines (Grandjean et Le Teno, 2015 ; Guillaume, 2015). C'est aussi la marque de la globalisation d'un système économique, le capitalisme (Guillaume, 2015). Le terme d'Anthropocène correspond donc à une appréhension pensée par et pour le monde occidental (Bonneuil, 2015).

La différence avec d'autres épisodes où l'humanité a fait face à des difficultés écologiques – allant parfois jusqu'à l'extinction – c'est le caractère planétaire : notre civilisation est capable de modifier de façon irréversible (à notre échelle de temps) le système Terre en mettant en danger l'habitabilité même de la planète (Guillaume, 2015). Notre espèce – par son système industriel – est devenue une force géologique (Guillaume, 2015). Prendre acte d'une humanité devenue force géologique implique d'accepter la responsabilité anthropique des crises actuelles, mais également de poser un regard critique sur une humanité devenue surpuissante (Neyrat, 2015). Ce sentiment de surpuissance est à double tranchant : nécessaire pour prendre conscience des dommages causés, mais extrêmement risquée quand elle nous susurre que nous trouverons bien les moyens d'en réchapper, notamment par l'ingénierie du climat (Neyrat, 2015).

L'Anthropocène est mieux à même de nous aider à comprendre l'impact global de l'humain sur les écosystèmes, puisqu'il n'y est pas uniquement question du changement climatique. Plus l'humanité devient une force, plus le reste de la biosphère est mis à mal (Neyrat, 2015). En 2009, un article désormais incontournable de Johan Rockström et ses collègues fait état de neuf limites planétaires qui ne doivent pas être dépassées sous peine de quoi le système Terre pourrait basculer dans un nouvel état dont rien n'indique que l'habitabilité pour les humains et les autres espèces serait préservée. Ces limites sont le changement climatique, l'acidification des océans, la perte d'ozone stratosphérique, les cycles biogéochimiques (azote et phosphore), l'utilisation de l'eau potable, le changement dans l'utilisation des terres, la perte de la biodiversité, les aérosols atmosphériques et la pollution chimique. Pour trois d'entre elles, le dépassement a déjà eu lieu : changement climatique, perte de biodiversité et cycle de l'azote (Rockström et al., 2009). Une version actualisée de l'article parue en 2015 apporte des précisions sur ces limites et notamment sur les liens entre changement climatique et biodiversité qui sont des facteurs clé dans le maintien de la stabilité du système Terre (Steffen et al., 2015). La crise écologique que nous vivons n'est donc pas due uniquement au changement climatique et il n'est donc pas uniquement question de relâchement de gaz à effet de serre. La crise de la biodiversité est causée par le changement climatique mais aussi et surtout par la transformation des habitats naturels, la surexploitation, la pollution et les pesticides (IPBES, 2019). L'érosion de la biodiversité est telle que beaucoup parlent de sixième extinction de masse.

Pourtant, le discours et l'action politique restent principalement centrés sur la problématique des gaz à effet de serre, comme le mentionne Sandra Novel : « *le problème est que dans les agendas politiques internationaux, c'est souvent le climat qui passe en premier* » (citée dans Escalón, 2021). Une raison est que le changement climatique profite d'un indicateur unique – les émissions de gaz à effet de serre – tandis que la biodiversité est évaluée par plusieurs indicateurs et par des objectifs plus complexes (Pialot, 2019).

Ainsi, l'espèce humaine – par le biais de son système de production industrielle largement basé sur les énergies fossiles et l'utilisation de grandes quantités de ressources – exerce sur nos écosystèmes une pression majeure. Mais il ne s'agit pas seulement de revoir le mode de production ou de préserver des milieux naturels. Le système occidental dans son ensemble arrive à ses limites : crises financière, économique, politique, sanitaire, crise de sens, creusement des inégalités s'ajoutent à la crise écologique (Grandjean & Le Teno, 2015). Il apparaît que le changement climatique est le symptôme d'un mal plus profond et que le passage à une nouvelle étape de société est un projet collectif et une réponse aux nombreuses crises de la société occidentale.

Pour Greer (2017), la crise que nous vivons et continuerons de vivre sera une « *longue descente de la civilisation industrielle* » (paragr.3) et la « *fin de l'âge industriel* » (paragr.4) à travers une lente décomposition. Il s'agira d'un processus graduel et non d'une brutale implosion sur un laps de temps court, comme dans la collapsologie. Il en veut pour preuve que la plupart des éléments censés provoquer cette implosion ont déjà eu lieu sans que cela ne provoque l'effondrement en question. C'est toute la perfidie de notre temps, une « *combinaison de changements lents – suffisamment lents pour passer sous le radar des défenseurs de l'ordre établi – et des conséquences de la gestion de la crise qui fait avancer une civilisation, pas à pas, sur la longue route vers le prochain âge sombre* » et vers le monde du futur dés-industriel (paragr.9).

Nous n'avons actuellement ni les connaissances ni le recul pour savoir si le changement en cours s'opérera en descente lente et graduelle ou en implosion subite. L'avenir nous le dira ou nous le criera au visage. Nous faisons ici le pari que c'est la première option qui aura lieu, ce qui permet de poursuivre le travail sous l'égide de la transition et des réponses à donner à la crise.

Le défi qui s'ouvre à nous sera d'assurer la couverture des besoins de base à une humanité de plus en plus nombreuse et déterminée à rejoindre le modèle occidental, sur une planète de plus en plus amoindrie par nos activités. Et le concept d'Anthropocène est parlant en ce qu'il dépasse la simple crise climatique. Face à ce constat, il apparaît urgent de comprendre et changer notre mode de vie et de se lancer dans un nouveau projet collectif de grande ampleur : la transition écologique.

Chapitre 2

Transition écologique

Selon le rapport 2018 du GIEC – Groupe intergouvernemental d’experts sur l’évolution du climat – et pour limiter le réchauffement climatique, il faudrait des « *transitions systémiques rapides et de grande envergure dans les systèmes énergétiques, urbains, industriels et liés à l’usage des sols, ainsi qu’une augmentation importante des investissements* » (cité dans Hourcade & Van Neste, 2019, p.5). Ce sont donc ces transitions que nous allons interroger, en les définissant tout d’abord et en nous interrogeant ensuite sur leur mise en œuvre.

Au sujet de la scène internationale, Aykut et Dahan (2014, cités dans Hourcade & Van Neste, 2019, p.5) parlent de « *schisme de réalité* » pour relever la distance entre les grandes annonces, peu ambitieuses, et les effets dans les politiques nationales. L’inaction politique entraîne des mobilisations plus locales et des mouvements citoyens tels que le mouvement des Villes en transition, des Grèves et Marches pour le climat (Hourcade & Van Neste, 2019), dont les événements ont rassemblé des milliers de personnes mais qui ont connu un coup d’arrêt à cause de la pandémie de COVID-19. D’autres mouvements de désobéissance civile et d’occupation comme Extinction Rebellion, Ende Gelände et, plus récemment, le blocage de la gravière de la colline du Mormont (canton de Vaud) par des zadistes, tentent à leur échelle de visibiliser les dangers à venir et d’insuffler un vent de changement.

Définition

Pour comprendre ce que demandent scientifiques et militants, il est nécessaire de définir assez précisément la transition écologique. Un dictionnaire traditionnel définit une transition comme un « *état, degré intermédiaire, passage progressif entre deux états, deux situations ; passage graduel d’une idée ou d’un développement à un autre* » (Larousse en ligne, « Transition », s.d.). Plus précisément, la transition écologique désigne (Grandjean & Le Teno, 2015, pp.1006-1007) :

« le processus conduisant du système économique et productif actuel – qui demande de très grandes quantités de ressources pour fonctionner et qui a de forts impacts sur les écosystèmes et les êtres vivants, humains compris – vers un système beaucoup plus sobre et, de ce fait, vraisemblablement plus durable, plus équitable et plus stable dans un monde où les ressources sont limitées et à partager entre un nombre croissant d’individus. Il s’agit d’un processus inéluctable, déjà engagé, qui se déploie à plusieurs échelles et implique une grande variété d’acteurs. L’évolution vers un modèle beaucoup plus sobre est une nécessité pour limiter les tensions si l’on observe que notre

modèle actuel, dénué de bon sens sur le plan écologique, est devenu aussi une cause d'inégalités sociales majeures et croissantes, autant du côté de l'accès aux ressources naturelles (par exemple : sols arides, effondrement des ressources halieutiques) que de celui des conséquences des catastrophes (par exemple : événements météorologiques extrêmes, inondations). »

La transition écologique est donc le passage d'une situation initiale à une nouvelle, donc un état intermédiaire, comme « *l'intervalle entre un régime présumé stable et un autre* » (O'Donnell & Schmitter, 1986, p.6 cité dans Aykut & Evrard, 2017, p.19), un mouvement graduel et d'une certaine lenteur. Mais elle est surtout déjà en cours, nécessaire, multiscalair et impliquant des acteurs multiples. Face au changement climatique et à l'Anthropocène, elle est certes inéluctable, mais elle peut être soit subie, soit choisie et pilotée (Grandjean & Le Teno, 2015).

Si la transition écologique est en cours, sous quelles formes se manifeste-t-elle ? Selon Hourcade et Van Neste (2019), le concept est approprié par différents groupes sociaux, militants et politiques, dans les années 1990, concept qui fait son chemin en Europe, devenu « *mot d'ordre consensuel [...] omniprésent dans les discours, ralliant sous sa bannière aussi bien des entreprises multinationales, des partis politiques, des ONG que certains pouvoirs publics* » et en Amérique du Nord, bien que plus timidement (p.6). Un parcours de vie qui n'est pas sans rappeler le concept de développement durable, dont la définition floue et élastique a permis son appropriation par une multitude d'acteurs mais conduisant également à son délitement dans la multitude d'interprétations qui ne se recouvrent pas et à la perte de sa volonté première.

« Le terme s'est largement diffusé, mais les valeurs que véhiculent les transitions, leurs portées plus ou moins transformatrices, les luttes de finalités qu'elles impliquent restent peu mises en débat. Que recouvrent, en pratique, ces transitions ? Qu'impliquent-elles pour les rapports de pouvoir, les modes de vie, les normes qui règlent la vie sociale ? En quoi peuvent-elles être émancipatrices ? En quoi imposent-elles, à l'inverse, de nouvelles contraintes ou de nouvelles dominations aux groupes sociaux? » (p.6)

Pour ces deux auteurs, le concept de transition écologique semble donc soumis au même risque de se voir approprié par tout le spectre des acteurs en présence, institutionnalisé et privé de sa vigueur conceptuelle même si mouvements citoyens, autochtones et mobilisations de la société civile tentent de lui conserver sa vigueur transformationnelle.

Nous percevons déjà deux types de transition selon que leur impulsion vient du haut (top-down) donc des autorités pour s'appliquer sur des territoires ou du bas (bottom-up) via des groupements et collectifs soucieux de s'organiser autrement au sein de leur communauté.

Hourcade et Van Neste (2019) expliquent qu'une transition par le haut sera imposée par les autorités via des feuilles de route, programmes, normes, lois, taxes et autres politiques publiques de contrainte ou

d'incitation et se caractérise par une tendance technophile (comme le remplacement des centrales à charbon par des panneaux photovoltaïques). Les modifications à mettre en œuvre pour limiter le réchauffement climatique et ses impacts sont pensées comme relevant de l'avancement des techniques, de l'innovation et de systèmes intelligents capables de guider la consommation vers sa face la plus efficiente grâce à l'information donnée aux consommateurs (par exemple le système Linky). Cette approche ne prend en compte ni l'obsolescence des technologies dite high tech, ni l'effet rebond de la consommation, ni la consommation d'énergie nécessaire pour le stockage et la gestion des données. Il n'est pas ici question de remise en cause des modes de vie et du modèle de développement économique. Les gouvernements cherchent à conserver intacts les modèles de fonctionnement, intégrant les contraintes écologiques de façon incrémentale et plaçant la responsabilité sur les individus en promouvant les « éco-gestes ».

Pour John Michael Greer (2017), l'accent mis sur les solutions technologiques est relié à la question des privilèges dont jouissent les autorités publiques et académiques. Comme elles sont actuellement organisées, nos sociétés occidentales accordent une place prépondérante aux politiciens, académiques et scientifiques. L'avènement de collectifs plus locaux, de groupes vivant selon leurs expérimentations, le savoir local, les savoir-faire et la gouvernance locale et horizontale ôteraient à ces élites leur autorité toute-puissante et omnisciente. Il ne serait plus question de dire aux citoyens ce qu'ils doivent faire ou penser, mais d'être à disposition. Greer (2017) en conclut que l'Homme est un primate social, attaché au privilège – dans notre cas, le privilège de la société industrielle et consumériste – et peu désireux de voir disparaître la séparation entre les privilégiés et les autres.

Les bonnes volontés politiques de transition s'inscrivent « *dans le contexte d'une très forte dépendance au sentier sur le plan de l'organisation matérielle et normative de nos sociétés, fondées depuis le début du 20^{ème} siècle sur le principe d'une énergie facilement accessible, peu coûteuse et abondante. Même largement reconnue, l'urgence climatique n'est pas un levier suffisant pour briser un "verrouillage" sociotechnique à ce point structurant* » (Hourcade & Van Neste, 2019, p.23). Aykut et Evrard (2017) montrent clairement, par exemple, que la mise en œuvre de la transition énergétique s'inscrit dans un cadre où « *les pouvoirs publics tentent [...] de reprendre en main une crise qui risque de déborder et de leur échapper. L'usage politique de la notion de transition apparaît donc comme profondément ambivalent, puisqu'il s'agit autant d'exprimer une volonté de changement que d'en assurer un contrôle qui circonscrit le périmètre et le contenu de ces transformations, et protège ainsi des éléments du régime existant* » (p.19). Pour le dire plus simplement, dans les politiques publiques, la notion de transition écologique est brandie pour contrôler les transformations et maintenir l'existant. Son arrivée en politique est « *un processus lors duquel une interprétation particulière du changement à mettre en œuvre s'impose* » et qui spécifie le contenu, le périmètre et la temporalité de ladite transition (p.19). La transition écologique est lieu de rencontre « *entre le nouveau et l'ancien, où les cadrages, instruments*

et pratiques existants ne sont pas simplement remplacés, mais repris, retravaillés et transformés à la lumière d'un nouveau programme d'action publique » (p.32).

À l'inverse, la transition par le bas propose des modèles de transition venus de collectifs d'habitants, de regroupements, de groupes militants et d'un florilège d'alternatives locales, comme les *Transition Towns*, mouvement initié par Rob Hopkins (Hopkins, 2008). Pour Hourcade et Van Neste (2019), celles-ci se présentent bien souvent comme plus radicales et transformatrices. Ainsi, au sein de l'imaginaire de la transition des collectifs militants, les solutions locales et décentralisées sont souvent décrites comme les seules alternatives possibles : production et consommation au sein de circuits courts, démocratie participative, coopératives pour produire et gérer collectivement la production électrique, la résolution locale des enjeux apparaît comme inéluctable et comme levier de changement. Pour autant, l'échelon local réputé consensuel n'est pas dénué de conflits ou de luttes entre le capitalisme et les alternatives de changement. Nous considérons que la transition par le bas repose elle aussi sur « *les efforts des acteurs non étatiques pour influencer les actions publiques et les cadrages de la transition par les pouvoirs publics* » (p.19).

Greer (2017) défend un « *transfert du pouvoir loin des institutions politiques, économiques et culturelles [...] vers les mains des individus, des familles, des communautés et des organisations locales* » (paragr. 25). La transition se ferait donc entre individus via des réseaux et des groupes locaux. En effet, gouvernements, politiciens, patrons d'entreprises, n'ont rien à gagner à cette transition écologique qui décentralise les pouvoirs et place la production dans les mains de communautés locales. Ceux-ci n'ont donc pas à être intégrés dans le processus. Ils seront plutôt les antagonistes des porteurs de la transition écologique en lutte pour leur survie. Ils ne financeront que les projets qui seront susceptibles de les maintenir en haut de la pyramide sociale. L'espoir est vain de les voir s'investir généreusement dans un processus voué à les voir disparaître :

« Si vous voulez une expérimentation plurielle, ouverte, au niveau citoyen, vous devez vous focaliser sur l'encouragement des citoyens à la réaliser, et non pas de tenter de persuader des élus politiques et des donateurs économiques de la financer. » (paragr.28)

Que mettre en œuvre ?

La transition relève donc de bien plus que du domaine de la technique, de la substitution d'une énergie à une autre ou des questions relevant des modes de production et de consommation ; elle fait intervenir des efforts de cadrage et des mises en récit, des processus politiques, sociaux, économiques, contextuels aux dimensions multiples et met en action des mobilisations, des politiques publiques, et des luttes entre des intérêts divergents, et ceci à des échelles multiples allant du très local jusqu'à la scène internationale (Hourcade & Van Neste, 2019). Les mobilisations sont multiples, qu'elles prennent la forme d'initiatives locales, d'appel à l'action des pouvoirs publics ou de changement de mode de vie individuel.

Mais que nous faut-il changer pour *transitionner* ? Alimentation, habitat, habillement, loisirs, mobilité, travail : tous les domaines de notre existence quotidienne sont concernés, et à tous les stades, de la production à la gestion de leurs déchets. En un mot comme en mille, c'est notre mode de vie occidental qui menace la survie de l'humanité tout entière.

Pour Maresca (2017), le mode de vie peut être compris comme « *la manière dont les individus d'une société sont conduits à structurer leurs conditions de vie. [...] l'architecture du vivre-ensemble* » (paragr.1). Il est « *un ensemble de normes qu'intériorisent et auxquelles se conforment les individus d'une société* » (paragr.16) et aussi « *un système prégnant qui oriente les pratiques de consommation, les modes d'habiter, les modes de travail, de mobilité, etc.* » (paragr.17) et donc « *une conséquence du fonctionnement du système productif d'un pays (ou d'une région, voire d'une communauté) et des institutions qui l'accompagnent* » (paragr.17).

Pour l'auteur, le mode de vie est un cadre à « *forte inertie* » (paragr.43) qui impose des normes dans nos conduites quotidiennes. Il s'impose à la majorité des membres de la société en question, à la fois structure matérielle et créateur d'identité collective provoquant son adhésion et sa défense. Il devient la norme et incarne la normalité, ce qui implique que les personnes qui y sont intégrées le défendent et que celles qui en sont exclues cherchent à le rejoindre.

Au sein de ce cadre, chaque personne « *traduit* » le mode de vie dominant à son contexte particulier (paragr.43). Nos institutions politiques, les entreprises, les infrastructures sont des structures-relais qui dictent nos comportements. Le mode de vie dispose d'une « *force normative [qui] est un puissant vecteur d'uniformisation des conditions de vie* » soutenue par son expansion aux quatre coins du monde au détriment d'autres modes de vie (paragr.23). Une grande partie de la population mondiale a donc suivi, imité et réorganisé son fonctionnement pour s'inscrire dans le mode de vie occidental caractérisé par la consommation de masse et niveau élevé de confort. Ce phénomène nous a conduits à une empreinte écologique galopante. Pour l'auteur, « *Les mécanismes de la routine et de l'imitation étant de puissants stabilisateurs du mode de vie, la généralisation du mode de vie occidental doit être regardée comme le phénomène majeur qui fait frein dans la conduite de la transition écologique* » (paragr.52).

Toujours selon l'auteur, l'action des politiques, des Etats et des multinationales tendent à localiser les possibilités de changement au niveau individuel en incitant à une modification du comportement qui passe sous silence la dynamique globale et rigide du mode de vie. C'est bien la structure globale qui influence les comportements individuels et non l'inverse, et c'est donc sur cette structure globale, au niveau des infrastructures et des institutions, qu'il convient d'agir.

Hourcade et Van Neste (2019) ajoutent que faire porter la transition écologique – et son poids financier – sur les épaules des seuls individus relève d'une approche injuste : la transition n'est pas un processus socialement neutre et les enjeux de justice sociale sont primordiaux. Comme l'a montré le mouvement

des Gilets Jaunes, une taxe climatique sur les carburants n'est pas pour autant, en elle-même, un outil de transition écologique. Une taxe sur les carburants va peser plus fortement sur les ménages à bas revenu et sur les ruraux forcés de se déplacer en voiture faute de transports en commun suffisants. Pousser les citoyens à des « *comportements vertueux* » (p.12) néglige le fait que les comportements individuels sont déterminés par des configurations sociales, politiques et infrastructurelles et que ce sont ces configurations qu'il convient de modifier par des politiques publiques.

Le mode de vie n'est pas immuable et peut notamment se transformer « *sous l'effet de la contestation sociale (styles de vie alternatifs) et du changement social (styles de vie émergents)* » (Maresca, 2017, paragr. 46). Cela permet donc de voir apparaître des mutations, des styles de vie alternatifs (via la contestation) et émergents (via le changement), sortes de prototypes, d'expérimentations à échelle réduite d'un nouveau mode de vie que nous espérons durable (Maresca, 2017 ; Arnsperger, 2022). Ils font partie du mode de vie dominant qui les laisse apparaître, mais ils en font une critique en actes (Maresca, 2017 ; Arnsperger, 2022).

Loin de devoir simplement améliorer le système actuel, il est nécessaire de remettre en cause le mode de vie occidental et les valeurs qu'il véhicule (Hourcade & Van Neste, 2019). Entre les programmes d'action politiques et structurels à grande échelle et la multitude des éco-gestes individuels, la portée et la radicalité sont différentes. Nous faisons ici l'hypothèse que les changements systémiques de grande envergure préconisés par le GIEC ne relèvent plus des éco-gestes individuels, mais de changements structurels profonds qui, au fur et à mesure de leur implémentation, seront mis au défi par les crises locales et générales à venir. En effet, les effets du réchauffement climatique et de la crise de la biodiversité vont continuer et s'accroître, rendant les efforts pour une transition écologique plus difficile. La transition écologique doit, nous l'avons vu, s'envisager dans un monde contraint en quantités de ressources. S'ajoute à cela le défi de devoir penser la résilience des sociétés et leur capacité à pourvoir aux besoins essentiels des individus dans un contexte incertain (Grandjean & Le Teno, 2015).

La transition écologique s'opère par « *bricolages pragmatiques* » et « *tâtonnements expérimentaux* » (Hourcade & Van Neste, 2019, p.10). En effet, nous ne savons pas à l'avance ce qui va fonctionner ou non. Nous ignorons si nos sociétés pourront survivre avec des énergies renouvelables, et encore moins quels sont les arrangements institutionnels, politiques et culturels qui pourront nous mener à bon port (Greer, 2017). En sus, les réponses en termes de techniques et d'organisation seront aussi variées qu'il y a des territoires de vie, et dépendront de leur situation de départ, de leurs avantages et faiblesses, de leur capital humain et financier et de leur gouvernance (Grandjean & Le Teno, 2015). C'est pourquoi Greer (2017) parle de réponses et non de solutions, car nous ignorons s'il existe des solutions. Nous avançons avec des tentatives de solutions, souhaitons qu'elles soient les plus nombreuses possible. Le seul chemin que nous puissions suivre est celui du bricolage, avec autant d'essais et de tentatives que

possible, en espérant que l'une ou l'autre soit adaptée et efficace. Ce chemin est nécessaire pour avoir une chance de sauvegarder l'habitabilité de la Terre.

Chapitre 3

Récit et Fiction

Récit

Si ce qui doit être fait pour la transition écologique commence à se dessiner, quelle sera l'impulsion qui permettra de mettre un maximum de personnes en mouvement ? L'ouvrage d'Aykut et Dahan (2014) dresse un portrait clair des impasses des négociations internationales sur le climat et de l'incapacité des Etats à assumer et assurer la transition écologique. Multinationales et institutions étatiques n'ont que peu de bénéfices à œuvrer pour une transition qui remodelerait les pratiques de consommation et, plus largement, le mode de vie.

Un surcroît d'informations scientifiques ne semble pas à même de répondre à la question. Nous constatons l'existence d'un fossé entre la connaissance du changement climatique et la capacité d'action (les comportements) et de changement du mode de vie, y compris chez les personnes qui se considèrent comme conscientes, concernées et inquiètes (Leiserowitz et al., 2013, cités dans Morris et al., 2019 ; Davies et al., 2012, cité dans Prévot-Julliard et al., 2014). Une information scientifique détaillée et avérée est essentielle pour comprendre les dynamiques en cours et les impacts du changement climatique. Quant à savoir si cela mobilise l'action publique et individuelle, la réponse est évidemment en partie affirmative. Sinon, des mobilisations comme les Grèves du Climat ou des partis politiques comme Les Verts n'existeraient pas. Cependant, il semble que les informations scientifiques soient sujettes à la polarisation : *« confrontées aux mêmes preuves scientifiques [...], les personnes déjà prédisposées à croire deviennent encore plus concernées tandis que les personnes méfiantes deviennent encore davantage méfiantes »* (Kahan et al., 2011, cités dans Morris et al., 2019, p.22). Malgré cela, si l'exposé des faits et les preuves scientifiques suffisaient, il y a longtemps que nous aurions cessé certaines aberrations comme transporter un individu de 80 kg dans une voiture de 2,5 tonnes d'acier. Les émissions de CO₂ n'ont pas cessé d'augmenter même lorsque les informations scientifiques étaient disponibles (*Les émissions mondiales de CO₂ en cartes*, s. d.). Sans compter les difficultés qu'implique la notion de mode de vie (Maresca, 2017) notamment les structures, qui conduisent nos désirs et nos choix. C'est bien qu'il ne s'agit plus de savoir, mais de pouvoir imaginer voire même ressentir les conséquences du changement climatique dans nos vies quotidiennes. L'absence de réaction immédiate et massive ne serait donc pas tant liée à un manque d'information qu'à un manque d'imagination et de capacité à ressentir la crise comme un réel danger qui nous concerne (Jaspers & Anders, 2002, cité dans Afeissa, 2014).

Les récits factuels semblent donc « *très peu efficaces [et insuffisants NDLA] pour provoquer un changement de comportement* » (Whitmarsh et al., 2013, cité dans Morris et al., 2019, p.20) et des résistances existent. Les résistances politiques et publiques appartiennent au domaine de la dépendance au sentier, des problèmes d'échelle de temps de la démocratie ou d'intérêts économiques et de lobbies. Mais cette échelle de résolution des problèmes ne nous intéresse que très peu ici. En effet, le récit s'adresse en premier lieu à l'individu.

La suite de notre réflexion se fera en deux étapes. Nous utiliserons la notion de récit pour décrire les réalités humaines construites, puis la notion de fiction pour parler des histoires présentées dans les romans, les films ou les séries.

Pour l'essayiste et romancière Nancy Huston (2010), la spécificité de l'être humain réside dans le pourquoi. Nous nous demandons en permanence « *pourquoi ?* ». Nous sommes la seule espèce à avoir la perception de la vie entière, nous savons que nous sommes nés et que nous allons mourir. Et cette vie entière, nous la percevons avec un sens (direction) et un sens (signification). En ce qui concerne le sens (direction), nous plaçons notre existence avec un début, des péripéties et une fin, comme une fiction. Cette fiction donne à notre existence un sens (signification) et fait de l'existence, une vie. Le sens (signification) de notre vie se construit grâce aux récits, aux histoires et aux fictions. À l'observation brute, nous accolons immédiatement une compréhension qui se fait par l'intermédiaire des récits. Le monde existe mais nous lui donnons en permanence un sens pour pouvoir répondre à la question du pourquoi – et ce, parce que nous ne pouvons pas supporter le vide. Cette capacité de créer des récits – donc de se lier entre humains – est un moyen de survie pour *Homo sapiens*, sans griffes, sans dents, sans fourrure mais c'est également ce qui a fait sa spécificité et plus tard sa maîtrise de la biosphère. Ainsi, le monde réel est également construit par les fictions que nous nous racontons, et il s'adapte à elles (Brunner, 2010).

Selon Yuval Noah Harari (2015), la différence entre les animaux non-humains et les humains ne doit pas se chercher dans l'individu, même si chacun d'entre nous aime à se croire spécial. La vraie différence réside sur le plan collectif. Les humains sont les seuls à être capables de « *coopérer de façon flexible et en grand nombre* » (2min04). Notre coopération se révèle être efficace et sophistiquée, et le meilleur (construire des pyramides) comme le pire (construire des abattoirs) sont le fait de notre aptitude à coopérer. Cette coopération est possible parce que nous créons et adhérons à des récits. Alors que les autres animaux communiquent pour dépeindre la réalité, nous créons des réalités fictives qui nous permettent de coopérer. Si tout le monde se rallie au même récit, alors « *tout le monde obéit et suit les mêmes règles, les mêmes normes et les mêmes valeurs* » (7min28). Brunner (2010) ajoute qu'une société nécessite des outils pour faire face aux conflits de la vie en commun. La culture et plus précisément, ses récits et mythes, est un outil pour apaiser les tensions, les conflits et les incompatibilités et donner une intelligibilité à la vie en commun.

« *L'argent est le récit le plus abouti car il est le seul auquel tout le monde croit* » (Harari, 2015, 12min40). À notre réalité objective, nous avons ajouté une réalité fictive avec des entités fictives – argent, gouvernements, banques – et cette réalité fictive est devenue si puissante que les entités fictives sont devenues les agents les plus puissants sur Terre, au-dessus des réalités objectives. Pas étonnant, dès lors, que des entités objectives comme les limites planétaires passent, en termes de priorité, très largement en-dessous d'entités fictives comme la croissance. Huston ajoute qu'« *élaborées au long des siècles, ces fictions deviennent, par la foi que nous mettons en elles, notre réalité la plus précieuse et la plus irrécusable. Bien que toutes tissées d'imaginaire, elles engendrent un deuxième niveau de réalité, la réalité humaine, universelle sous ses avatars si dissemblables dans l'espace et dans le temps* » (pp.29-30). Ainsi, « *Il y a donc deux espèces de vérité : celle, objective, dont les résultats peuvent être confrontés au réel (sciences, techniques, vie quotidienne) et celle, subjective, à laquelle on n'accède que par l'expérience intérieure (mythes, religions, littérature)* » (pp.110-111).

Pour Huston, à côté du réel objectif (les faits) que nous nommons, il y a un réel façonné, interprété et inventé car nous avons besoin d'interpréter les faits pour les appréhender. Même pour décrire des choses simples, nous choisissons des éléments, en laissons certains de côté, en oublions d'autres, et nous les agencions de la manière que nous voulons, formant ainsi un récit. « *L'imaginaire fait partie de la réalité humaine, il la caractérise et l'engendre* » (p.118). Parce qu'avoir conscience du début et de la fin de sa vie provoque angoisse, nostalgie et espoir, donner du sens au réel permet de mieux vivre ces affects, les deuils, les souffrances et les pertes. Ainsi la souffrance n'est pas inutile.

Huston ne met pas uniquement en évidence le récit comme base fondamentale de l'humain, mais également la présence d'un Arché-texte : la construction d'un individu passe par le « *je* » qui doit exister au sein de « *nous* » mais également face à « *eux* » (p.82). « *Tu es des nôtres. Les autres, c'est l'ennemi. Voilà l'Arché-texte de l'espèce humaine, archaïque et archipuissant. Structure de base de tous les récits primitifs, depuis La guerre du feu jusqu'à La Guerre des Etoiles* » (p. 82). Ainsi *Homo sapiens*, fragile et nu, a survécu en se regroupant en « *nous* » face à des ennemis : « *eux* ». La fonction primitive des récits consiste alors à opérer un double mouvement d'inclusion et d'exclusion pour la survie. Le « *nous* » se construit grâce à un récit collectif lié par la fierté d'être au sein du « *nous* ». Et face à ce « *nous* », le « *eux* » dont il faut se méfier, avoir peur, être prêt à combattre. Et des récits de « *eux* » contre « *nous* » qui solidifient les liens du « *nous* » par la victoire contre « *eux* ». George Marshall (2017, p.71) relève une distinction similaire en parlant d'un « *endogroupe* » auquel il faut ressembler et d'un « *exogroupe* » dont il faut se distinguer.

Ainsi, la guerre prolonge cet Arché-texte et donne du sens à ceux qui la font ou la subissent, fédérant le « *nous* » face à un ennemi commun et créant des récits « *palpitants, bouleversants, mémorables* », et elle apporte « *relief, piquant, suspense et rebondissements... en un mot, de tout ce qui fait une bonne histoire* » (Huston, 2010, p.117). Elle est omniprésente dans les fictions, romans et reportages. Tout

l'enjeu est donc de choisir d'autres fictions qui soient « *riches et belles, des complexes et des nuancées, par opposition aux simples et brutales* » (p.191) qui montrent que les choses ne sont pas noires ou blanches, qui présentent des altérités quand l'Arché-texte ne valorise que la ressemblance, « *Être primitif, c'est coller à son identité comme à une réalité inamovible et s'identifier exclusivement à ceux qui vous ressemblent* » (p.178). Il conviendra aussi de s'éloigner de la « *fiction moderne par excellence : celle de l'autonomie absolue, de l'être qui n'a pas besoin de liens* » (p.155). Pour Harari (2017, p.196), il est essentiel de garder à l'esprit que les récits sont des outils car s'ils deviennent nos buts, « *nous perdons tout contact avec la réalité* ». Nous finissons alors par ne même plus voir que ce sont des récits et nous les prenons pour une réalité immuable.

Pour Huston, la science ne crée pas de récits : « *les prêtres racontent une histoire ; les généticiens, non* » (p.108), « *La science nous montre que, derrière les faits, il y a non une raison mais une cause. Cela change tout* » (p.161). « *La science ne produit pas de Sens, seulement des corrélations, indépendantes de nous. Or nous restons fragiles et le monde reste menaçant. Aucune découverte scientifique ne peut nous rendre immortels, ni même éliminer de notre existence conflits et douleurs* » (p.162). L'explication d'un phénomène doit pouvoir produire un modèle de réel objectif mais également convaincre. Or, les faits scientifiques construisent bel et bien un modèle du réel objectif mais échouent à en faire un récit, contrairement à l'approche religieuse. Et Huston de poursuivre : « *l'explication rationnelle de l'éclipse de la Lune [...] n'entame en rien notre besoin de chercher et de trouver du Sens dans notre vie* » (p.162). Nous trouvons ici une première réponse au fait que des années de recherches scientifiques sur le climat et son réchauffement, ainsi que la publication détaillée des informations, n'ont pas suffi à créer une collaboration à grande échelle.

Pour Harari (2017), le constat est plus compliqué. La science n'a pas remplacé les récits par des faits objectifs, mais elle peut en revanche renforcer ce qu'il nomme les « *mythes* » (p.198) : « *l'essor de la science rendra donc au moins certains mythes et certaines religions plus puissantes que jamais* » (p.199). La bio-ingénierie, par exemple, renforce le mythe de l'immortalité humaine en offrant des technologies toujours plus précises pour soigner voire améliorer l'être humain (de la prothèse aux nanoparticules).

Si les religions restent des acteurs majeurs dans la création de sens, elles ne sont plus seules : « *en plus de ces grands récits traditionnels pourvoyeurs de Sens, l'on assiste depuis deux siècles à une prolifération sans précédents de récits profanes, véhiculés par toutes sortes de médias (romans, pièces de théâtre, cinéma, télévision, jeux vidéo, Internet)* » (Huston, 2010, p.163). Aujourd'hui, l'art du storytelling, la mise en histoire, penchant inné de notre esprit, est repris par les médias, les politiques, les entreprises et la publicité. Il n'est pas anodin, par exemple, que nous produisons des *stories* sur Instagram. « *Les faits parlent mais les histoires font vendre* » (p.94). Publicité, propagande ou

désinformation, tout est fait – par une mise en fiction – pour convaincre de voter untel, acheter ceci ou soutenir cela.

Fiction

Que ce soit chez Nancy Huston ou Yuval Noah Harari, les termes de récit et de fiction sont étroitement couplés. La section précédente évaluait la notion de récit comme construction de sens par les humains au sein de leur vie quotidienne. La présente section a pour but d'explorer plus avant la notion de fiction, au sens de mise en histoire, au sein d'œuvres littéraires ou cinématographiques, de personnages et de lieux. Pour reprendre la définition de l'histoire de Haven, « *une histoire détaillée, la narration, basée sur les personnages et les luttes d'un personnage pour surmonter les obstacles et atteindre un objectif important... un cadre et une façon de structurer l'information* » (2007, p.79, cité dans Morris et al., 2019, p.21).

Le récit est une notion plus large, qui englobe les histoires comme un sous-ensemble. En effet, « *les histoires sont forcément des récits mais tous les récits ne sont pas des histoires* » (Dalkir & Wiseman, 2004, cités dans Morris et al., 2019, p.21). Nous en tenons pour preuve que le capitalisme est un récit, au sens d'un schème de pensée qui a sa logique et sa vérité, mais il n'en est pas pour autant une histoire avec une intrigue. Nous précisons encore que les histoires ne sont pas obligatoirement des fictions – pensons par exemple à une autobiographie – mais « *un moyen de donner une structure à l'information* » (Haven, 2007, cité dans Morris et al., 2019, p.21). Pour devenir une histoire, un récit doit être structuré selon certains critères : des personnages, une intrigue, une temporalité, un objectif, un environnement, etc. (Morris et al., 2019). La fiction, elle, est une histoire imaginaire.

Pourquoi la fiction ?

Même en posant ces quelques distinctions sémantiques, nous constatons que récit et fiction, et quel que soit le terme employé, se rejoignent sur leurs fonctions.

Pour John Yorke (2014), la fiction a un rôle simple mais essentiel : nous tenons en horreur l'idée que le monde soit chaotique et dénué de sens. Nous ne supportons pas de vivre et mourir uniquement par le fait du hasard, de l'aléatoire ou de l'arbitraire, et que nos vies soient finalement futiles. Nous avons le besoin existentiel de donner un ordre et une forme au monde qui puissent calmer cette terreur existentielle. Cette façon de faire nous assure de « *combler le vide entre notre moi et le monde extérieur* » (p.212). Ordonner les éléments de l'existence est notre façon de percevoir le monde : nous assemblons des éléments disparates pour former une structure narrative. Ordonner est le fondement même de notre intelligence et de notre manière d'assimiler des connaissances. Yorke ajoute que, plus que simplement lier les éléments, nous en faisons des chaînes causales : ceci est causé par cela. Comprendre l'enchaînement causal entre deux éléments – donc comprendre les raisons de ce qui arrive

– réduit la terreur de l'aléatoire et de l'arbitraire. En donnant un ordre de cause à effet, nous donnons une signification (Yorke, 2014 ; Couptry, 1997, cité dans Tremblay, 1999). Récits, imageries et mythes nous aident donc à évoluer dans notre quête du pourquoi de notre naissance et de notre vie (Brunner, 2010 ; Tremblay, 1999). Ils remettent de l'ordre dans le chaos de l'existence (Tremblay, 1999) grâce à leur structure « début – péripéties – dénouement ».

Le constat est le même pour Aumont (2018), pour qui le penchant irrésistible de l'humain à métamorphoser la consécution en conséquence est la base de la fiction. Face à des images éparses, nous cherchons le lien qui les lie en une suite causale. Créer des causalités c'est aussi, au-delà de redonner de l'ordre au monde et de l'expliquer, lui conférer une interprétation et donc un sens et une raison d'être (Tremblay, 1999 ; Aumont, 2018). Comme Huston (2010) le mentionne, l'humain est face au réel qui est, mais qui ne donne pas pour autant de signification en lui-même (Hamburger, 1986, cité dans Tremblay, 1999). La fiction ne serait alors pas un regard sur le monde mais au contraire, un moyen de le façonner (Brunner, 2010).

Pour Marshall (2017) aussi, c'est grâce aux fictions que nous donnons du sens au monde. Il l'explique par le fonctionnement de notre cerveau, divisé en deux : nous traitons l'information de façon analytique et logique (cerveau rationnel) et d'une façon orientée par les émotions, les intuitions et l'expérience (cerveau émotionnel). Les fictions sont la manière grâce à laquelle le cerveau émotionnel ordonne et confère du sens aux informations fournies par le cerveau rationnel.

Comme Harari (2015), Brunner (2010) soutient que raconter des histoires est un trait inhérent à l'Homme qui rend possible la vie en société : grâce à cette capacité, il peut ordonner ses expériences dans une narration, et les transmettre. Au sein de notre culture, au sein de ce qui est et de ce qui pourrait être, nous puisons les fictions qui nous permettent de créer et d'adapter notre personnalité en la composant de multiples histoires, celles du passé et celles à venir. En tissant ces histoires ensemble, nous créons une histoire plus vaste, celle de notre identité. Les fictions de nos sociétés font partie du tissage général. Et ces fictions peuvent évoluer.

De plus, toujours selon Brunner, le récit agit comme un moyen de protection : la vie est sujette à des aléas, des événements inattendus qui brisent notre routine et contrecarrent nos plans. Le récit, et a fortiori la fiction, donnent un sens à ces aléas, nous fournissent un outil pour nous raconter à nous-mêmes et entre nous l'imprévu, l'appriivoiser, le réagencer dans la suite d'événements qu'est l'existence et le rendre moins effrayant. La fiction offre un catalogue où classer notre mésaventure – comédie ou tragédie – et diminue la prise du hasard sur notre existence, donc l'impuissance de notre condition humaine.

À l'instar de l'anthropologie économique, la fiction, parce qu'elle explore ce qui pourrait être, permet de sortir du « fétichisme des faits » à savoir, si cela se passe ainsi, c'est parce que cela doit se passer de cette façon (Arnsperger, 2022). Le réel est plus grand que l'actuel, lui-même plus grand que l'empirique (Arnsperger, 2022). Et la fiction interroge l'empirique pour savoir s'il doit être ce qu'il est et, plus

important encore, sur des possibles réels non actualisés. De plus, il semble y avoir un besoin irréprensible chez l'humain de combler le vide, à l'instar du besoin de faire le lien entre deux éléments en y attribuant des liens de causalité. Que cherche-t-il à combler ?

Les réponses existentielles à cette question (Arnsperger, 2005, 2009) relèvent une quête de l'infini, un déni de la finitude, un défi de dépassement de nos limites biopsychiques pour s'en libérer. Le capitalisme serait une façon ratée de répondre à ce désir de dépassement puisqu'il propose des solutions au sein même du biopsychique. Qu'est-ce qui fait que l'humain a envie de dépasser ses limites ? Se cacherait derrière le besoin de consommation frénétique, l'angoisse fondamentale de la mort.

L'hypothèse fondatrice de l'anthropologue Ernest Becker est que « *craindre la mort est le cœur de toute croyance de l'être humain* » (Arnsperger, 2005 ; Marshall, 2017, p.341). Demeurer dans un déni de mort est nécessaire mais nous conduit « *à investir nos efforts dans la culture et le groupe social pour créer un sentiment de permanence et de survie au-delà de la mort* » (Marshall, 2017, p.341). Quand nous sommes face au rappel de notre propre finitude, « *nous y réagissons en défendant ces valeurs et cette culture* » (p.341). Affronter la mort par l'investissement dans « *notre groupe social et dans ses réalisations* » (p.342) est notre façon de viser l'immortalité. Marshall met en évidence un autre aspect de la théorie de Becker : quand nous ne percevons plus le rappel de la mortalité, nous avons « *un sentiment exacerbé de supériorité de notre groupe social, ce qui peut nous mener à accorder une attention démesurée au statut, à l'argent et à l'image que nous avons de nous-mêmes* » (p.342).

Pour Arnsperger (2005, 2009), l'histoire humaine serait concentrée sur ce dépassement héroïque de la mortalité. De cet individu beckerien, guidé par l'angoisse de sa propre finitude, il peut y avoir l'individu smithien qui se bat contre la finitude via la croissance et la consommation dans un monde de contrainte. Smith avait identifié ces besoins primaires de quête de l'infini mais aussi celui d'être reconnu et d'améliorer son sort. Il en a déduit une façon d'être pour répondre à ces besoins et soulager l'angoisse de la finitude par la consommation effrénée de biens périssables. La croissance et le capitalisme sont une traduction particulière de réponse à l'anxiété. L'anxiété existentielle chez l'humain a créé un système qui permet de ne pas l'interroger et de la cacher et notre système se fonde sur un déni existentiel.

Mais il est possible de répondre autrement à ces besoins. Ainsi, selon Arnsperger (2022), d'autres individus peuvent émerger depuis l'individu beckerien comme l'individu sahlinsien. L'anthropologue Marshall Sahlins a mis en évidence la notion de « *société affluente originelle* » qui rejette l'idée selon laquelle les chasseurs-cueilleurs seraient dans la misère et la survie et met en avant une société possédant une abondance d'une autre forme. De son côté, le philosophe Ivan Illich, critique de la société industrielle, a défendu la thèse d'une société conviviale, marquée par l'autonomie et la créativité. L'individu illichien reprend l'individu sahlinsien et cherche la résolution de l'angoisse par le retour à la convivialité, par un rapport différent à la nature physique et à sa fatalité.

La vérité la plus cruelle de notre existence est que nous sommes condamnés à mourir. Dans cette perspective, le récit aurait une fonction thérapeutique, depuis le commencement des sociétés humaines, pour nous aider à porter et contenir cette angoisse (Tremblay, 1999). Une fiction pourrait-elle montrer une autre façon de combattre l'angoisse en mettant en avant un individu différent de l'individu smithien ?

Exploration des possibles

Pour Brunner (2010), la fiction introduit une tension entre ce qui est et ce qui pourrait être : elle part de la réalité, de ce qui nous est familier, mais va plus loin en introduisant du possible – ce qui pourrait être, aurait pu être et sera peut-être. La fiction explore toute une gamme de possibles en partant de la réalité. Ce mouvement, du familier au nouveau, vise à éveiller en nous la possibilité du « et si », à nous faire prendre conscience de ce qui pourrait être si nous faisons différemment. Ainsi, la fiction a la capacité de chambouler nos appréhensions du monde et de nous interroger sur le cours des choses : doivent-elles réellement être telles qu'elles sont, ou pourraient-elle être différentes ? Si l'existant est fait de l'empirique, de l'actuel et du réel, alors il est aussi un ensemble de possibles non actualisés.

En cela, la fiction invente d'autres mondes – possibles ou impossibles, mais permettant de rêver et d'imaginer le meilleur (Tremblay, 1999 ; Jouve, 2019). Elle nous aide à « *fabriquer et à refabriquer nos mondes* » (Jouve, 2019, p.136). Elle nous pousse à réfléchir, voire à critiquer ce qui est (Tremblay, 1999). Elle dispose d'une fonction utopique où l'injustice est vaincue à la fin et nos désirs utopiques sont comblés (D'André Jolles, 1972, cité dans Tremblay, 1999). Alors que la vraie vie peut paraître injuste, la fiction nous donne des espoirs et, dans le cas des films, crée en une heure et demie une justice qui pourrait ne jamais se produire en une vie entière (Yorke, 2014). En cela, la fiction rend la réalité acceptable (Yorke, 2014) en nous aidant à croire qu'elle pourrait être meilleure (Jouve, 2019).

Pour Jouve (2019), les fictions deviennent des expériences qui permettent – en choisissant certaines conditions plutôt que d'autres – d'expérimenter des situations, d'explorer un problème et ses solutions envisageables. Elles nous confrontent à des situations que nous n'imaginions pas ou ne connaissions pas. Ces situations sont souvent accentuées dans la fiction, les rendant ainsi plus identifiables dans nos existences réelles.

Yorke (2014) ajoute qu'une histoire peut fonctionner comme une carte qui nous repère dans l'espace mais nous aide aussi à se diriger ailleurs. Elle nous sert à naviguer dans l'existence en repérant les conflits, les problèmes, les répressions, en les comprenant pour savoir comment les vivre en vrai. Plus le cerveau est entraîné à reconnaître ces épisodes, plus il sait comment y réagir. Grâce à la répétition, la puissance de la fiction s'accroît car nous voulons connaître la suite, voir un autre épisode, regarder d'autres variantes d'une même histoire (Aumont, 2018).

Créatrice d'émotion

Plus que simplement nous montrer un nouvel individu possible ou de nouveaux mondes à créer, la fiction a la capacité de nous engager. Nous aurions tout intérêt à prendre en compte le rôle de l'affect et de l'émotion (Peters & Slovic, 2000, cités dans Morris et al., 2019) et les histoires qui pourraient faire partie des moyens de communication du changement climatique (Dahlstrom, 2014 ; Martinez-Conde et Macknik, 2017, cités dans Morris et al., 2019). En effet, une histoire peut transmettre les mêmes informations sur le changement climatique qu'une analyse scientifique détaillée. À la différence que son recours à l'émotion et à l'affect la rend plus à même d'entraîner des comportements plus durables (Morris et al., 2019).

Les auteurs partent du « *paradigme narratif* » de Fisher (1987, cité dans Morris et al., 2019, p.21) selon lequel « *les humains sont des homo narrans* ». Tout comme le notait Nancy Huston (2010), ce paradigme explique que la communication humaine se fait sous forme de récits qui se suivent (*Paradigme de narration*, 2016). Les auteurs font également le constat de l'importance des histoires dans les interactions entre les humains et dans leurs façons de vivre au quotidien. Elle s'expliquerait par la manière qu'a notre cerveau de traiter, structurer et interpréter les faits (Bransford et al., 2000 ; Pinker, 2003, cités dans Morris et al., 2019). Plutôt que d'analyser les faits, notre inclination naturelle nous pousse à reprendre des scénarios déjà connus (Schank, 1990, cité dans Morris et al., 2019). De la même façon, et pour prendre des décisions, nous aurions tendance à nous fonder sur « *la qualité de l'histoire [...] sa fidélité narrative – plutôt que sur la qualité de l'information qu'elle contient* » (Marshall, 2017, p.177 ; Palazzo, 2021).

Pour les *homo narrans* que nous sommes, il n'est pas rare de se retrouver « *perdu dans une histoire* » (Nell, 1988, cité dans Morris et al., 2019, p.21), phénomène connu sous le nom de « *transport narratif* » et défini comme « *la mesure dans laquelle une intrigue active l'imagination du destinataire de l'histoire par une connexion empathique avec les personnages* » (Bagozzi et Moore, 1994 ; Fischer et al., 2008 ; Lin et al., 2013, cités dans Morris et al., 2019, p.21). Ceci provoque le sentiment immersif d'être « *hors de la réalité* » le temps de l'histoire (Van Laer et al., 2014 cités dans Morris et al., 2019, p.21). Le spectateur fait une expérience sensible d'une immersion dans l'histoire loin du processus analytique consistant à examiner et peser des arguments ; il est concentré sur le déroulement de l'histoire, et les autres aspects de la réalité (expériences, opinions, connaissances antérieures) s'effacent. Green et Brock (2000, cités dans Morris et al., 2019, p.21) constatent une « *réduction des contre-arguments et de la résistance pour les personnes les plus « transportées » par l'histoire* ». Cela peut aller jusqu'à de forts extrêmes émotionnels. Pagacz (2012) prend l'exemple du film *Avatar* (2009) de James Cameron et explique que ce film a engendré des dépressions et des pensées suicidaires chez certains spectateurs pour qui le retour à la réalité, à un monde différent de celui de Pandora, sans connexion intime avec la nature, a créé un état de détresse et de manque de sens.

En effet, par le transport narratif, les histoires qui suscitent des émotions chez le spectateur et le font s'attacher aux personnages (Hoeken et al. 2016 ; Loewenstein, 2010, cités dans Morris et al., 2019) l'entraîne plus vers un comportement altruiste (Barraza et al. 2015 ; Lin et al., 2013 ; Small et Loewenstein, 2003, cités dans Morris et al., 2019), vers l'empathie et des croyances en accord avec l'histoire (Green et Brock, 2000 ; Johnson, 2012, cités dans Morris et al., 2019) que ne le feraient des exposés purement informationnels (Small et Loewenstein, 2003, cités dans Morris et al., 2019). Grâce à l'émotion, les récits sur le changement climatique, lorsqu'ils sont structurés sous la forme d'histoires, seront plus persuasifs et influenceront des comportements pro-environnementaux plus facilement et plus longtemps que ne le font les récits factuels. À l'inverse, au sein de cette étude, les récits informatifs provoqueraient des comportements moins pro-environnement que ceux du groupe de contrôle.

Il convient de noter quelques remarques concernant cette enquête : l'échantillon d'étude est principalement composé d'étudiants universitaires. De plus, les comportements définis « pro-environnementaux » sont principalement du registre des éco-gestes, du recyclage, de l'abonnement à des newsletters informatives ou des dons, mais ne concernaient pas des mesures plus structurelles comme la diminution des voyages en avion, la réduction de la consommation de viande, etc.

Weik von Mossner (2012) cite David Lewis, Dennis Rogers et Michael Woolcock et leur ouvrage *The Fiction of Development* (2008). Selon ces auteurs, les fictions communiquent des connaissances différemment que des études scientifiques, mais d'une façon tout aussi valable : « *Non seulement certaines œuvres de fiction sont meilleures que les recherches universitaires ou politiques pour représenter les questions centrales liées au développement, mais de surcroît elles atteignent fréquemment un public plus large et sont donc plus influentes* » (Lewis et al., 2008, p.198, cités dans Weik von Mossner, 2012, p.97). Pour Weik von Mossner (2012), ce qui est vrai dans le cadre du développement l'est aussi en ce qui concerne les fictions climatiques : la fiction est davantage capable de provoquer des émotions, surtout quand il s'agit d'un film à succès.

Le passage des chiffres abstraits et des données scientifiques à des fictions imagées, concrètes, pleines de stimuli émotionnels et sensitifs, nous engage émotionnellement. Weik von Mossner explique, s'appuyant sur le travail de neuroscientifiques et psychologues spécialistes de la perception des risques, que « *les émotions comptent au moins autant que la pensée analytique dans la perception des risques et la prise de décision* » et que ces derniers « *en sont venus à reconnaître à quel point [la perception du risque] dépend de la pensée intuitive et expérimentale, guidée par des processus émotionnels et affectifs* » (Slovic, 2000, xxxi, cité dans Weik von Mossner, 2012, p.98). Même s'ils reconnaissent l'importance de facteurs comme la délibération et l'analyse pour la prise de décisions, « *la confiance dans l'affect et l'émotion est un moyen plus rapide, plus facile et plus efficace de naviguer dans un monde complexe, incertain et parfois dangereux* » (Slovic, 2000, xxxi cité dans Weik von Mossner, 2012, p.98). Slovic va plus loin encore en expliquant que « *le raisonnement analytique ne peut être efficace que s'il*

est guidé par l'émotion et l'affect » et que « nous ne pouvons pas supposer qu'une personne intelligente puisse comprendre la signification des chiffres, même les plus simples, comme les montants d'argent ou le nombre de vies en danger, et agir en conséquence (...) à moins que ces chiffres ne soient imprégnés d'affect » (2004, p.313 et p.321 cité in Weik von Mossner, 2012, pp.98-99).

Ainsi, pour Weik von Mossner (2012), face au changement climatique, et considérant le poids central de l'affect dans la prise de décision et la perception du risque, un film populaire comme *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) est important car il touche des millions de spectateurs dans le monde, les engage sur le terrain de l'émotion, et leur permet d'apprendre quelque chose sur le changement climatique. Sa thèse est que « [le film] engage ses spectateurs sur le plan émotionnel, tant par son intrigue mélodramatique que par le spectacle époustouflant de la catastrophe "naturelle". Les informations de base sur le changement climatique qu'il communique entre les lignes sont donc imprégnées d'affect et susceptibles d'avoir un impact sur la perception et la compréhension cognitive du problème par les spectateurs » (p.99).

Faire changer

La fiction peut donc nous faire explorer des mondes possibles tout en nous engageant émotionnellement et en activant la graine du changement. Ceci n'est pas nouveau. Pour Muhammad Yunus (interviewé dans Noualhat & Dion, 2018), la fiction, et en particulier la science-fiction, a mis au défi la science grâce à l'imagination. Bien avant que le premier homme ne pose le pied sur la Lune, des auteurs avaient imaginé comment cela pourrait se passer. La science-fiction l'a mis en image, en a fait un récit. La science a suivi dans la réalité. De la même manière, il explique que les appareils que nous utilisons quotidiennement, tels que les smartphones et autres objets connectés, étaient présents d'une façon ou d'une autre dans la science-fiction avant de trouver leur naissance dans le monde réel. De même, pour Rumpala (2018), la géo-ingénierie s'inspire de la terraformation présente dans des ouvrages de science-fiction. Les idées présentes dans les œuvres de science-fiction stimulent notre imagination qui finit par se demander « Pourquoi pas ? ». Rumpala décrit la science-fiction comme une « *avancée exploratoire dans ce qui sera peut-être le réel* » et prend pour exemple la série *Black Mirror* (p.158). Pour l'auteur, « *Aucun changement social n'intervient sans qu'il y ait une médiation par la culture. Les représentations et contenus qui s'y produisent jouent un rôle important dans les manières d'appréhender le monde et d'envisager ses évolutions possibles. Les trajectoires suivies collectivement sont, pour une part importante, orientées par les imaginaires, par les différentes formes de productions symboliques à travers lesquels les humains se représentent leur condition et surtout les possibilités d'évolution de cette condition* » (p.236). L'imaginaire a donc un pouvoir sur le faire.

Whiteley et al. (2016) évoquent la même idée : les fictions façonnent nos pratiques et influencent le développement de nouvelles technologies. Ils vont même plus loin en citant Borup et al. et les imaginaires performatifs qui « *guident les actions, les légitiment, changent les rôles et orientent les*

comportements » (2006, cités dans Whiteley et al., 2016, p.30), ainsi que Brown (2003), Eames et al. (2006) pour qui « *les attentes sont performatives, elles persuadent le public de croyances ou d'actions particulières – ou le dissuadent de suivre des voies ou des pratiques spécifiques* » (cités dans Whiteley et al., 2016, p.31).

Le cinéma et ses fictions peuvent aussi devenir propagande. Durant la Seconde Guerre mondiale, les productions hollywoodiennes (Walt Disney, Warner Brothers) faisaient office d'outils de soutien à la politique militaire américaine (Odello, 2013). À la fin de la Guerre et en échange d'un soutien économique, les accords Blum-Byrnes vont assurer aux films américains un accès massif aux salles de cinéma européennes et donc une large diffusion de leurs œuvres (Dagnaud, 2011) et a fortiori des valeurs et normes américaines comme la confiance en soi, l'individualisme, l'optimisme (Levy, 2020). Lors de la Guerre Froide, le cinéma se fait outil de promotion d'un mode de vie consumériste (Rosenberg, 2009), normalise un niveau de vie confortable et propage l'idéologie de *l'American way of life* (Fresso, 2015). En 1953, Eisenhower crée le United States Information Agency dont le but est de propager via le cinéma le nouveau récit américain (Fresso, 2015). Au-delà de son slogan, « *Telling America's Story* », ce cinéma agit comme une publicité massive pour les produits d'exportation américains (Fresso, 2015).

En 2010, en Europe, l'hégémonie américaine vit encore : les films made in USA représentent 60% du marché (Dagnaud, 2011), ce qui implique le risque d'un cinéma qui standardise un comportement ou une idéologie et induit le spectateur à s'y conformer (Tremblay, 1999). En effet, tout auteur de fiction transcrit une vision de la vie dans son œuvre avec la volonté implicite ou explicite de faire adhérer son spectateur à cette vision-là (Tremblay, 1999). Et au travers des émotions, les fictions nous transmettent des valeurs (Jouve, 2019).

Pour Aumont (2018), si la fiction décrit souvent le monde tel qu'il est, elle peut aussi montrer un monde tel qu'il pourrait être. Elle porte en elle une fonction idéologique et politique, elle joue un rôle dans les changements sociaux. Brunner (2010) et Jouve (2019) prennent l'exemple du déclenchement de la guerre de sécession aux USA et du rôle que le livre *La Case de l'Oncle Tom* (1852) a joué dans ce conflit armé ainsi que dans l'abolition de l'esclavage. Qu'il s'agisse du discours prononcé par le héros à la fin de certains films, de reconstitutions historiques accentuées par la présence d'un acteur connu (qui dirige la sympathie des spectateurs vers son point de vue), la technique de la caméra à l'épaule (comme dans un reportage), la possibilité existe qu'un discours idéologique puisse être porté et montré aux spectateurs (Aumont, 2018).

Chaque œuvre de fiction propose une vision propre de l'existence et son but devient de convaincre de la pertinence de cette vision (Tremblay, 1999). S'il est possible d'utiliser le cinéma comme outil de placement de produits, peut-être peut-il également fonctionner pour « placer » de nouvelles fictions sociétales qui imaginent une transition écologique.

Pourquoi l'image ?

Si jusqu'à maintenant nous avons parlé de fiction au sens large, dans la suite nous allons nous concentrer sur les fictions en images, les films. Il convient donc de faire une petite digression sur l'importance de l'image comparativement à une fiction littéraire.

Weik von Mossner (2012, p.103) cite les spécialistes du cinéma Carl Plantinga et Greg M. Smith (1999, p.1) pour qui les salles de cinéma sont des espaces essentiels et prédominants de notre vie émotionnelle où nous nous réunissons « *pour exprimer et éprouver des sentiments* ». L'image au cinéma n'est pas celle de la photographie ou de la télévision ; elle se déploie dans un contexte particulier qui accentue son pouvoir cathartique (Février, 2012). À l'instar du rituel, l'expérience du spectateur au cinéma relève de la transcendance : le temps de la séance suspend le cours normal des choses, le spectateur est entouré d'autres spectateurs connus ou inconnus, face à des images animées, projetées depuis l'arrière, point lumineux au sein de la salle obscure qui apparaissent aux yeux des spectateurs (Février, 2012).

Pour Noël Carroll (1999, cité dans Weik von Mossner, 2012), les films sont créés de façon à nous faire ressentir des émotions et c'est bien cette expérience-là que nous venons chercher. Qu'il s'agisse d'un film d'horreur ou d'un drame, les émotions que nous ressentons ne sont pas différentes de celles que nous connaissons dans la vie réelle puisque les films activent les réponses de nos circuits émotionnels déjà existants. La différence provient du fait que dans la vie réelle, nos émotions ne sont pas aussi guidées qu'au cinéma. Dans la vie réelle, nous sommes confrontés à une multiplicité de données brutes qu'il faut pouvoir filtrer avant de réagir émotionnellement. Lors du visionnage d'un film, en revanche, le travail a été fait en amont par l'organisation des scènes et des séquences, ou encore la musique, pour que nous puissions aller droit aux émotions. Ainsi, le film nous fait ressentir ce qu'il a prévu pour nous (Greg Smith, 2003, cité dans Weik von Mossner, 2012). En acceptant cette boussole émotionnelle, nous entrons dans l'expérience filmique, expérience à la fois émotionnelle et corporelle (larmes, sursauts, etc.) (Carroll, 1999, cité dans Weik von Mossner, 2012).

Nous pouvons prendre pour exemple les scènes de destruction du film *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) : elles sont indispensables pour le spectacle mais, « *accompagnées d'images et de sons puissants qui ont un effet viscéral sur le spectateur* » (Weik von Mossner, 2012, p.107), elles engagent émotionnellement le spectateur par sidération devant la grandeur. « *Ces scènes spectaculaires agissent directement sur le système émotionnel du spectateur, déclenchant des réponses émotionnelles réelles telles que le plaisir et l'émerveillement.* » (p.108).

Le film ne nous engage pas uniquement grâce à l'émotion mais aussi en vertu d'un mécanisme inhérent au fonctionnement de notre esprit : l'effet Kuleshov, dont parle Yorke (2014). Mis face à des images disparates, l'humain va naturellement les assembler dans un ordre qui leur donne du sens. Les fictions ne disent pas directement « 4 » mais plutôt « 2+2 », et fonctionnent sur la tendance naturelle de l'humain à attribuer un ordre causal à des propositions isolées. Le film ne dit pas, il montre. Les fictions laissent

les spectateurs trouver les réponses en ne donnant que les indices. Selon Yorke, cela permettrait de garder le spectateur impliqué dans la narration : le spectateur « travaille » et est actif pour comprendre l'histoire, il devient acteur de l'intrigue et se sent récompensé quand il a compris tout seul : l'impact en sera multiplié. Le ressort narratif d'une intrigue fonctionne donc de la même façon que notre esprit, naturellement enclin à faire des liens et à donner du sens à des éléments disparates.

Même si aujourd'hui, de nombreux films sont regardés hors de l'espace privilégié du cinéma, ils conservent en partie les caractéristiques identifiées. Le film est un média extrêmement populaire, facile d'accès pour une expérience limitée dans le temps. Il nous engage émotionnellement et guide nos émotions grâce à la mise en scène, à la musique, etc. Nous sommes nombreux à visionner des films avec des proches, alors que la lecture est un acte plus solitaire.

Le film pourrait paraître inadapté pour parler du changement climatique ou de l'Anthropocène, qui sont des phénomènes invisibles alors que le film est associé à l'image et au visible. Ceci dit, la vision est notre sens principal (Mertens & Craps, 2018) ; il est donc essentiel de donner une représentation imagée de notre époque, d'autant plus que l'image est intuitivement associée à la croyance. Pour Févry (2012), l'enjeu du visible, donc de l'image, est essentiel dans le duel entre savoir et croyance car « *c'est par l'image que transitent nos aspirations et nos craintes* » (p.29). Nous l'avons observé, savoir n'est plus suffisant, il faut croire et ressentir. Les images transmettent les émotions qui vont permettre de donner du sens à des événements menaçants (Joffe, 2008 ; Mamali, 2006 ; Sen & Wagner, 2005, cités dans Smith & Joffe, 2013). Les images ont le pouvoir de rendre plus concret un phénomène comme le changement climatique (Smith & Joffe, 2013). Nous réagissons à ce que nous voyons (Yorke, 2014), d'où le pouvoir du voir. L'image touche la croyance, le film les émotions. Dans le film, il est possible de montrer ce qui doit être vu.

Selon Aumont (2018), contrairement aux fictions écrites, le film est très indépendant de l'imaginaire du spectateur : les personnages et les lieux sont fixés et imposés par l'image, la durée totale est figée et la vitesse de l'expérience aussi. Ainsi, tous les spectateurs sont captifs d'une version unique de l'histoire. À l'inverse, une fiction littéraire laisse davantage de place à l'imagination de son lecteur, forcé de se représenter par lui-même les personnages, les lieux et les ambiances. Elle ne montre pas, elle laisse imaginer. Cela ne laisse pas la possibilité d'imaginer autre chose que ce que notre propre esprit est capable d'imaginer. La fiction cinématographique a, contrairement à la fiction littéraire, une ressemblance innée avec le réel et une capacité à imiter ou mimer la réalité. Et cela joue en notre faveur dans le cadre de ce travail : si la fiction est outil d'exploration du monde et des solutions à la crise, alors elle doit bien renvoyer sans équivoque à ce monde-ci.

Cli-fi

Après ce passage au sein des ressorts de la fiction, nous allons nous intéresser plus avant aux fictions concernant l'Anthropocène. Nous entrons donc dans les éco-fictions, qui sont « *un ensemble de récits*

consacrés à des questions écologiques et relevant explicitement ou non de la science-fiction, dans la mesure où ils imaginent un devenir possible de notre environnement » (Chelebourg, 2012, p.59). Les éco-fictions peuvent aborder des questions environnementales très sectorielles (par exemple une pollution particulière) ou, plus largement, le changement climatique. Chelebourg (2012, cité dans Rumpala, 2018, p.95) distingue cinq thèmes récurrents : la pollution, le climat, la catastrophe, l'épidémie et l'évolution.

Les fictions sur le changement climatique, « *cli-fi* » pour *climate fiction*, prennent en compte un plus grand ensemble que les fictions sectorielles ; elles sont donc plus intéressantes pour aborder l'Anthropocène dans les fictions. Le terme de « *cli-fi* » a été inventé en 2007 par Dan Bloom, blogueur et activiste écologique. Le terme s'est popularisé et démocratisé dans la foulée (Whiteley et al., 2016) et progresse désormais rapidement (*Entre anticipation et écologie, la « climate-fiction » progresse « à la vitesse de l'éclair »*, 2019). Il s'agit d'un sous-genre littéraire et cinématographique utilisant les sciences naturelles comme trame des histoires qui mettent en scène les conséquences des activités humaines sur la planète et du changement climatique (Neyrat, 2015, p.70). Le changement climatique en est « *un thème majeur mais pas forcément le thème principal* » (Bloom, s. d.). Ainsi, soit « *la fiction donne vie au changement climatique, [soit] le changement climatique [...] donne vie à [la] fiction* » (Tuhus-Dubrow, 2013). Il peut donc être uniquement la trame au sein de laquelle se déroule l'action.

Ce genre reflète le consensus scientifique et politique autour du changement climatique – son essor reflète son urgence – et en est la réponse culturelle (Whiteley et al., 2016). En effet, aux discours scientifiques et politiques qui pullulent, la *cli-fi* est une réponse culturelle pour explorer le changement climatique et ses effets, notamment sociaux, via des expériences individuelles et collectives (Whiteley et al., 2016). Elle répond à des inquiétudes actuelles sur le monde (J.R. Burgmann, cité dans *Entre anticipation et écologie*, 2019) ; les gens sont inquiets à ce sujet et les écrivains répondent aux peurs du moment (Maja Lunde, citée dans *Entre anticipation et écologie*, 2019). Le cinéma a toujours eu comme rôle de refléter les peurs ainsi que les préoccupations contemporaines, et la question écologique fait désormais partie du registre des thématiques traitées par les films (Erkes, 2016).

Rumpala (2018) aborde les questions environnementales via la science-fiction (SF) et touche donc directement les éco-fictions. Pour lui, la SF est un « *réservoir d'expériences de pensée* » (p.82) déclinant des hypothèses et des mises en scène, et elle a la possibilité de nous faire problématiser les enjeux actuels, de les travailler dans une « *perspective d'élargissement des possibles et de réflexivité collective* » (p.235). Son approche en termes de « *lignes de fuite* » (p.186) lui évite de polariser entre dystopies et utopies et permet de multiples combinaisons de futurs possibles – d'autant que préserver l'habitabilité terrestre n'est pas du ressort de l'utopie, mais de la nécessité. L'approche de Milner et Burgmann (2020) est similaire : plutôt que d'aborder la *cli-fi* uniquement à partir de la dichotomie

utopie/dystopie, ils proposent une analyse sous la forme des réponses données au changement climatique entre atténuation, adaptation (positive ou négative), déni, fatalisme et hypothèse Gaïa.

Toujours selon Rumpala, le recours à l'imaginaire permet de sortir des grandes réflexions philosophiques pour entrer dans une mise en œuvre concrète. En explorant ces « *lignes de fuite* » qui représentent les différentes explorations de l'habitabilité de la Terre en fonction des choix politiques, sociaux et économiques, la SF explore des horizons possibles et leurs déterminants. Il distingue trois variables clé dans l'élaboration des lignes de fuite : technologique (rapport aux technologies), économique (perception et gestion des ressources) et politique (modes d'organisation collective) (p.191). Les explorations nous donnent des pistes pour des alternatives radicales, forment un « *imaginaire contre-propositionnel* » (p.124) en opposition au monde existant et constituent « *un stock d'images et de représentations permettant de profiter de la capacité projective du travail d'imagination ou de spéculation* » (p.161). En explorant des futurs possibles, elles permettent également de questionner les choix actuels.

Comme les fictions sont le reflet de leur époque, les imaginaires proposés sont en partie issus de leur contexte de création (Rumpala, 2018). Mais la SF permet d'explorer d'autres imaginaires, ceux des voies non tracées, et d'aller jusqu'au réel non actualisé, jusqu'à des mondes où des alternatives sont possibles (Arnsperger, 2022).

Pour Rumpala, la SF permet de rendre compte de nouveaux rapports entre humains, mais aussi entre l'humain et le non-humain en mettant en scène des robots, d'autres espèces intelligentes ou pas, et des milieux inconnus. Elle nous ouvre à une multiplicité de relations différentes, au-delà de l'anthropocentrisme. Ce faisant, elle questionne la Modernité, la place soi-disant supérieure de l'humain sur Terre et sa relation avec les milieux naturels, que celle-ci soit exploitation, appropriation ou bien commun. Elle questionne également les catégories et les frontières entre l'humain et le non-humain, entre le naturel et l'artificiel. De façon générale, la science-fiction repose la question du collectif.

Science-fiction et *cli-fi* se différencient sur certains points. Selon Rumpala, la SF nous permet de tracer une histoire des techniques, preuve de son accointance avec la technologie. Elle aime la mettre en scène et en montrer les conséquences, parfois très sombres. Ainsi, la SF remet la notion de progrès en perspective et repolitise la question des choix technologiques en montrant les conséquences possibles, les dérives et les possibilités ou non de maîtrise sur les développements. Cette proximité avec le domaine des technologies se retrouve moins dans la *cli-fi*, plus terre-à-terre et terrestre (Glass, 2013). De plus, la *cli-fi* se différencie de la SF car les conséquences du changement climatique sont déjà vécues par certaines populations et le changement climatique est un horizon très probable et non pas uniquement possible (Whiteley et al., 2016).

La SF et la *cli-fi* se rejoignent en revanche dans leur capacité de créer des réalités différentes et de les explorer pour en comprendre les causes, les ressorts et les implications ; on spéculer pour prendre

conscience et expérimenter une autre réalité, sans les réticences qu'imposerait un texte non imaginaire (Whiteley et al., 2016). SF et *cli-fi* créent aussi des futurs à l'échelle planétaire (Johns-Putra, 2010, cité dans Whiteley et al., 2016) et des liens entre les effets du changement climatique et les parcours de vie individuels, en en faisant une réalité vécue (Whiteley et al., 2016), contrairement au mouvement environnemental dont c'est l'une des faiblesses (Clark, 2015, cité dans Whiteley et al., 2016) : ces fictions mettent en scène le changement climatique comme expérience vécue, individuelle ou collective, et pas uniquement comme un fait objectif et universel (Whiteley et al., 2016).

En devenant sujet politique et actuel, le changement climatique agit comme incubateur de nouveaux imaginaires, obligés de composer avec le changement climatique comme contexte d'action (Whiteley et al., 2016). Le changement climatique est un donné et la force du récit tient à la façon dont les hommes et les femmes vivent avec lui (*So Hot Right Now : Has Climate Change Created a New Literary Genre ?*, 2013). Ce type de fiction ne met pas uniquement en scène le changement climatique comme phénomène global mais également les humains, leurs réactions potentielles, leurs faiblesses, la complexité du système, l'intervention de la science, les promesses technologiques, les fondements économiques et les possibles solutions d'adaptation ou d'atténuation (Whiteley et al., 2016). De plus, la *cli-fi* ne vise pas à fournir des mémentos du parfait militant écologiste ou à défendre la cause environnementale ; elle met en avant les difficultés et les contradictions à vivre de façon durable (Whiteley et al., 2016).

Pour autant, Milner et Burgmann (2020) mettent en garde contre une utilisation approximative de la science dans les œuvres de *cli-fi*. Les films de science-fiction utilisent le climat comme décor pour mettre en scène des histoires et s'organisent autour de trois thèmes : la glace, le feu et l'inondation. L'inondation dérive d'une inspiration biblique et du mythe du Déluge, la glace extrapole les données géologiques et le cycle de Milankovitch pour penser un retour à l'âge glaciaire, tandis que la thématique du feu ne s'est développée que plus récemment. Les préoccupations scientifiques actuelles sont donc assez mal mises en récit dans les *cli-fi* littéraires. Les éco-fictions puisent dans les effets possibles et probables de la crise climatique mais leur imaginaire s'inspire également des mythes du Déluge, de possibles guerres nucléaires, des pluies acides et du trou dans la couche d'ozone (Gold, 2001 ; Trexler, 2015, cités dans Whiteley et al., 2016). De plus, *cli-fi* et SF flirtent avec les thèmes apocalyptiques et utopiques/dystopiques (Trexler et Johns-Putra, 2011 ; Trexler 2015, cités dans Whiteley et al., 2016).

Le rôle de la *cli-fi* est souvent interrogé de façon critique. Le *New York Times* ouvrait en 2014 une page de forum consacrée à la *cli-fi*, intitulée « *La fiction influencera-t-elle notre réaction au changement climatique ?* » (*Room for Debate*, 2014), où auteurs et militants étaient invités à commenter et débattre. Les réponses sont multiples : la fiction est un véhicule d'expression de nos peurs face à la crise climatique (Telotte, 2014, cité dans Whiteley et al., 2016) ; elle est une incitation à l'action pour une partie du public en traduisant le changement climatique en issue acceptable (Cullen, 2014, cité dans Whiteley et al., 2016) ou, à l'inverse, renforce les doutes des sceptiques (Marshall, 2014, cité dans

Whiteley et al., 2016). Nous retrouvons des thèmes que nous avons discutés plus haut. Les histoires pourraient « *élargir notre compréhension et nous faire explorer des futurs imaginaires* », nous invitant par-là même à réfléchir à notre mode de vie (Glass, 2013). Les faits scientifiques et autres alertes créent un discours abstrait, fracturé et lointain, mais pas une histoire ; à l'inverse, le récit pourrait faire ressentir les différents éléments du changement climatique comme ordonnés, faisant sens et proche de nous (Glass, 2013). La fiction servirait à parler de sujets sérieux au grand public (Curry cité dans Haq, 2013), sorte de vulgarisation teintée de romanesque, traduisant les explications scientifiques en expériences de vie et émotions (Tuhus-Dubrow, 2013).

Pour Jean-Marc Ligny, « *le changement climatique a besoin d'histoires, les lecteurs ont besoin qu'il soit mis en scène. Les chiffres, les statistiques, ça ne leur parle pas. La cli-fi permet de mieux prendre conscience de la situation* » (cité dans *Entre anticipation et écologie*, 2019). Et Dan Bloom d'ajouter : « *Nous devons aller au-delà des prédictions scientifiques abstraites et des statistiques gouvernementales et essayer de montrer la réalité cinématographique ou littéraire d'un avenir possible et douloureux dans un monde changé par le climat. Je crois que la cli-fi est un véritable prisme culturel, un puissant prisme critique, que nous devons chérir et nourrir chez nos artistes et nos conteurs visionnaires* » (Bloom, s. d.). En intégrant le fait scientifique au sein d'une histoire pleine de rebondissements et de personnages forts, l'espoir est de rendre le changement climatique plus appréhendable pour le public (Bloom, s. d.).

En 2005, l'écrivain Robert Macfarlane se lamentait de l'absence du changement climatique dans l'art : « *Où sont les romans, les pièces de théâtre, les poèmes, les chansons, les livrets, de cette énorme angoisse contemporaine ? [Un] répertoire imaginaire est urgent pour permettre de débattre, de ressentir les causes et les conséquences du changement climatique* » (cité dans Tuhus-Dubrow, 2013). Nous pouvons, cela dit, noter que la littérature s'est intéressée très tôt aux dégradations causées à l'environnement, avec notamment *Les Raisins de la colère* (John Steinbeck, 1939), *Sécheresse* (J.G. Ballard, 1964), *Le Troupeau aveugle* (John Brunner, 1972) et, plus récemment pour ce qui est des conséquences du changement climatique, avec *Une histoire des abeilles* (Maja Lunde, 2015), *L'Île* (Sigridur Hagalin Björnsdottir, 2018), *Dans la forêt* (Jean Hegland, 1996, adapté en film en 2015), *The Water Knife* (Paolo Bacigalupi, 2015) et *Les Sables de l'Amargosa* (Claire Vaye Watkins, 2015). À l'inverse, il est important de noter qu'œuvre de *cli-fi* n'est pas synonyme de volonté de prise de conscience. Un auteur à succès comme Michael Crichton est climatosceptique et ses œuvres telles que *State of Fear* ont pour but de décrédibiliser le changement climatique et les militants du climat (souvent représentés comme des éco-terroristes).

Pour résumer, et selon Whiteley et al. (2016), la *cli-fi* a la possibilité d'explorer le thème du changement climatique dans toute sa complexité naturelle et sociale, et ce, loin des outils scientifiques traditionnels (rapports, cartes, etc.). Comme les changements que nous connaissons n'appellent pas une solution simple et unique, l'avantage de ces fictions est de mettre en scène cette existence et les tentatives de

solutions au sein de cette complexité, différentes trajectoires, dans une vie modifiée par les conséquences du changement climatique. En un mot, elles contribuent à façonner un nouvel imaginaire collectif, avec de multiples lunettes pour appréhender le problème et ses solutions, dans différents lieux et cultures.

Conclusion

Pour Huston (2010), « *le problème c'est que la survie des humains dépend de leur capacité de vivre en société, et qu'on ne peut pas bâtir une société autour de tels faits* » (p.107). Si elle évoque le cas du déterminisme et du hasard dans ce passage, nul doute que cet extrait peut se recycler : on ne peut pas bâtir une société autour de fictions comme celles qui nous meuvent tous les jours mais détruisent la planète. Pour le moment, le capitalisme a gagné la bataille du récit (Dion, 2018c). Malheureusement, il semble bien décidé à aller jusqu'à l'anéantissement pur et simple plutôt que de se modifier profondément (Rumpala, 2018). Combien de temps encore des pratiques de consommation mortifères vont-elles durer ? La réponse pourrait bien se trouver dans l'imaginaire et la fiction.

Une scène du film *Titanic* (Cameron, 1997, à 2h26) est symbolique du tournant dans lequel nous nous trouvons. Alors que le paquebot sombre lentement dans des eaux glacées et que les canots de sauvetage viennent à manquer, un riche voyageur tente de soudoyer un matelot avec des liasses de billets pour avoir une place dans un canot. Le matelot lui répond « *Votre argent ne vous sauvera pas plus qu'il ne me sauvera moi* » (VF) en lui lançant les billets au visage. Dans ce microcosme que représente le naufrage du bateau, le récit-argent n'a plus de valeur. Les circonstances peuvent donc nous amener à accorder une plus ou moins grande valeur à certains récits.

Avant d'être une crise écologique, c'est bien une crise de récit que nous vivons, d'un récit qui aujourd'hui s'effondre (Palazzo, 2021). Nombreux sont les auteurs à affirmer le besoin d'avoir de nouveaux récits – Cyril Dion en tête, le réalisateur du film *Demain* sur lequel nous reviendrons plus en détail. Militant de longue date, il note qu'explications scientifiques, mise en avant des faits, actions de sensibilisation, manifestations, etc. ne réussissent pas à elles seules à enclencher un changement (Laurent & Dion, s. d.-b). Nous ne pouvons que partager ce constat. Mais plus important encore, et c'est là une des questions fondamentales qui ont motivé ce travail, une question née des mêmes expériences de militantisme : comment amener les citoyens de nos sociétés à changer si nous ne pouvons ni leur dire ni leur montrer où nous comptons les emmener ? Plus important encore, l'endroit où nous voulons les emmener n'est même pas connu de nous. Avant donc d'espérer faire changer les modes de vie, il faut montrer une idée de ce que pourrait être la transition écologique dans un monde en profonde mutation, et donner une vision du type de société et de vie quotidienne vers lesquels elle nous mènerait. Ainsi que le note Rumpala (2018), « *il s'avère difficile d'envisager de changer un système ou un ordre tant que n'est pas disponible l'image d'une alternative* » (p.187). Ainsi, la question « *est de savoir quels imaginaires sont disponibles et sous quelles formes y est tracée l'avancée vers le futur. Se projeter dans*

le futur est plus facile quand sont disponibles des récits où il est mis en scène » (p.237). Dans un second temps alors, il conviendra de diffuser l'alternative et de la partager. Ces deux étapes ne doivent pas être vues de façon imperméable ou cloisonnée sur la ligne du temps. En effet, imaginer la suite, c'est en parler, donc la diffuser, la partager, avoir des retours d'autres imaginaires, d'autres personnes et reconstruire l'imaginaire de la transition écologique encore et encore, allant et venant entre diffusion et création. Pour Dion, raconter l'histoire de cette société qui change, de ce qu'elle pourrait devenir, est le seul moyen assez puissant pour rassembler et entraîner tout le monde (Laurent & Dion, s. d.-b), en créant un nouvel imaginaire déployé par un récit (Dion, 2014). En imaginant le futur, nous démarrons un rapport au monde moins passif et construisons des prises pour le changer (Rumpala, 2018, p.237). La transition écologique est un récit à part entière qu'il faut écrire, montrer et promouvoir.

Les personnes désireuses de changement et de transition doivent pouvoir inscrire leurs actes dans un contexte culturel plus large pour que leurs actions quotidiennes forment elles aussi un nouveau récit (Dion, 2018c). La transition a besoin d'un récit collectif. Ce contexte peut être produit par les films, des séries, des documentaires qui transforment l'imaginaire et rendent communément visible un autre mode de vie (Audiomeans, s. d.). Si la culture offre ce contexte, le changement personnel est alors, par mimétisme, rendu plus acceptable et défendable, moins marginalisé (Audiomeans, s. d.). Chaque histoire personnelle vécue s'agrège ensuite aux autres histoires personnelles (ou au niveau d'une entreprise, d'une ville) pour former un récit plus large et finalement une culture (Dion, 2018c). Partager des histoires similaires doit permettre d'amorcer le changement par la culture et par l'imaginaire pour que viennent ensuite les structures économiques et politiques qui changeront sous l'effet de la mutation culturelle (Dion, 2018c). L'un des leviers de la transition écologique évoqué par Grandjean et Le Teno (2015, p.1009) « *concerne la capacité des humains à faire ensemble de nouveaux projets à diverses échelles* ». Construire un récit collectif nouveau est un levier majeur. Le récit et la fiction sont des outils pour construire collectivement le futur.

Même si nous commençons à percevoir les effets du changement climatique (les incendies, les vagues de chaleur, les inondations de l'été 2021 en sont les prémisses), ils ne sont pas présents au quotidien dans nos existences occidentales, et restent donc passablement invisibles. Les études, rapports et avancées de la science pour comprendre ces phénomènes demeurent essentiels et les effets de la *cli-fi* dépendent aussi en partie d'un contexte général de bonne compréhension, de la mise en avant au sein de la sphère publique des thèmes du changement climatique et de politiques publiques « vertes » (Milner & Burgmann, 2020).

Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, il semble qu'il faille être « *convaincu intellectuellement mais aussi stimulé émotionnellement* » pour réagir, car « *l'émotion est ce qui nous met en mouvement* » (Audiomeans, s.d., 28min35), à l'instar des millions de personnes réunies dans les rues pour fêter une victoire sportive (Dion, 2018c). D'où la nécessité de structurer l'information sur le changement

climatique sous une forme qui parle à notre cerveau émotionnel (Audiomeans, s. d.) pour que la transition suscite de l'émotion (Dion, 2018c). Les films, nous l'avons vu, sont un média populaire qui permet de visibiliser le changement climatique et ses effets et l'Anthropocène mais aussi la transition écologique et ce, pas uniquement par les images mais également par les émotions et l'expérience sensible. Sans attendre que la prochaine vague de chaleur ne tue des milliers de personnes, les films sont des fenêtres d'opportunité pour parler de ces sujets sans que quiconque n'ait à y perdre sa maison ou sa vie.

En montrant ce que le monde est, en répétant des histoires similaires, et parce que la fiction crée du sens, les fictions participent à promouvoir une certaine conception du monde mais aussi de l'environnement, du rapport de l'Homme à la nature et de ce qu'est et sera le changement climatique. La fiction crée donc une version des faits qui est actuellement inadéquate. Une nouvelle fiction doit émerger pour créer un nouveau sens, c'est-à-dire un nouvel environnement de sens pour baigner les esprits dans une nouvelle conception.

Réaliser un film est une action politique et le cinéma un outil de lutte parmi d'autres dans un contexte particulier (Papakonstantis, 2017). Sans être dupe et croire que le simple fait de produire un film sur la transition créerait automatiquement de nouvelles pratiques (Ducarme & Clavel, 2017) car nul film n'est « *une île isolée* » (Papakonstantis, 2017, 28min04), le travail pour cette nouvelle fiction est de plonger la culture occidentale dans une autre façon de concevoir et percevoir l'environnement et de créer de nouvelles images. En multipliant les œuvres de fiction, un nouvel imaginaire est créé, qui est lui-même sans cesse réutilisé, remobilisé et réenclenché dans de nouvelles fictions qui font à leur tour appel à ce nouvel imaginaire (Calvino, 1989, cité dans Tremblay, 1999). Et c'est tout le sens d'une fiction de transition ou *transi-fi*.

Selon Brunner (2010), la fiction a été l'outil le plus efficace pour parler des thèmes existentiels de l'humain, de situations qui nous paraissent universelles, au point qu'elles sont encore et encore le sujet d'œuvres (pensons à l'amour impossible de Roméo et Juliette). Tout son génie tient dans la capacité d'en faire ressentir la portée universelle. Il semble donc temps de parler du plus grand problème qui s'impose désormais à l'humanité : sa propre survie.

Chapitre 4

Revue cinématographique

Maintenant que nous avons vu en quoi une fiction pouvait devenir un outil de transition écologique, voyons ce que le cinéma a proposé en termes de films d'éco-fictions. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux œuvres parues à partir des années 2000. En effet, les fictions étant en partie reflet de leur époque, il nous semble plus opportun de prendre les œuvres apparues depuis le début du XXI^{ème} siècle, quand la conception de l'Anthropocène a émergé. De plus, le UCLA Institute relève une augmentation significative des messages environnementaux dans les films depuis 2002 (Murray & Heumann, 2009) et Svoboda (2020) identifie trois vagues de films *cli-fi*, dont la troisième commence avec la sortie du film *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004).

La *cli-fi* littéraire semble être plus proche de la science-fiction que la *cli-fi* cinématographique, qui présente des œuvres sur le changement climatique dans un plus grand nombre de genres (Svoboda, 2020) : drames, romances, catastrophes, dystopies, apocalypses, comédies, animation, horreur, aliens et superhéros. Dans cette optique, chaque film pourrait être un film de *cli-fi* si nous y incorporons des éléments du changement climatique (Svoboda, 2016). Les films évoqués sont principalement issus de l'industrie cinématographique américaine, encore largement dominante. Ils ont été trouvés grâce à plusieurs bases de données et sont en partie déjà recensés dans les articles sur les éco-fictions.

Cette section a pour but de dresser un panorama non exhaustif mais représentatif des œuvres fictionnelles de cinéma qui abordent les enjeux environnementaux au sens large. L'idée maitresse est de comprendre quelle est la façon de mettre en fiction l'Anthropocène et plus particulièrement le changement climatique. S'il est question du changement climatique, c'est parce que ce travail se focalise sur la période de transition, aussi bien celle que connaît le système Terre au sein de cette crise (et son entrée dans l'Anthropocène) que celle que doivent opérer les humains pour espérer continuer d'y vivre. De plus, le changement climatique est l'événement le plus global qui soit appréhendable : l'attention publique et politique se focalise encore majoritairement sur les questions du climat et des émissions de CO₂, passant malheureusement sous silence d'autres facteurs (nous pensons notamment aux neuf limites planétaires de Rockström et al.).

Les lentilles utilisées pour interroger et observer la présence de l'Anthropocène au travers du changement climatique et la transition seront les suivantes, dans l'ordre :

1. *Quand* : Quelle est la période mise en avant ? Le film met-il en scène des moments que nous pouvons identifier comme le présent ?
2. Si la période mise en scène est le présent/maintenant, nous passerons à la variable *Quoi* : Qu'est-ce qui est mis en scène ? Une catastrophe isolée ou un bouleversement susceptible d'affecter la survie de l'humanité ?
3. *Pourquoi* : Quelle est la cause des événements mis en scène ?

Les réponses que nous chercherons sont :

1. *Présence du présent* : En effet, l'Anthropocène et le changement climatique sont des phénomènes qui s'inscrivent déjà au présent et influencent dès aujourd'hui les sociétés humaines. La transition écologique commence à se mettre en place.
2. *Anthropocène, changement climatique ou transition écologique comme thème central* : En effet, l'anthropocène, le changement climatique et la transition sont des phénomènes qui ont et auront des répercussions sur l'ensemble de la planète.
3. *Activités humaines clairement identifiées* : Le postulat de ce travail est que ce sont les activités humaines qui, par le biais du mode de vie occidental, sont à l'origine du changement climatique et de l'entrée dans l'Anthropocène. La transition écologique, nous en faisons l'hypothèse, devra être choisie et pilotée et non pas subie.

Quand

Notre première lentille d'analyse sera la variable temps : la fiction met-elle en scène des événements qui se produisent dans une période que nous pouvons établir comme un « maintenant » ? Toutes les fictions relevant du registre des dystopies ou du post-apocalyptique relèvent d'un état ultérieur au sens de la post-transition, un état qui a déjà connu sa transition, qu'elle soit rapide et soudaine ou pas. D'une façon similaire, l'utopie apparaît comme un idéal universel, universalisant, donc unique et sans diversité. Elle ressemble à la fin d'un parcours ou de la quête, et représente l'arrivée au but recherché (Miquelon, 2002). Si nous reprenons l'idée de Milner et Burgmann (2020) et de leurs catégories de traitement des *cli-fi* (certes littéraires dans leur cas), les fictions « *base reality text* » qui ont lieu dans une réalité semblable à la nôtre sont plus pertinentes. De plus, nous ne croyons pas que le chemin s'arrête un jour, mais bien plutôt que l'humanité ne sera jamais ailleurs qu'en chemin, évoluant sans cesse vers autre chose. À l'inverse de l'utopie, la transition écologique est un chemin évolutif permanent, aussi bien local que global. C'est pourquoi il nous apparaît que l'utopie et la dystopie ne sont pas des concepts pertinents pour travailler sur la représentation du changement climatique vu comme transition.

Les fictions post-apocalyptiques éludent la période de transition et nous transportent directement dans l'après. Quelque chose s'est déjà déroulé et le thème central est la survie des hommes et des femmes encore présents sur Terre. Selon l'analyse de Szendy (2012), les films apocalyptiques sont principalement des films post-apocalyptiques. Malgré les multiples ramifications en pré-apo, post-apo, pré-post-apo, nucléo-apo, bio-apo, extra-apo ou naturalocatastrophique, l'auteur argue qu'aucun film n'est apocalyptique s'il ne répond pas à une règle simple : « *la fin d'un tel film coïncidera avec la fin du monde. Le noir final sera destiné à être celui de la fin de toutes choses, y compris du film, de ce film-ci que nous venons de voir. Qui ne finirait donc pas seulement parce qu'il n'a plus rien à raconter, mais aussi et surtout parce que sa fin inclut – ou est incluse dans – la disparition générale et générique.* » (p.69). Or, toujours selon Szendy, le seul film répondant strictement à ce critère serait *Melancholia* de Lars von Trier (2011).

Pour Ducarme et Clavel (2017), la vaste prédominance du post-apocalyptique peut s'expliquer par trois raisons. Premièrement, le post-apocalyptique ne demande pas de mettre en scène l'événement apocalyptique, ce qui représente des gains en temps et moyens financiers sur les effets visuels à mettre en œuvre. Deuxièmement, il permet de réutiliser les ressorts du western, à savoir les survivants et leur survie dans un monde sauvage sans loi à conquérir, faisant la part belle au darwinisme social. Enfin, il laisse croire que l'humanité survit à la fin du monde. Dans les films post-apocalyptiques, de surcroît, la survie des humains est mise en scène comme la vie des pays du Sud (ou telle qu'elle est imaginée par le cinéma américain) : la crise écologique nous ferait retourner dans le sous-développement vu par l'Occident (Fresso, 2015), « *la catastrophe, au lieu de déboucher sur une situation inouïe, ne faisait que replonger l'humanité dans les âges farouches de son aurore, tout en y greffant à l'occasion une imagerie misérabiliste* » (Ducarme & Clavel, 2017, pp.225-226). Ces fictions post-apocalyptiques demeurent problématiques quand bien même elles montrent les ravages d'un effondrement. En effet, elles mettent de nouveau en scène « *des vrais héros, des vrais hommes, des vraies aventures* » (Fresso, 2016, 45min22) et romantisent les aventures vécues en comparaison à nos vies quotidiennes. Nous y retrouvons fréquemment le mythe de la frontière qui permet aux survivants de se distinguer (Fresso, 2016).

Qu'est-ce qui ressort des utopies, des dystopies et des post-apocalypses ? Certaines, comme *The Book of Eli* (Hughes et Hughes, 2010), *Mad Max : Fury Road* (Miller, 2015) et *Alita : Battle Angel* (Rodriguez, 2019), sont des dystopies causées par la guerre. D'autres, telles que *Oblivion* (Kosinski, 2013), *Edge of Tomorrow* (Liman, 2014), *A Quiet Place* (Krasinski, 2018), ont pour centre l'invasion d'extraterrestres. D'autres enfin, comme *Snowpiercer* (Joon-ho, 2013) ou *The Colony* (Renfroe, 2013), relatent les conséquences de la géo-ingénierie et des modifications artificielles du climat.

Svoboda (2014e) note que le message sous-jacent à ces deux derniers films est qu'une intervention humaine ne pourra que mal se passer et empirer la situation. Le coût de l'inaction devient moindre que

celui de l'action. Sa conclusion sur le message de ces films est que les humains ne chercheront pas à réduire de façon proactive les causes mais réagiront de façon adaptative aux conséquences, ce qui aura pour résultat des effets encore plus catastrophiques. La réponse politique et collective à la catastrophe ne pourra être que violente et oppressive, et il faudra lutter contre elle par la violence et la destruction (Svoboda, 2014a). Le message est donc : « Ne faites rien » car ce monde dystopique glaciaire est le résultat d'expériences pour contrer le changement climatique qui ont mal tourné. Au final, il serait moins dommageable de ne rien faire (Svoboda, 2014e).

Dans ces fictions, les personnages sont des survivants (Février, 2012). Il n'est donc plus question d'atténuation mais uniquement d'adaptation forcée, de survie dans un monde sauvage où les ressources sont devenues rares ou se sont épuisées. À l'inverse, les fictions mettant en scène le présent ont l'avantage de proposer une vision du changement qui se déroule directement dans l'œuvre et qui est présent à l'écran. Les personnages sont alors des combattants (Février, 2012).

Quoi

Notre deuxième lentille est le quoi (dans le présent) : qu'est-ce qui est mis en scène ? Il peut s'agir d'une catastrophe naturelle « isolée » qui menace une partie de l'humanité mais pas sa survie en tant qu'espèce et en tant que société, comme dans *Twister* (de Bont, 1996), *Le pic de Dante* (Donaldson, 1997), *Beasts of the Southern Wild* (Zeitlin, 2012), *Into the Storm* (Quale, 2014) ou *The Quake* (Andersen, 2018). Ces fictions-là ne permettent pas de rendre compte de l'Anthropocène ou du changement climatique, qui sont des phénomènes affectants voire menaçant la survie de l'espèce humaine tout entière. C'est ce que nous choisissons d'appeler des fictions en silo : elles traitent d'un problème en particulier : une pollution, l'eau, la biodiversité ou la population. Mais il manque une vision d'ensemble où tous ces domaines sont interreliés les uns aux autres.

Le changement climatique n'y est pas pour autant totalement absent : contrairement à *Twister*, considéré comme son prédécesseur, *Into The Storm* mentionne le changement climatique quand il s'agit pour une protagoniste de comprendre la cause des tempêtes et qu'elle remarque que la fréquence des tornades de grande ampleur s'accélère et que leur trajectoire change (Svoboda, 2014a). Ceci dit, pour Svoboda (2016, p.47), le seul résultat pour les protagonistes est une meilleure compréhension des tornades : « *les survivants ne prévoient pas de changer leur mode de vie pour réduire les causes du changement climatique* ». Le film *F6 Twister* (Sullivan, 2012) mentionne également le changement climatique pour dépendre une opposition entre météorologues et climatologues (Svoboda, 2016).

Les fictions sur les événements météorologiques extrêmes représentent 40% des *cli-fi* analysées par Svoboda (2016). Le défaut de ces fictions est le « *retour à la normale* » (p.56) après l'événement en question. Pour l'auteur, même l'expérience de cet événement traumatique n'induit pas une volonté de

changement de comportement. Les solutions d'atténuation et d'adaptation du changement climatique ne sont donc pas présentes ; il suffit de survivre à l'incident pour ensuite continuer comme avant.

Au sein de la lentille « Quoi », nous notons également toutes les fictions qui mettent en scène le combat d'un lanceur d'alerte qui a pour but de dénoncer et de faire barrage à un dommage, une usine, une entreprise ou une pollution en particulier. Ces fictions sectorielles ne sont pas non plus adéquates pour parler de l'Anthropocène et du changement climatique, qui sont des problèmes allant au-delà de la pollution ou d'un dommage ciblé et qui concernent le collectif et pas uniquement une figure héroïque, comme dans *Erin Brokovitch* (Soderbergh, 2000), *Dark Waters* (Haynes, 2019), *Chloe and Theo* (Sands, 2015), *Women at War* (Erlingsson, 2018) ou *Promised Land* (Van Sant, 2012). À l'inverse, certains films parlent d'éco-terrorisme et de militants radicaux prêts à sacrifier des vies, comme dans *Night Moves* (Reichardt, 2013), *The East* (Batmanglij, 2013) ou *The Chaos Experiment* (Martinez, 2009). La survie de l'humanité n'est jamais en jeu. Le film est centré sur un combat environnemental particulier et surtout sur des individus, selon le trope du duel de David contre Goliath. Il n'est donc pas question d'adaptation du mode de vie puisqu'il y a *in fine* un malfaiteur bien identifié à mettre hors d'état de nuire.

Notons encore les films d'horreur (*The Last Winter* (Fessenden, 2006)) et une multitude de films caricaturaux pour ne pas dire « nanar » comme *Sharknado 2* (Ferrante, 2014), dont on peut se demander si énoncer le changement climatique comme responsable de tornades de requins n'a pas pour but de décrédibiliser le changement climatique.

Le changement climatique peut aussi être l'occasion de mettre en scène une personne confrontée à de l'éco-anxiété ou une forme de stress dû à la crise à venir. C'est le cas dans *Half-Life* (Phang, 2008), *Future Weather* (Deller, 2012), *Take Shelter* (Nichols, 2011) et *First Reformed* (Schrader, 2017).

Pourquoi

Pour les œuvres ayant passé l'étape de la première et de la deuxième lentille (présence du présent *et* changement susceptible de toucher l'humanité dans son entier), il nous reste les films mettant en scène un changement global, souvent une menace globale pour l'humanité, une éco-apocalypse.

La différenciation se fait grâce à la troisième lentille : qu'est-ce qui est responsable de la perturbation globale ? Il peut s'agir d'une menace personnifiée qui agit contre l'humanité sous couvert de motifs malthusiens, comme dans *Kingsman : The Secret Service* (Vaughn, 2015) ou *Avengers : Infinity War* (Russo & Russo, 2018). Bien belle façon non seulement de réduire la crise écologique à un problème de démographie – sans jamais mentionner le système occidental de consommation de masse – mais également de discréditer les militants du climat.

Si de nombreux films évoquent une apocalypse, elle peut être causée par un virus, comme dans *Zombieland* (Fleischer, 2009), *World War Z* (Forster, 2013), *Contagion* (Soderbergh, 2011) ou *Inferno* (Howard, 2016). D'autres sont causées par l'arrivée d'extraterrestres: *The Arrival* (Twohy, 2016), *Independance Day* (Emmerich, 1996), *The Day the Earth Stood Still* (Derrickson, 2008). Il peut s'agir de facteurs naturels ; ainsi, *Armageddon* (Bay, 1998), *Deep Impact* (Leder, 1998), *Greenland* (Waugh, 2020) mettent en scène la collision avec un objet céleste, *Sunshine* (Boyle, 2007) fait état d'un soleil à l'agonie, et dans *The Core* (Amiel, 2003), c'est le noyau terrestre qui menace de s'arrêter, tandis que dans *2012* (Emmerich, 2009), la fin du monde arrive à cause d'une éruption solaire.

L'éco-apocalypse est parfois déclenchée de la main de l'humain à travers l'utilisation guerrière d'une technologie trop puissante (*Geostorm* (Devlin, 2007)).

Dans le cas du film *Interstellar* (Nolan, 2014), les bouleversements sont globaux et impactent la Terre entière, si bien qu'une mission spatiale est chargée de trouver une nouvelle planète habitable. Cependant, et comme nous le verrons plus tard, la cause de ces bouleversements est très floue.

Svoboda (2016) analyse différentes phases des causes du changement climatique dans les œuvres de *cli-fi*. Dès 2009, nous nous détournons d'un changement climatique causé par les activités humaines « civiles », avec par exemple *Ice Twisters* (Monroe, 2009) et *The Storm* (Sombogaart, 2009), pour lesquels les causes sont une « *militarisation des technologies climatiques et météorologiques* » (p.58). En 2011, il s'agit des technologies alternatives et, en 2013, des effets de la géo-ingénierie. Comme Svoboda le mentionne pour *Snowpiercer* (Joon-ho, 2013) et *The Colony* (Renfroe, 2013), cela laisse penser que ce sont les tentatives de lutte contre le réchauffement climatique qui deviendraient les causes des catastrophes. Et l'auteur de conclure :

« Depuis 2011, on constate un élargissement de l'éventail des impacts climatiques pris en compte. Dans le même temps, cependant, il y a de plus en plus de signes de fatigue ou de scepticisme à l'égard du changement climatique. Sur les 13 films sortis en 2014 et 2015, deux (*Interstellar* et *Kingsman*) suggèrent que l'attention consacrée au changement climatique devrait être redirigée ailleurs ; deux (*Sharknado 2* et *Sharknado 3*) parodient les préoccupations liées au changement climatique ; un (*Snowpiercer*) suggère que l'action sur le changement climatique pourrait s'avérer plus catastrophique que l'inaction ; et quatre films (*The Rover*, *Young Ones*, *The Last Survivor* et *Mad Max : Fury Road*) impliquent mais ne nomment pas le "changement climatique" ou le "réchauffement de la planète". Ainsi, si le succès au box-office d'*Interstellar*, de *Mad Max : Fury Road* et de *Kingsman* laisse présager des suites ou des imitations, il n'est pas certain que celles-ci abordent la question du changement climatique. » (p.58)

À l'inverse, Svoboda (2016) estime que les *cli-fi* plus anciennes, à savoir *The Fire Next Time* (McLoughlin, 1993), *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004), *Category 6 : Day of Destruction*

(Lowry, 2004), *Category 7 : The End of the World* (Lowry, 2005) et *The Flood* (Mitchell, 2007) sont plus réalistes. Les films récents semblent moins enclins à nommer clairement le changement climatique.

Difficile, donc, de trouver des œuvres présentant une menace à grande échelle, dans le présent, causée par les activités humaines. L'approche que nous choisissons ici combine ces éléments. Après filtrage par ces critères de lecture, il nous reste le film *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004), qui semble représenter une sorte de singularité.

Qu'en est-il de la transition écologique ?

La crise écologique peine à être explicitement énoncée comme cause d'un changement global, la faute humaine encore plus. De plus, le changement climatique inspire des futurs sombres et des changements radicaux non désirés mais pas de futurs prometteurs (Whiteley et al., 2016). Dans la *cli-fi*, l'univers est sombre, les personnages sont en lutte pour la survie, la fin gronde. Pour Dan Bloom, cela vient du fait qu'en tant que genre de niche, elle reprend ce qui a fait le succès de sa grande sœur la SF, tout autant qu'elle se teinte d'un discours environnemental peu optimiste (Bloom, s. d.). Selon Andrew Milner (cité dans *Entre anticipation et écologie*, 2019) également, « la *cli-fi* est un sous-genre de la science-fiction [...] ses auteurs, lecteurs, éditeurs et réalisateurs s'identifient à la tradition de la science-fiction » et elle « doit encore évoluer pour devenir autonome » (paragr.4). Cela pourrait donc expliquer en partie le manque de réalisme ou de concret dans la représentation : la SF est principalement axée sur la représentation du futur. Et malheureusement, pour Rumpala (2018), la science-fiction est majoritairement pessimiste et il est difficile de rencontrer des imaginaires où la société aurait réussi sa transition et trouvé un rapport plus harmonieux avec son milieu. Selon l'auteur, il semble plus évident de produire des repoussoirs en accentuant les dérives actuelles. Ainsi, la *cli-fi* en est encore à ses balbutiements, détectant les problèmes et leurs causes. Elle gagnerait donc à prendre ses distances avec sa grande sœur, plus axée sur les futurs dystopiques (Haq, 2013). La *cli-fi* comme « *présent dystopique* » (Haq, 2013) pourrait, quant à elle, se concentrer sur notre époque.

Dans le corpus d'œuvres littéraires qu'ils étudient, Milner et Burgmann (2020) notent que la *cli-fi* est principalement dystopique avec une mise en récit majoritairement tournée vers une adaptation négative au changement climatique. Peu de récits parlent des stratégies d'atténuation (c'est-à-dire de réduction des émissions de gaz à effet de serre) et s'ils le font, c'est au travers de l'ingénierie climatique donc par la technologie, comme une ultime dérive de la SF. Même constat chez Svoboda (2016), pour qui les interprétations apocalyptiques sont majoritaires parmi les films de *cli-fi*. Dans le corpus de films qu'il étudie, Svoboda (2016) note que 60% des films appartiennent aux genres catastrophe, dystopie ou apocalypse. Au sein du groupe des films catastrophe, 34% des films mettent en avant des phénomènes météorologiques extrêmes. Représenter le changement climatique (la période de changement) au cinéma relève dès lors souvent de l'éco-apocalypse. Concentrons-nous donc sur cette éco-apocalypse qui met en scène des événements naturels catastrophiques ayant pour risque d'exterminer l'espèce humaine, et

dont la période de changement est explicitement présente et présentée au sein de l'œuvre en question. Ces périodes relèvent de chocs ou changements brutaux et soudains, du type effondrement.

Remarquons cependant d'ores et déjà l'absence de fictions qui, au présent, mettraient en scène un changement global causé par les activités humaines, mais avec une transition écologique en cours. Les seules options optimistes relèvent d'une croyance en une technologie du futur capable de nous sauver et de réparer la Terre sans avoir besoin de questionner nos modes de vie. Dans le corpus de films d'éco-fictions qu'il analyse, Svoboda (2016) note qu'il manque des représentations d'exemples réussis d'atténuation du changement climatique. La grande absente, c'est donc la transition, une transition choisie, avec ses récits de solutions d'adaptation et d'atténuation et les bénéfices qui en découlent. Nous y reviendrons plus loin.

Le cinéma (éco-) apocalyptique

Intéressons-nous tout d'abord au corpus apocalyptique, afin de mieux saisir sa raison d'être. Celui-ci est défini comme

*« un film qui dépeint une menace crédible sur l'existence perpétuée de l'humanité en tant qu'espèce ou sur l'existence de la Terre en tant que planète susceptible de porter la vie humaine. Le genre du cinéma apocalyptique est étroitement apparenté à – quoique distinct de – ce genre semblable généralement connu sous le nom de cinéma post-apocalyptique, qui se concentre quant à lui sur les survivants d'un événement catastrophique luttant pour refonder une société vivable. Afin d'être classé parmi les films apocalyptiques, l'événement qui menace l'humanité d'extinction doit être présenté au sein de l'histoire. Si cette catastrophe a lieu avant les événements représentés à l'écran, alors le film est post-apocalyptique. [...] Les films apocalyptiques peuvent être classés en 7 catégories spécifiques : (1) religieux ou surnaturel, (2) collision céleste, (3) perturbation solaire ou orbitale, (4) guerre nucléaire et retombées radioactive, (5) guerre bactériologique ou fléau, (6) dispositif ou invasion extraterrestre, (7) erreur scientifique » (Charles P. Mitchell, *A Guide to Apocalyptic Cinema*, Greenwood Press, 2001, p.XI, cité dans Szendy, 2012, p. 66)*

Pour les films appartenant au genre éco-apocalyptique ou post-éco-apocalyptique plus précisément, la cause de la fin du monde réside dans des éléments environnementaux et non dans la collision de la Terre avec un astéroïde, dans une guerre nucléaire ou dans une éruption solaire (Neyrat, 2015). Les motifs environnementaux peuvent apparaître explicitement, comme dans *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) mais ils peuvent également être implicites, comme dans *The Walking Dead* (Darabont & Kirkman, 2010 – toujours en production) ou *Noé* (Aronofsky, 2014), et ce, car « les angoisses de l'Anthropocène forcent le cinéma à incorporer une dimension éco-apocalyptique par laquelle il interroge l'avenir et réinterprète le passé de nos sociétés écologiquement sinistrées » (p.68).

Rumpala (2018) identifie plusieurs phases historiques dans le développement du genre éco-apocalyptique. Une première vague a lieu dans les années 1970, qui, à la suite du mouvement écologiste de ces années, intègre les problèmes environnementaux. Une deuxième phase suit dans les années 1980, centrée sur la haute technologie et la décomposition sociale, où l'apocalypse écologique ne représente pas la fin du monde mais un milieu dégradé par le non-respect des limites naturelles, et au sein duquel la population humaine se voit forcée de vivre (*Blade Runner* (Scott, 1982)). Une troisième phase se met en place lorsque les angoisses environnementales deviennent le thème principal du récit, et non plus simplement son décor. La quatrième phase, enfin, se déploie quand l'angoisse environnementale dépasse la seule SF pour se déployer dans des productions plus larges (*The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004), *Wall-E* (Stanton, 2008)).

Ce genre cinématographique correspond à certaines des fonctions que nous avons évoquées plus haut à propos de la fiction : donner du sens et révéler le présent pour inciter au changement.

Alors que l'esprit humain tend à ordonner des éléments disparates en chaînes de causalité pour leur donner du sens, Wadbled (2012) explique qu'un événement catastrophique et apocalyptique advient comme une rupture radicale et inimaginable dans cette chaîne de sens. Le caractère brutal et aléatoire de l'événement apocalyptique empêche de lui attribuer une cause intelligible qui lui permettrait de s'intégrer dans le récit ordonné que nous produisons. La fiction (éco-) apocalyptique intervient donc et redonne une explication à l'événement en le mettant en scène dans le cours d'une histoire. Le spectateur ne vit que la représentation du traumatisme et pas le traumatisme lui-même. Les spectateurs, en s'identifiant aux protagonistes du film et à l'instar de ceux-ci, peuvent survivre. Dans ce monde où l'événement prend sens, où le traumatisme est dépassé, l'événement devient une épreuve à surmonter à laquelle on survit et qui prendra sa place dans le cours de la vie.

Ainsi, si des films comme *2012* (Emmerich, 2009) ou *Deep Impact* (Leder, 1998) se construisent sur l'exhibition de la destruction, ils donnent néanmoins du sens aux événements qui sortent du cours normal des choses : « *Le mot "fin" qui apparaît sur l'écran signifie paradoxalement que celle-ci n'a pas eu lieu, puisque le film a pu se dérouler jusqu'à son terme, dans l'après-coup de l'événement qu'il racontait* » (Février, 2012, p.23). Pour Février, la révélation censée advenir après l'Apocalypse dans la conception biblique tient ici en ce qu'elle redonne du sens aux événements – ils se produisent pour une raison – qui seraient vécus de façon traumatique sinon : « *La révélation ne se trouve pas tellement dans l'histoire, mais dans le fait que quelqu'un a pu dépasser la brutalité de l'événement pour l'articuler en un récit intelligible* » (p.23). Le récit permet de remettre de l'ordre et du sens dans le chaos. « *Les représentations apocalyptiques nous permettent d'inclure dans notre vie consciente des événements qui ne manqueraient pas de déstabiliser notre psychisme s'ils avaient réellement lieu devant nous* » (p.23).

Certains auteurs vont plus loin encore en donnant au cinéma apocalyptique américain des vertus pédagogiques nous enseignant les épreuves à venir et nous montrant comment y réagir en héros. *Le mal*

est partout, tenez-vous prêts : tel serait le sous-texte de ce genre de cinéma (Tomasovic, 2012). Le film agit comme un outil de survie, enseignant aux spectateurs comment faire face aux cataclysmes à venir par la voix de ses personnages (Hamon, 2017).

L'apocalypse n'est pas uniquement destruction catastrophique ; elle dévoile, elle porte en elle la révélation des maux sociaux, mais aussi la révélation des opportunités et la promesse d'un avenir meilleur où l'humanité deviendrait celle qu'elle est destinée à devenir. Après la catastrophe et la lutte pour la survie, l'humanité survit et la fin du film laisse souvent à penser qu'elle pourrait devenir une meilleure version d'elle-même (Wadbled, 2012; Zordan, 2012) : l'apocalypse est la fin d'un monde et non pas la fin du monde, elle implique donc la renaissance de quelque chose d'autre une fois la chute subie et l'humilité retrouvée. Pourtant, les fictions post-apocalyptiques ne font guère écho à cette promesse potentielle des fins d'apocalypses : elles présentent rarement un monde meilleur mais plutôt « *un reste du monde d'avant* », avec une lutte pour la survie dans des sociétés décomposées (Musset, 2016, 7min29). La science-fiction – en lien avec la science moderne et la technologie – ne propose pas d'apocalypses au sens biblique du terme, avec intervention divine punitive. Il y est plutôt question de cataclysmes humains ou naturels, mais sans révélation finale (Milner & Burgmann, 2020).

À l'inverse, le film apocalyptique peut rendre « *plus intelligible le monde en crise dans lequel nous vivons* » (Afeissa, 2014, p.253) et donc devenir une critique de cet état du monde. L'apocalypse est une punition pour les fautes de l'humanité, par l'entremise d'une riposte divine ou naturelle (Hamon, 2017). Dans *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004), le gouvernement américain, qui refuse d'écouter les scientifiques, subit et fait subir de lourdes pertes à sa population avant de faire son mea culpa. Dans *The Day the Earth Stood Still* (Derrickson, 2008), un alien est chargé de détruire l'humanité, punie pour avoir détruit les écosystèmes. Critiquer, c'est aussi donner la possibilité de « *nous concevoir nous-mêmes comme des agents actifs au sein de l'histoire* » (Afeissa, 2014, p.253) et de mettre à nu un état du monde tout en exposant un possible changement, ne serait-ce qu'en révélant au spectateur son existence et sa possibilité (Février, 2012).

En révélant le monde tel qu'il est, les films (éco-) apocalyptiques ont alors pour fonction de faire le lien entre savoir et croire (Février, 2012) : alors que les faits scientifiques s'accumulent pour expliquer le changement climatique, nous ne croyons pourtant pas suffisamment ces prévisions pour enclencher les changements nécessaires. Selon la formule du philosophe Jean-Pierre Dupuy, « *Même lorsque nous savons que la catastrophe est devant nous, nous ne croyons pas ce que nous savons* » (Dupuy, 2002, pp.141-142). Ainsi, montrer ce à quoi pourraient ressembler les effets du changement climatique aurait pour but de donner une image tangible à laquelle nous pourrions enfin croire : « *obtenir une image de l'avenir suffisamment catastrophiste pour être repoussante et suffisamment crédible pour déclencher les actions qui empêcheraient sa réalisation* » (Dupuy, 2002, p.214, cité dans Rumpala, 2018, p.102). « *Les films apocalyptiques viendraient ainsi combler l'intervalle entre une connaissance et le déficit de*

croyance en cette connaissance » (Février, 2012, p.29) : la mise en images permettrait de nous faire croire ce que nous savons, et le film permettrait d'enfin nous faire agir pour que la prophétie qu'il révèle ne se réalise pas, contrairement au fait de dépasser l'événement et d'y survivre.

Le film (éco-) apocalyptique agirait donc de façon à conjurer le sort (Tomasovic, 2012), selon le dicton « Prévenir pour éviter ». Pagacz (2012) prend l'exemple du film *Avatar* (Cameron, 2009) où l'apocalypse arrive à travers le monde occidental, source de la dévastation, ce qui pousse la nature à réagir et à se venger des comportements humains. Le recours à cet imaginaire apocalyptique a pour but de susciter chez le spectateur une prise de conscience et un changement grâce à la fascination qu'il peut avoir pour un monde imaginaire sauvage. C'est aussi la dynamique choisie par le réalisateur Roland Emmerich (dans *Godzilla* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004) et *2012* (2009)) qui place explicitement ses films dans une volonté d'avertissement et de prise de conscience face à des menaces à éviter ou auxquelles se préparer (Wadbled, 2012). Comme une sorte de campagne de sensibilisation, le film nous donne à visualiser notre vulnérabilité face à des événements traumatiques pour pouvoir les éviter, en nous incitant à changer de comportement et de mode de vie (Rumpala, 2018), sous peine de se voir exterminer comme à l'écran (Hamonic, 2017). Le but est alors de créer un sentiment d'urgence et de peur pour susciter non seulement la culpabilité mais plus encore la capacité d'agir convenablement (Jaspers, 1963, cité dans Afeissa, 2014).

Pour Rumpala (2018), mettre en évidence les maux de l'humanité et les dangers qui la menacent permettrait de créer une dynamique positive d'*empowerment* et une volonté de construire d'autres voies pour le futur. Par le choc que représente cette « *connaissance anticipatrice* » (p.107), la passivité serait écartée au profit d'une mise en action des communautés.

Pour Neyrat (2015), parce que l'humanité est devenue force géologique, la nature est et sera ce que nos actions en feront. C'est la cosmophagie : l'humanité phagocyte tout ce qui n'est pas elle, et la nature disparaît en tant qu'entité différente et séparée de l'humanité au profit d'une nature construite uniquement par l'Homme. À mesure que l'humanité grandit en tant que force géologique, le reste de la biosphère s'amenuise. Ces films expriment l'angoisse du monde humain qui phagocyte l'altérité et l'extérieur, d'un Anthropocène en phase finale où tout a été consommé par l'humain. Le cinéma éco-apocalyptique pourrait avoir pour fonction de nous faire sortir de la cosmophagie, avec une nature qui se rebelle, se donne à voir, existe contre l'humanité et finit par la manger en retour.

Cela dit, Neyrat évoque une hypothèse qui tempère la capacité des films éco-apocalyptiques à provoquer une prise de conscience et la mise en action. Cette hypothèse est celle du rejet conjuratoire : le cinéma expose l'imaginaire, les images spectaculaires hollywoodiennes s'avèrent être ce qui n'est pas réel, le pire est mis en images pour qu'il puisse vivre en images uniquement. C'est la conjuration filmique : « *si cela arrive en images, cela n'arrivera pas dans la réalité ; profitons des délices de l'effraction imaginaire et de sa capacité à réduire un trauma réel en trauma imaginaire* » (p.71). L'auteur donne

pour exemple la scène de *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) où le cyclone détruit les lettres d'Hollywood. Il y voit un montage à l'envers de la scène : c'est Hollywood qui détruit les cyclones. Dans cette hypothèse, le cinéma éco-apocalyptique permet « *de ne rien savoir des dangers écologiques et de l'angoisse de mort collective qu'ils génèrent* » (p.71).

La seconde hypothèse de Neyrat semble réconcilier les positions : c'est l'hypothèse de l'expression divisée. Le traumatisme imaginaire vécu au cinéma joue le rôle de préparateur : nous nous prémunissons psychiquement face à la réalité, cherchant à éviter le traumatisme réel. Pour autant, nous connaissons les dangers qui nous guettent et nous ne sommes pas dans le déni – qui serait un rejet absolu – mais dans la dénégation où reconnaissance et rejet se mêlent, un état intermédiaire et découplé entre savoir que la menace est là et jouissance du spectacle (pp.71-72).

Pourquoi l'écologie est une apocalypse

De façon générale, le cinéma a des « *qualités d'indicateurs sociologiques, de révélateurs sociaux privilégiés, reposant sur le postulat qu'il existe un lien essentiel entre l'œuvre de fiction cinématographique et son contexte historique* » (Tomasovic, 2012, p.39). Les films mettent en images et expriment les « *craintes collectives* » (Tomasovic, 2012, p.39), « *les grandes peurs du monde* » (Musset, 2016, 4min30). Pour Goriely (2016) aussi, l'apocalypse nous parle du présent, elle est un discours sur les peurs du moment et donc un indicateur d'un moment donné. Ainsi, alors que les films des années 1950 exprimaient les peurs liées à la Guerre Froide, les films des années 1990 et 2000 reflètent les craintes climatiques et environnementales. Les films *The Omega Man* (Sagal, 1971) et *I Am Legend* (Lawrence, 2007) ont la même histoire mais avec des causes différentes, car la peur n'est pas associée aux mêmes causes en fonction de l'époque de production du film. De la même façon, deux versions du film *The Day the Earth Stood Still* (Wise, 1951 ; Derrickson, 2008) mettent en scène un extraterrestre venu punir la population humaine, la première fois pour les essais nucléaires, la seconde pour les dommages environnementaux (Erkes, 2016).

Le paradigme catastrophiste et apocalyptique contemporain reprend un « *imaginaire de la fin* » causé par le péril nucléaire, lui-même repris – nous l'avons déjà signalé – de l'Apocalypse chrétienne (Ducarme & Clavel, 2017, p.223). Représenter la crise climatique par la narration apocalyptique, c'est donner un sens à notre réalité (Afeissa, 2014). La représentation de la crise écologique partage avec l'Apocalypse biblique certains éléments clé : la dualité entre les comportements vertueux et ceux qui mènent à la destruction ; l'imminence de la catastrophe ; la prophétie ; le salut qui ne peut passer que par la conversion immédiate vers les comportements vertueux ; et le jugement final orchestré par une nature vengeresse (Afeissa, 2014).

Pour Afeissa (2014), la nouveauté du péril nucléaire était sa capacité à affecter potentiellement la planète entière à travers une seule et même explosion, et donc à annuler les distances : il reflétait l'émergence d'un espace commun. C'est une nouvelle expérience de pensée, celle d'un monde clos qui se referme sur lui-même, dans lequel il n'est plus possible d'observer les effets de l'extérieur. À la différence de l'apocalypse biblique qui inaugure un renouveau, l'apocalypse atomique est imaginée pour mieux être évitée. Elle représente une apocalypse sans régénération et nous place dans un temps pour toujours vécu comme celui de la fin : la bombe atomique, une fois créée, ne disparaît plus et reste en suspens comme une possibilité et un sursis pour l'humanité. De la même façon, la crise écologique n'induit pas un « après » où nous serions sortis d'affaire, mais représente bien plutôt une menace permanente qui pèse sur nous pour toujours. La crise écologique s'inscrit dans le même paradigme de danger collectif, elle fait partie des phénomènes qui traversent les frontières sans même les percevoir et affectent la planète entière. Les problèmes environnementaux sont avant tout des désordres sociaux, liés à notre rapport au monde, qui ne sont donc pas externalisables car l'extérieur n'existe plus. La différence réside en ce que la bombe atomique est une « *apocalypse brusque et brutale* » tandis que la crise environnementale est une « *apocalypse rampante* » (Jonas, 1991, p.11 in Afeissa, 2014, p.85). Selon le théologien Moltmann (2000, p.257 cité dans Afeissa, 2014, p.274), « *la menace nucléaire montre le temps de la fin de l'histoire humaine comme en accéléré [...] mais il existe une autre menace encore, et elle montre le temps de la fin comme dans un ralenti. Il s'agit de la catastrophe écologique* ». La crise écologique nous fait une nouvelle fois faire l'expérience de « *la clôture du monde sur lui-même* » (p.91), d'un enfermement. Le slogan qui veut qu'« il n'y a pas de planète B » souligne que nous sommes sur le même bateau, sans possibilité de nous échapper. La totalisation du monde s'exprime ici par le biais de boucles de rétroaction imbriquées les unes dans les autres, à la manière de la théorie « Gaïa » où chaque espèce modifie son environnement et déclenche des conséquences sur toutes les autres espèces. Le péril nucléaire comme la crise écologique induisent la construction d'un discours centré sur une planète commune à préserver – à la différence que pour la crise écologique, responsables et coupables sont brouillés, voire confondus, alors que le péril atomique est entre les mains de quelques personnes qui peuvent faire basculer le sort de tous. Attribuer des responsabilités quant à l'émission de gaz à effet de serre est difficile de par la multiplicité des lieux d'émission. La crise écologique implique de réfléchir et de remettre en question l'ensemble du système occidental, au plan tant politique, scientifique que moral, car les crises résultent de son identité propre. La crise est plus profonde que ce qui relève des seules conditions de production et de consommation ; ses racines sont à chercher plus profondément dans l'anthropocentrisme, où l'humain est la valeur primordiale et la mesure de toute chose. Cause première du capitalisme et du consumérisme qui hâtent aujourd'hui la crise écologique, cet anthropocentrisme s'est d'abord reflété dans la rhétorique du péril atomique où la fin de l'humanité équivaut à la fin du monde car rien n'a de valeur excepté l'humain.

Selon Rumpala, il est dès lors normal que la SF ait adopté le thème apocalyptique d'abord par le biais du nucléaire, puis par celui des inquiétudes sur la démographie, les pandémies, pour finir par l'écologie. Aujourd'hui, le capitalisme caché derrière l'écologie nous dirige vers une apocalypse volontaire et choisie. Ainsi, la différence entre l'apocalypse chrétienne et son pendant nucléaire ou écologique actuel est que le second est une apocalypse sans rédemption, sans espoir, sans révélation ni renouveau ; elle n'amène vers aucun nouveau monde, puisqu'elle ne fait que perdurer, et les humains restants ne sont que des survivants (Afeissa, 2014). De plus, l'apocalypse écologique est annoncée pour être évitée (Afeissa, 2014). Aujourd'hui, la rhétorique catastrophique et apocalyptique d'un monde qui bascule perdure notamment parmi de nombreux militants survivalistes, catastrophistes ou « collapsologues » (Afeissa, 2014 ; Marshall, 2017).

Pour Cyril Dion (2018a), les thèses de la collapsologie mettent en scène cet imaginaire fascinant et « *dramatiquement extrêmement puissant* » (8min48) de l'effondrement apocalyptique. La collapsologie a su construire une histoire forte, en prenant des faits et en les agencant afin de leur faire dire que tout va s'effondrer. Un autre agencement des faits aurait-il raconté une autre histoire ? Il convient de ne pas romantiser ou sensationnaliser l'effondrement par la mise en scène d'images spectaculaires. En effet, pour nombre de dimensions clé de la biosphère comme la biodiversité, l'effondrement est déjà là, non pas comme événement spectaculaire mais comme dégradation lente et sournoise.

La crise écologique a donc eu tendance à véhiculer un imaginaire de fin du monde hérité de la menace nucléaire, et l'apocalypse semble être la manière prédominante d'imaginer un changement à l'échelle globale. Ce n'est pas forcément une bonne chose, car cette association entre le changement climatique, notre mortalité et l'angoisse qu'elle suscite se retourne facilement en mécanisme pervers. En effet, elle active le mécanisme du déni de la mort de Becker discuté plus haut, et a de fortes chances d'entraîner la majorité de la population sur le chemin d'une consommation effrénée, dans une vaine tentative de se projeter au-delà de la finitude. Cela risque de nous faire faire collectivement fausse route.

Problèmes inhérents à cette représentation

En effet, reprendre les outils de compréhension développés pour d'anciennes craintes et des menaces d'un autre genre ne permet pas de faire face au défi que représente aujourd'hui le changement climatique et l'Anthropocène (Marshall, 2017). Pour Afeissa, transcrire la crise écologique avec les mêmes paradigmes de pensée que pour le péril atomique occulte les spécificités de la crise écologique et implique : « 1) la sous-évaluation de l'importance de la problématique de la responsabilité collective au bénéfice de la problématique de la responsabilité envers les générations futures qui, à ce jour, a été largement privilégiée par les penseurs de l'environnement ; 2) l'absence de toute remise en question des prémisses anthropocentriques de la tradition de pensée occidentale ; 3) la rareté du recours à la science écologique et, plus généralement, de toute considération relative à la coexistence des êtres

humains avec les autres espèces animales, aux fins d'élaboration du discours des penseurs de l'environnement en dehors du courant d'éthique environnementale ; 4) l'oblitération de la question animale [...] dans le cadre de nombreuses théories politiques contemporaines ; 5) l'éliision de la planète et la promotion unilatérale du monde commun comme unique dimension dans laquelle il y a un sens à poser le problème de la survie de l'humanité en tant que telle » (pp.131-132). De plus, Afeissa (2014, in Ducarme & Clavel, 2017, pp.223-224) « a relevé dans les représentations artistiques de la crise écologique ces caractéristiques nées de la période nucléaire, et réinsufflées dans un cadre contemporain qui n'a pourtant que peu à voir avec l'ancienne grille d'analyse : "1. La totalisation du monde et de l'humanité considérée comme unité [...], 2. Le procédé de méthode consistant à penser toute chose [...] sous l'hypothèse de la destruction possible du monde, 3. La détermination de nouvelles règles de responsabilité morale et politique incluant expressément la préoccupation pour les générations futures" ». Ainsi, les films catastrophe reprennent des schèmes de pensée inadaptés pour transcrire la crise écologique : ils mettent en scène des bouleversements à l'échelle mondiale même si l'action se concentre sur une petite partie, à savoir les USA, « le citoyen américain prenant sur ses épaules le sort d'une humanité dont la diversité s'abolit dans sa figure-étalon » (Ducarme & Clavel, 2017, p.224) ; la survie des enfants, innocents des crimes des adultes irresponsables, est l'enjeu moral des scénarios ; ou encore, la destruction globale demeure un événement brutal et ponctuel (Ducarme & Clavel, 2017).

Une représentation du non-humain trompeuse

Pour Fressoz (2016), cette mise en scène de l'apocalypse dans les fictions dites écologiques fait se méprendre les spectateurs sur les questions écologiques, et surtout les dépolitisent. Le changement climatique y est présenté comme un événement brutal et ponctuel, alors que sa réalité est celle d'un dérèglement progressif, d'une dégradation sur le temps long avec une multitude de petites crises et d'événements parfois locaux (Fressoz, 2015, 2016 ; Ducarme & Clavel, 2017).

Prévoit-Julliard et al. (2014) ont montré que les films de Disney dépeignaient la nature avec moins de complexité et de réalisme – que ce soit pour le changement climatique avec ses causes et ses effets, ou pour la biodiversité – ce qui influence négativement l'implication du public dans les questions environnementales. L'enjeu de la *représentation complexe* – ici de la nature, mais qui concerne aussi le changement climatique et sa temporalité – semble donc être crucial pour un récit de transition écologique. Le cinéma hollywoodien consisterait plutôt « à faire l'économie d'une figuration détaillée et nuancée des processus écologiques, ainsi qu'à esquiver ou évacuer la question des déséquilibres de la biosphère, en installant les scénarios à une échelle qui ne peut que minorer ces processus. Ce déplacement de la perspective permet aussi, au passage, de détourner les yeux des empreintes humaines sur l'environnement » (Ducarme & Clavel, 2017, p.227).

Fressoz (2016) évoque par ailleurs un autre problème quant à cette forme de représentation : la priorité mise sur les intérêts humains et non sur ceux de la nature. Soit la nature a finalement un rôle peu important ou instrumental (celui d'un contexte à manipuler ou à maîtriser), soit son rôle est celui d'une

vengeresse destructrice s'attaquant aux monuments – les lettres géantes d'Hollywood, la Statue de la Liberté – toujours « *dans des zones urbaines et riches* » (Ducarme & Clavel, 2017, p.228). Ce sont pourtant bien les activités humaines qui détruisent la nature et non l'inverse.

Une représentation de l'humain technophile, individualiste et manichéen

Pour Fressoz (2016), ces éco-fictions conservent un imaginaire technophile, hérité de la Guerre Froide et des technologies spatiales – conquête de l'espace qui n'est pas sans rappeler le mythe américain de la Frontière (Fressoz, 2015) – et correspondant à l'idée d'une résolution des crises par la technologie, ce qui équivaut parfois à quitter tout bonnement la Terre, voire à retourner dans le passé comme dans la série *Terra Nova* (Marcel & Silverstein, 2011). C'est bel et bien le point de départ d'un film comme *Interstellar* (Nolan, 2014) : la Terre est mourante, l'unique solution de survie consiste à fuir la planète. Ducarme et Clavel font le même constat d'une « *production [...] bien trop technophile pour parvenir à une perception fine et réaliste des écosystèmes et de la biosphère* » (p.226). Un surcroît de science et de technologie pourra nous sauver des problèmes que la science et la technique ont créés, avec le danger de glisser vers des solutions de géo-ingénierie (Fressoz, 2015, 2016). Ainsi, ce n'est pas le monde technique commun, le quotidien et nos modes de vie qui sont remis en cause (Fressoz, 2016). Pour Fressoz, le film *Avatar* (Cameron, 2009) ne fait que promouvoir un capitalisme vert : le sauvetage de la planète n'advient que grâce au héros américain, reflétant que « *le salut écologique viendra d'une illumination-rédemption des tenants du système* » (2015, p.6).

Et le film *Interstellar* (Nolan, 2014) de mettre en avant un autre écueil de ce genre de cinéma : le « *génie messianique* » (19min51), le sacrifice du héros pour sauver l'humanité (Fressoz, 2016). L'autre figure est celle du scientifique lanceur d'alerte, avec une science sur un piédestal (Fressoz, 2016). Le monde scientifique contemporain n'est pas correctement décrit : c'est un savant isolé qui donne l'alerte, comme reliquat de la science galiléenne, de la figure du génie contre tous (Fressoz, 2015, 2016). Il n'est donc pas question du commun, des mouvements collectifs, d'institutions comme le GIEC qui construisent petit à petit les preuves du changement climatique, donnent l'alerte ou préviennent de dangers à venir (Fressoz, 2015, 2016). De plus, dans ces œuvres, les discussions se déroulent entre scientifiques et monde politique sans présence de la société civile. D'autres films montrent certes des militants écologistes pour personnifier le mouvement, mais comme le montre Gittel (2014) ceux-ci sont régulièrement représentés comme des éco-terroristes prompts à sacrifier des vies en grand nombre voire la moitié de l'univers pour la cause, comme dans *Kingsman : The Secret Service* (Vaughn, 2015) ou *Avengers : Infinity War* (Russo & Russo, 2018). Dans les faits, les militants sont bien plus souvent portés par une éthique de non-violence. Comme le note Fressoz (2015), il est difficile de concevoir une écologie sociale et collective quand l'intrigue se focalise sur un petit nombre de personnes, qu'elles soient militantes ou scientifiques. Plutôt que de voir un collectif qui tente de survivre, nous assistons plus fréquemment à l'odyssée d'individus isolés (ou en famille) qui suivent des chemins individuels (Svoboda, 2016). Dans la même veine, la conclusion de Milner et Burgmann (2020) est que la classe

ouvrière n'apparaît pas, dans les éco-fictions, comme un acteur social susceptible de renverser la trajectoire. Cet accent sur l'individu héroïque ne peut que faire perdurer l'individu « smithien » (Arnsperger, 2022) prompt à une résolution de sa quête d'infini individuellement et par la satisfaction de ses pulsions psychiques de consommation.

Pour Ingram (2004), ce genre de cinéma se construit sur un combat manichéen du héros contre le vilain. Il est donc plus compliqué de parler de responsabilité collective et différenciée. D'autant plus que ce genre cinématographique nécessite une résolution pour plaire à son public, résolution simple et forte découlant des actes du héros. Les conflits sociaux complexes disparaissent sous des figures individuelles, le méchant commet les mauvaises actions et le héros accomplit les bonnes. Sauf que dans l'Anthropocène, chaque personne effectue des actions au quotidien qui peuvent être durables ou non ; dans ce réel, la limite introduite par l'Arché-texte « eux contre nous » de Huston (2010) est brouillée : chacun de nous est fautif. Et là encore, il convient de nuancer car les responsabilités sont différentes en fonction de la classe sociale, du pays d'origine, etc. Si le problème se déroule entre individus, les « solutions » sont également individuelles et non collectives.

L'exemple d'Interstellar

Interstellar (Nolan, 2014), que nous avons déjà évoqué plus haut, est un cas intéressant. Nous aurions pu croire au visionnage de la bande-annonce que le film se placerait dans le peloton de tête des fictions climatiques alarmistes – un petit « *Rien dans notre système solaire ne peut nous aider* » en voix *off* laissait penser à une nouvelle maturité. Il n'en est rien ! Pour Svoboda (2014d), il serait plutôt du côté du « *scepticisme climatique que de la fiction climatique* » (paragr.1). En effet, le film ne mentionne pas les activités humaines comme se trouvant à l'origine des maux de la planète, mais une maladie des plantes, comme si la nature faisait preuve de négligence à notre égard, voire d'abus, et non l'inverse (Svoboda, 2016) : « *Vous ne vous attendiez pas à ce que cette terre qui vous donnait cette nourriture se retourne contre vous et vous détruise* » (Svoboda, 2014d, paragr.3). Le film entier est une exhortation à l'investissement dans la recherche spatiale (Gittell, 2014) et un éloge à la conquête de l'espace, la Terre n'étant plus fiable (Svoboda, 2014d). Plutôt que de parler de dérèglement climatique (les expressions « changement climatique », « gaz à effet de serre », « dioxyde de carbone », « température moyenne mondiale » ne sont jamais employées) ou de pratiques agricoles non durables, la narration tourne autour de la rhétorique du *Dust Bowl*, donc de la poussière, rarement reliée aux émissions de CO₂ (Svoboda, 2014d). À aucun moment les erreurs de l'être humain ne sont évoquées, et il y a fort à parier qu'il continuera à agir de la même manière s'il trouve une nouvelle planète à coloniser (Gittell, 2014). Au lieu de mettre toute l'énergie nécessaire à envoyer une fusée dans l'espace pour le sauvetage de la planète, un scientifique remet en question la relation de l'humanité sur Terre, laissant sous-entendre que le départ de la Terre est inéluctable depuis le début : « *Nous ne sommes pas destinés à sauver le monde, nous sommes destinés à le quitter* » (Svoboda, 2014d, paragr.8). Le choix exprimé par le film est sans appel : rester et mourir, ou partir et survivre. Ceci n'est absolument pas une option possible pour nous

et les changements réels et complexes que nous devons opérer ne sont absolument pas présentés dans le film (Gittell, 2014).

Le projet du film est donc de chercher de nouvelles planètes habitables, d'une part, mais également de créer une station spatiale, sorte d'habitat de substitution, pour les humains. En fin de compte, nous apprenons que ce sont en réalité les humains du futur qui ont placé les éléments nécessaires à la survie des humains du présent (le vortex près de Saturne). Transparaissent ici à la fois la confiance aveugle en des capacités technologiques humaines dans le futur, et l'idée que la responsabilité des mesures à prendre se trouve aux mains des générations à venir. Tel un signe divin, il faut attendre que l'humanité du futur nous envoie le bon message (Svoboda, 2014d). Le héros de l'histoire ne retournera jamais sur Terre et n'aura donc plus besoin de « *[s'inquiéter] de notre place sur la Terre* » (Nolan, 2014, VF). Drôle de vision de notre relation avec la Terre.

Le retour à la normale

Un autre problème concerne le retour à la normale à la fin des films catastrophes. Ce retour à l'état initial « *est une manière de légitimer le monde dans lequel on vit en le rendant hautement désirable (puisque'il est menacé). C'est en somme une affirmation du modèle existant comme le meilleur modèle possible.* » (Levy, 2020, paragr.20). Le quotidien qui s'est trouvé perturbé est donc celui qu'il faut retrouver à la fin. La menace de l'après est de n'être pas un renouveau mais un retour en arrière forcé et une perte de la société de consommation – ce qui s'apparente à une véritable perte d'identité (Rumpala, 2018). À tel point qu'il est plus aisé de croire à l'exploration spatiale sans fin pour trouver de nouvelles ressources à exploiter que d'imaginer ne serait-ce qu'un instant de reconsidérer sa consommation de ressources (Rumpala, 2018).

De plus, ces films ne montrent pas comment éviter collectivement les catastrophes mais glorifient le fait d'y survivre. Les protagonistes (au moins certains) survivent après l'événement apocalyptique, ce qui renforce notre croyance en notre capacité à faire face, « *Parce que le spectateur, comme le survivant à l'écran, est toujours en vie à la fin du film, les risques posés par le changement climatique sont déplacés sur d'autres personnes qui sont considérées comme n'ayant pas la chance ou l'ingéniosité du survivant et du spectateur* » (Svoboda, 2014e, paragr.19). L'apocalypse nous donnerait l'horizon de finitude à dépasser (Hamon, 2017) et le retour à la normale serait une preuve de notre capacité à combattre notre propre mortalité.

Pour conclure

Pour Ducarme et Clavel (2017), les films hollywoodiens catastrophiques « *s'apparentent à une conjuration, dans le sens où ils travestissent la catastrophe et convertissent ses causes et ses signes en d'autres symboles* » et « *extériorise[nt] les causes de la destruction* » (p.221) : rayonnement cosmique, astéroïdes, extraterrestres – causes indépendantes de la volonté humaine –, ou causes à peine évoquées (*Interstellar* (Nolan, 2014)). La seule exception est *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) dans

lequel ce sont bel et bien les activités humaines qui sont la cause du bouleversement – mais il est alors trop tard pour agir, si ce n'est pour tenter de survivre de façon héroïque. Ducarme et Clavel rejettent donc l'assertion de ce cinéma comme prise de conscience et évoquent plutôt « *une montée d'angoisse* » et un « *refoulement* », le péril étant « *déformé ou déguisé, masquant son origine* » (p.222). La prise de conscience ressemble plutôt à une « *fuite en avant technologique* » et ce cinéma « *semble plutôt participer d'une vaste organisation du sommeil environnemental* » (p.228). Sa structure technique et narrative correspond à des schèmes erronés et caduques. D'un point de vue politique, malgré les dénonciations des inégalités économiques de façade, il réactive les figures hollywoodiennes des leaders héroïques maintenant la population dans le rôle de la victime à guider. Le cinéma hollywoodien « *n'offre que des divertissements en forme de diversions* » (p.225) et « *administre des affects collectifs à la manière d'un anxiolytique cinématographique, instituant une sorte de greenwashing esthétique* » (Fel, 2009, cité dans Ducarme & Clavel, 2017, p.226).

Pour Fressoz (2015) également, cet imaginaire ne permet pas de penser une prise de conscience environnementale agissante via ce cinéma. Le « *cinéma de l'Anthropocène* » n'existe pas encore, qui serait adapté pour représenter la crise climatique (Fressoz, 2016, 32min21). Les œuvres cinématographiques actuelles se basent sur des théories propres aux mouvements écologiques modérés, orientés davantage vers le développement durable que vers la durabilité forte. Les théories de la durabilité forte ne sont ainsi pas – ou pas encore – présentes dans ce corpus (Fressoz, 2015), sauf peut-être dans des films plus intéressants des années 1970 avec *Soylent Green* (Fleischer, 1973) et son exemple d'économie circulaire portée à son extrême, dans *The Emerald Forest* (Boorman, 1985) avec une tendance plus proche de la *deep ecology* (Ducarme & Clavel, 2017), ou encore dans le cinéma d'animation japonais, nettement moins anthropocentrique (Fressoz, 2016). Fressoz (2015, 2016) analyse le film *Gravity* (Cuarón, 2013) comme étant plus mûr. En effet, il n'y a pas d'avenir pour l'humanité au sein de l'espace, qui est un environnement hostile. La seule manière d'être adulte pour l'héroïne est de retourner sur Terre. Il y a donc quelques tendances contradictoires dans le cinéma hollywoodien, même s'il demeure majoritairement technophile. Certes, les prouesses technologiques sont plus faciles à mettre en scène qu'une lente dégradation de l'environnement enchâssé dans un réseau d'acteurs « *parce qu'il [le cinéma] ne dispose tout simplement pas des ressources esthétiques propres à lui permettre de figurer une catastrophe slow-motion bien plus proche de la réalité de l'Anthropocène. En plus des leviers idéologiques liés aux investissements massifs, qui le font passer du côté du Capital, et du naturel besoin de spectacularisation, il y a l'impossibilité formelle, pour une fiction, de mettre en scène un désastre durable. On attend encore un réalisateur capable de faire un film anthropocénique plutôt qu'apocalyptique* » (Fressoz, 2015, p.7).

Hollywood, malgré des superproductions populaires sur des sujets comme l'injustice sociale telles que la saga *Hunger Games* (Ross, 2012 ; Lawrence 2013, 2014, 2015), peine à comprendre, à prendre en compte et à décrire le changement climatique de façon appropriée (Gittell, 2014). Svoboda (2016)

remarque également l'absence de films sur les vagues de chaleur mortelles alors qu'elles sont pourtant déjà une réalité. Pour Sontag (1969, cité dans Svoboda, 2016), cet imaginaire est le reflet d'une réponse inadaptée, car les films en question ne font jamais la critique sociale des causes réelles et sont donc incapables de présenter des solutions.

Selon Svoboda (2020), la moitié des films de *cli-fi* sont des films catastrophe, apocalyptique et dystopique. Les premiers nous font croire que la situation peut revenir à la normale une fois l'événement catastrophique passé, ce qui en fait un événement qui risque d'être sous-estimé par le spectateur et vu comme ponctuel plutôt que systémique (Svoboda, 2016). Les deuxièmes et troisièmes nous ramènent à une lutte contre la nature. De plus, le film apocalyptique, en rompant avec le monde connu, « *déconnecte la vie actuelle des spectateurs de l'avenir possible dépeint à l'écran* » (p.57). Les mondes dystopiques présentés dans ces films sont tellement déconnectés de la vie réelle qu'ils semblent échapper à toute action que nous pourrions entreprendre dans le présent (Svoboda, 2016). Les réalisateurs « *se contentent de ressasser de vieilles histoires qu'ils connaissent déjà* », incapables de mettre en scène une histoire où des solutions sont mises en œuvre par les humains (Svoboda, 2020, paragr.21). Si le cinéma reflète son époque, il le fait avec un certain retard et pour le moment, il se répète et bégaie (Musset, 2016).

Une des fonctions du cinéma apocalyptique qui nous intéresse ici – celle d'inciter à un changement de comportement pour éviter l'effondrement écologique – semble ne pas pouvoir être remplie. Certes, certains spectateurs peuvent être influencés par le visionnage, comme nous le verrons plus tard avec les répercussions du film *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004). Mais cela semble bien ne pas être suffisant : presque un siècle de cinéma apocalyptique n'a fait cesser ni le nucléaire, ni les guerres, ni les effets des activités humaines sur le climat. De plus, des images négatives et des visions de fin du monde semblent être plus à même de décourager et de paralyser que de motiver à l'action.

Rumpala (2018) revient sur deux aspects propres au cinéma apocalyptique qui réduisent en partie sa portée. Premièrement, les spectateurs éprouvent le plaisir du frisson devant des scènes de désastre bien tranquillement installés dans leur fauteuil ou leur canapé. Ainsi, la libération cathartique d'émotions négatives ou de frustrations devant ces films apocalyptiques de plus en plus nombreux ne produit pas de réel changement de comportement, même face à une catastrophe à venir. Au contraire, ces films seraient même « *rassurants* » dans la mesure où ils permettraient au spectateur d'apprécier sa situation de confort et de sécurité en comparaison avec celle des protagonistes du film et de penser que sa situation actuelle n'est pas si dramatique que cela (p.104). Deuxièmement, la spectacularisation de la crise climatique peut amener à voir en elle « *une manifestation de la capacité du système économique à faire de toute crise (écologique en l'occurrence) [et de toute critique NDLA] une source de profit, en transformant la catastrophe en élément récréatif. Converties en produits commerciaux, les images catastrophiques et dystopiques finissent ainsi par paraître banalisées* » (p.105). Habiter les esprits à la

vie dans des mondes détruits peut ressembler plus à du fatalisme, du découragement, de l'impuissance qu'à une mise en action.

La représentation et la mise en scène du changement climatique sont basées sur des schémas de pensée qui ne correspondent pas à la réalité de cette crise. Comme nous l'avons déjà discuté, les problèmes écologiques sont posés dans les mêmes termes que d'autres problèmes de nature distincte, comme le nucléaire. De plus, selon Afeissa (2014), représenter la crise écologique comme un événement apocalyptique hors de contrôle fait de chacun de nous un spectateur passif et impuissant devant l'inéluctable. Ainsi, le sous-texte du film apocalyptique n'est-il pas que tout est perdu d'avance – alors autant profiter du spectacle et des joies que procure l'existence avant la fin inéluctable ? Le cinéma apocalyptique épouse un schéma de pensée proche de celui de l'effondrement, tandis que le post-apocalyptique se focalise sur la reconstruction qui viendra ensuite. Luttons pour l'après mais pas pour le maintenant, semble nous dire ce cinéma (post-)apocalyptique. Difficile de voir dans ce cinéma l'ébauche d'une transition. Présenter la crise sous la forme de l'apocalypse est une façon de ne pas avoir à changer : le système socio-économique contemporain est devenu trop complexe, chaque micro-changement dans un domaine entraînant une cascade de conséquences involontaires (Rumpala, 2018). Il est plus facile d'imaginer faire table rase et recommencer sur des ruines (Rumpala, 2018). Ces fictions font l'économie de la partie qui, précisément, nous intéresse ici : la transition.

Nous reprenons à notre compte la conviction d'Afeissa pour qui « *il est nécessaire, si l'on souhaite comprendre la nature exacte des problèmes environnementaux contemporains, de s'interroger avant toute chose sur la façon dont nous posons le problème de la crise écologique* » (p.17), tant il est vrai que nous obtenons des réponses proportionnées aux questions que nous avons posées et à la manière dont elles sont posées. Ce qui importe est de savoir si la mise en récit de la crise écologique est à même de rendre correctement compte des processus naturels en cours, mais aussi et surtout d'inciter à l'action et au changement dans nos modes de vie. La vision apocalyptique semble plutôt encourager au fatalisme et à l'impuissance, et occulte a fortiori la capacité d'action collective. Nous n'arriverons pas à résoudre la crise écologique en la dépeignant comme un effondrement à venir.

Le timing précipité de l'apocalypse et de la catastrophe ne laisse aucun temps pour montrer des solutions d'atténuation, ni même d'adaptation. Et à l'inverse de la représentation de catastrophes et de désastres, les solutions à apporter à la crise climatique ne sont « *ni spectaculaires, ni dramatiques* », et elles n'ont sans doute rien de *glamour*, ainsi, ne rien faire est « *horriblement cinématographique* » alors que les solutions sont « *prosaïques et ennuyeuses* » (Gittell, 2014, paragr.8).

Le cinéma peine à construire une représentation du temps long, d'un événement lent, progressif qu'est la crise écologique (Ducarme & Clavel, 2017). Ceci s'explique facilement : les studios hollywoodiens ont la capacité de créer du spectaculaire dans le cadre d'un événement brutal grâce aux effets spéciaux (Fressoz, 2015). Ils ont non seulement la capacité, mais également la volonté de faire des films-

spectacles industriels qui doivent tenir sur deux heures tout en offrant un dénouement clair (Ducarme & Clavel, 2017). Il est dès lors plus aisé de mettre en scène une dégradation particulière, une pollution circonscrite, avec une entreprise malveillante et un héros pour la combattre. Les rôles sont ainsi clairement identifiés, la galerie de personnages est limitée et la solution s'avère technique, unique et clairement faisable. Inutile de remettre en cause les modes de vie...

À la décharge du cinéma, il faut dire que face au changement climatique, il ne suffit pas qu'un héros trouve le remède, rallume le soleil ou que les nations s'unissent pour combattre un extraterrestre. Face au changement climatique, c'est non seulement toute l'humanité qu'il faudrait sauver, mais toute l'humanité qui est à la fois le moteur de l'effondrement et sa solution. Même dans *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004), la moitié du film est consacrée au sauvetage d'un individu (le fils) par le héros (son père). Le reste de l'humanité demeure plus ou moins invisible. À l'instar d'*Interstellar* (Nolan, 2014), chercher un monde nouveau dans l'espace et réinventer ainsi le mythe de la frontière est une aventure bien plus excitante que d'essayer de sauver la planète. Mais comment est-il possible de représenter le changement climatique dans un film de deux heures ? Comment mettre en scène le combat final contre le méchant quand chacun est, pour une part de ses actions quotidiennes, le méchant ? Quel spectateur paierait pour aller voir un film qui le dépeint clairement comme faisant partie du problème (Barber, 2020) ?

Conclusion

Nous voyons dorénavant apparaître les contours des caractéristiques des films éco-apocalyptiques, et surtout leur incapacité à rendre compte de la crise climatique et de la transition écologique dans toute leur incrémentalité et leur complexité.

Certains éléments sont d'ordre technique : il s'agirait de représenter une dégradation lente dans un film de nonante à cent-vingt minutes. D'autres éléments relèvent de la narration :

- *L'échelle* : il faut situer le changement climatique comme événement global sans occulter les répercussions locales différentes et donc repenser le local ;
- *L'humanité comme unité* : si la menace est la même pour tous, la façon de vivre et de supporter les effets du changement climatique sera différente en fonction du pays et du niveau de richesse. Il n'y a pas de sort commun de l'humanité. L'image du bateau commun cache les inégalités sociales, les intérêts divergents, la multiplicité des valeurs, les idéologies. De plus, les responsabilités sont différenciées quant aux causes ;

- *L'anthropocentrisme* : le non-humain est mal ou pas du tout représenté et ne présente guère d'intérêt. Il est soit un décor, soit une entité vengeresse, mais jamais un allié. La responsabilité des activités humaines comme cause des dégradations n'est que timidement reconnue ;
- *La représentation* :
 - le timing : la crise climatique n'est pas un événement ponctuel et brutal. Elle a non seulement déjà commencé, mais elle perdure, s'aggrave, affleure progressivement et se déroule relativement lentement ;
 - une science climatique simplifiée : la systémique, les effets de seuil et les rétroactions inattendues qui échappent à la perception directe par nos sens sont peu pris en compte. De plus, un événement ponctuel implique un nouvel état stable, alors qu'il n'y aura sans doute pas « d'après » la crise écologique ;
- *Le paradigme* : les films surfent encore sur la vague démodée du développement durable et le système capitaliste n'est pas pointé explicitement comme cause de la crise écologique ; l'accent est mis sur les comportements individuels et non sur le système dans son ensemble ; la technologie, prétend-on, nous sauvera ;
- *Le collectif* : le héros est seul et unique. La population est victime.
- *L'agir* : le changement est subi et non choisi, il est fait de destruction et de lutte pour la survie. Il n'y a pas mention de solutions d'atténuation. La survie et l'adaptation sont valorisées sur l'atténuation, de sorte que le futur a priorité sur le présent.
- La transition écologique n'est pas présentée comme une solution choisie.

Le paradigme et l'imaginaire se répètent sans que nous n'arrivions à présenter quelque chose d'autre à travers des explorations plus inspirantes (Musset, 2016; Rumpala, 2018). Ce manque de visions inspirantes et d'un futur désirable peut s'expliquer parce que le repoussoir est le même pour tous dans une société occidentale – la mort, la catastrophe, l'incapacité de répondre à nos besoins comme nous l'avons toujours fait – alors que la vision d'un futur qui fait envie diverge fondamentalement. Il semble plus facile de mettre en scène la destruction et la dévastation totales que d'imaginer la fin du capitalisme et de nouvelles façons d'habiter le monde (Rumpala, 2018).

Pour Neyrat (2015), il « *nous reste un corps-à-corps avec le monde, ici et maintenant. C'est ici et maintenant qu'il nous faut, politiquement et esthétiquement, faire surgir ce qui manque au monde* » (p.77). Il fait référence ici à l'altérité face à la cosmophagie (évoquée plus haut), voire à l'anthropophagie : après avoir mangé tout ce qui n'était pas elle, « *l'humanité [qui] en vient à se manger elle-même* » (p.72), comme dans *Soylent Green* (Fleischer, 1973). Il est urgent de redonner de la place à l'altérité, à des formes de vie non humaines. Neyrat prend pour exemple la fin de *The Road* (Hillcoat,

2009) : la confiance accordée à la communauté qui accueille l'enfant est permise par la présence du chien, altérité non humaine mais valorisée. Le cinéma éco-apocalyptique peut continuer de présenter la fin de l'humanité qui se mange elle-même, ou alors il peut se mettre à lutter contre la cosmophagie en montrant et en « *renforçant notre sensibilité aux altérités* » (p.77).

Cli-fi et éco-fictions doivent s'affranchir du penchant technophile de la SF. Celle-ci repose, de plus, sur des hypothèses de départ et ne donne pas de modèles (Rumpala, 2018). Si les éco-fictions actuelles présentent certes les défis à venir, elles ne sont cependant pas des scénarios de changement et ne proposent pas de pistes collectives de transformation. Encore balbutiantes, ne serait-ce que pour représenter adéquatement la crise, elles sont encore largement partielles, incapables de montrer le chemin, ni les étapes et les processus en cours ou à venir.

Nous avons vu plus haut que nos décisions étaient fréquemment liées non pas à la qualité de l'information, mais à la pertinence d'une histoire (Marshall, 2017). Ce qui rend une histoire persuasive, c'est la cause, l'effet, le coupable et le mobile. Jusqu'ici, les histoires efficaces sur le changement climatique ont donc souvent eu cette composition : la simplicité du lien entre cause et effet, un coupable bien défini, des victimes auxquelles nous pouvons nous identifier et un dénouement positif, même si cela les rendait en partie fausses et trop simplifiées.

Si nous revenons à la notion d'arché-texte de Huston (2010), la fiction la plus puissante et fédératrice est celle de la guerre. Les films cités ne font pas exception ; ce sont des films « contre » quelque chose, qu'il s'agisse d'une guerre de survie contre des éléments naturels ou contre d'autres êtres humains. Comment donc passer à des récits de bataille « avec » la nature ? Peut-on en conserver le suspense, la charge émotionnelle et tous les éléments qui font que nous choisissons de regarder un film ? À quoi ressembleront les héros dans ce type de narration ? Est-ce que le changement lent, progressif, l'implication à la fois collective et individuelle et la subtilité des enchaînements sont pertinents pour une intrigue dramatique ? Et est-il possible de les représenter dans une œuvre cinématographique ?

Nous sommes prompts à créer et raconter des histoires, jamais avares de détails, qui mettent en scène notre destruction par tout un ensemble de facteurs allant des zombies à la chute d'une comète, le retour à une lutte pour la survie contre une nature inhospitalière, et tout ce que nous avons à perdre -- mais nous ne mettons jamais en scène ce que nous pourrions gagner. Nous nous révélons peu aptes à parler d'un cheminement qui se passe bien. Il nous faut désormais une fiction qui raconte non seulement comment l'Anthropocène se déploie, mais également comment résoudre les problèmes et vivre avec. Si les faits scientifiques capables de sauver l'humanité sont connus, les récits de transition manquent (Hopkins cité dans Dion & Laurent, 2015, film *Demain*). La transition écologique est cruellement absente des œuvres fictionnelles. Il nous faut créer des histoires complexes qui valorisent l'altérité (Huston, 2010 ; Neyrat, 2015) et font de la collaboration avec l'autre et le non-humain des récits porteurs de sens (Huston, 2010).

Le point positif est que, comme nous l'avons déjà noté précédemment, il s'agit bien d'un problème d'imagination, non seulement quand il s'agit de proposer des alternatives mais également quand il s'agit de *réapprendre à imaginer* (Rumpala, 2018). L'idée des lignes de fuite de Rumpala (2018) pourrait nous aider à extraire l'imaginaire collectif du paradigme éco-apocalyptique actuel.

Et là, bonne nouvelle, les ressources sont infinies.

Pour Fressoz et Louâpre (2015) nous « *vivons une époque obsédée par la fin du monde mais il y a différentes manières de penser ce qui nous arrive* ». En effet, toujours selon eux, « *l'intérêt de la notion d'Anthropocène est tout de même de permettre de sortir de ce discours apocalyptique : ce que nous vivons n'est pas la fin du monde, mais ce n'est pas non plus une simple crise environnementale après laquelle on pourrait passer à autre chose. C'est une révolution géologique d'origine humaine avec laquelle il va falloir vivre pour toujours ou presque. Ce qui a été enclenché en quelques décennies va s'étendre sur des temps géologiques : si l'on veut, c'est une fin du monde "slow motion", au fort ralenti* » (pp-54-55).

Chapitre 5

Le Jour d'Après

Nous allons à présent nous intéresser à un cas en particulier. Le film *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) va nous permettre d'illustrer les propos évoqués jusqu'à maintenant mais également, grâce à quelques spécificités du film, de nous mettre sur la piste d'une autre narration du changement.

Le film est sorti en 2004 et est écrit, produit et réalisé par Roland Emmerich, à qui nous devons également *Independance Day* (1996), *Godzilla* (1998), *2012* (2009) ou encore *Independance Day : Resurgence* (2016). Le film est un énorme succès au box-office mondial avec 544 millions de dollars de recettes (*Le Jour d'Après : Décidément, tout est à l'envers ici [critique]*, 2020) pour un budget de 125 millions de dollars (*Le Jour d'Après (film, 2004)*, 2021).

L'histoire du film est la suivante (*Le Jour d'Après*, s. d.): « *Le climatologue Jack Hall avait prédit l'arrivée d'un autre âge de glace, mais n'avait jamais pensé que cela se produirait de son vivant. Un changement climatique imprévu et violent à l'échelle mondiale entraîne à travers toute la planète de gigantesques ravages : inondations, grêle, tornades et températures d'une magnitude inédite. Jack a peu de temps pour convaincre le Président des Etats-Unis d'évacuer le pays pour sauver des millions de personnes en danger, dont son fils Sam. À New York où la température est inférieure à - 20°C, Jack entreprend une périlleuse course contre la montre pour sauver son fils¹ ».*

Éléments de contexte

Roland Emmerich se définit comme engagé pour l'écologie, et ce, notamment par le biais de ses films. Il réalise *Godzilla* en réaction au lancement, par la France, en 1995, d'une campagne d'essais nucléaires dans le Pacifique (*Roland Emmerich*, 2021). *The Day After Tomorrow* est un projet lancé après l'élection de George W. Bush face à Al Gore (*Roland Emmerich*, 2021). L'association allemande de protection de la nature Euronatur lui décernera un prix pour ce film (*Euronatur*, s. d.; *Roland Emmerich*, 2021). Emmerich aurait même donné à l'association Future of the Forest de quoi planter à hauteur de 200.000 dollars d'arbres, espérant ainsi compenser les 10.000 tonnes d'émissions de CO₂ liées à la production

¹ Description volontairement prise sur un site « neutre » pour éviter de biaiser le résumé.

du film, et il revendiquera dès lors d'avoir fait le premier film « *neutre en carbone* » (Clivio, 2019; Glaister, 2006).

Le film est une œuvre de divertissement, destinée à amener les spectateurs au cinéma pour leur offrir l'impressionnant et le sensationnel. C'est donc un blockbuster au sens d'un « *produit cinématographique à vocation explicitement commerciale, adressé au plus large public possible, confectionné grâce à un énorme investissement financier et qui a pour but d'engendrer de grosses sommes d'argent* » (Cucco, 2010, cité dans Odello, 2013, pp.7-8).

En dépit de cela, le film n'est pas dénué de sens. Le scénario est tiré du livre *The Coming Global Superstorm* (Art Bell et Whitley Strieber, 1999) qui relate une version disruptive du dérèglement climatique (*Le Jour d'Après (film, 2004)*, 2021). Le réalisateur a souligné les fondements scientifiques du film même s'il reconnaît avoir raccourci l'enchaînement des événements pour des raisons évidentes (Svoboda, 2014b). Cette ligne du temps – dont nous aurons l'occasion de reparler – et l'enchaînement des événements sont scientifiquement incorrects. Szendy (2012) met en évidence le schème « *Cela arrive plus vite que prévu* » (p.55), marque du film catastrophe et constituant l'un des traits mêmes d'une catastrophe : elle arrive avant qu'on ait pu s'y préparer. Cela donne l'impression que si les informations avaient été connues avant, nous aurions pu nous y préparer, ce qui est une erreur au regard de la situation actuelle. Szendy classe le film dans la catégorie 3 : « Perturbation solaire ou orbitale » de la définition du cinéma apocalyptique, ce qui paraît étonnant et qui suggère qu'une nouvelle catégorie devrait venir enrichir cette définition : celle des *activités humaines comme cause de dégradations irréversibles*.

Malgré son appartenance au genre du blockbuster, *The Day After Tomorrow* met en scène non pas « *la surchauffe du surrégime pyrotechnique* » (Szendy, 2012, p.55) avec profusion d'explosions, de feux et de couleurs chaudes (comme dans le film *2012* du même réalisateur), mais plutôt le gel, le froid et les couleurs froides. Le film met en scène la glaciation générale, l'immobilité ou des déplacements lents plutôt que des courses-poursuites effrénées, rompant donc en partie avec les caractéristiques propres au genre (Février, 2012; Szendy, 2012).

En fait, analyse Szendy, c'est la plus grande partie du film qui présente un rythme différent des canons du genre. Les cataclysmes cessent et c'est le gel, l'attente, l'immobilité voire la paralysie qui prennent le dessus et se répandent. L'eau du tsunami sur Manhattan gèle, l'œil du cyclone congèle instantanément tout ce qui se trouve à l'intérieur de lui et se resserre sur les protagonistes. Il analyse la métaphore du gel qui commence par le haut, du sommet de l'Empire State Building pour descendre le long du gratte-ciel, comme une « *congélation fulminante* » qui encercle les protagonistes par l'immobilité, par une « *nécrose glaçante* » (p.57). La séquence dure deux minutes, durant lesquelles le film met en scène le gel et la paralysie plutôt que les explosions, les feux et autres échappées propres au genre apocalyptique. Pour une fois, il n'est plus question de s'échapper vers l'extérieur mais, au contraire, de rester à

l'intérieur pour être à l'abri. Extrapolons jusqu'à dire, que pour une fois, il n'est pas question de chercher à fuir la Terre mais d'y rester, car elle est le seul espace habitable et protégé du froid interstellaire.

Pour Stephen Keane, « *les films catastrophe sont par nature passifs et survivalistes (en ce sens que lorsque leur catastrophe centrale se produit, les personnages n'ont d'autre choix que d'essayer de se frayer un chemin vers le haut, le bas ou l'extérieur pour se mettre en sécurité)* », tandis que « *les films d'action sont par nature actifs et évasifs* » (2001, p.53, cité dans Weik von Mossner, 2012, pp.109-110). *The Day After Tomorrow* met en scène les deux modes. D'un côté, le mode passif, avec Sam, le fils de Jack Hall et ses compagnons, luttant pour leur survie en restant dans la bibliothèque de New York. D'un autre côté, Jack Hall est actif et décide volontairement de braver la tempête pour partir à la recherche de son fils (Weik von Mossner, 2012).

Le film semble avoir entraîné dans son sillage une nouvelle génération de films : la *ice-fi*, reprenant l'idée – montrer le froid – qui avait fonctionné dans ce cas (Svoboda, 2014b). Et c'est donc le cas pour *Snowpiercer* (Joon-ho, 2013), *100 Degrees Below Zero* (Braunstein, 2013), *The Colony* (Renfroe, 2013), *Ice 2020* (Copus, 2011), *Ice Quake* (Ziller, 2010), *Arctic Blast* (Trenchard-Smith, 2010), *Ice Twisters* (Monroe, 2010), *2012 : Ice Age* (Fort, 2011) ou encore *Absolute Zero* (Lee, 2006). Les sciences du climat fournissent un contenu de base et chaque film reprend le thème du froid en faisant varier la cause : une géo-ingénierie qui a mal tourné comme dans *Snowpiercer* (relâchement d'aérosols dans la haute atmosphère pour contrer le réchauffement climatique), *Ice Twisters* (des expériences sur la météo) et *The Colony* (programme de lutte contre le réchauffement climatique qui a provoqué une couverture nuageuse trop importante) ; des événements naturels comme dans *2012 : Ice Age* (relâchement d'aérosols dû à une éruption volcanique), *Arctic Blast* (une éclipse solaire provoque une entrée d'air froid par un trou dans la couche d'ozone), *Ice Quake* (du méthane liquide libéré suite à la fonte du pergélisol) et *Absolute Zero* (changement dans le champ magnétique de la Terre) ; ou encore la responsabilité d'une compagnie d'énergie dans la fonte du Groenland comme dans *Ice 2020* (Svoboda, 2014b). Chaque film peut ensuite centrer son action sur des régions géographiques différentes, suivant une sorte de localisme de l'apocalypse glaciaire.

Cette mise en scène a l'avantage d'être très esthétique, à la fois belle, envoûtante et, pourquoi pas, romantique si nous sommes coincés par le froid dans une bibliothèque (Stefan Rahmstorf, cité dans Svoboda, 2014b). Svoboda (2014b) ajoute qu'elle peut également devenir effrayante en tant que lieu d'immobilisme. Sans oublier qu'elle est facilement mise en scène, contrairement à des dégradations progressives de la biosphère. Il est plus évident pour un studio de tournage de représenter une chute de température de 40 degrés qu'une variation graduelle de 2 à 4 degrés supplémentaires, car ces 40 degrés en moins et leurs répercussions sont appréhendables et compréhensibles très rapidement :

« *En d'autres termes, un grand changement, comme l'enveloppement de la planète par des couches de glace, est plus facilement associé au climat qu'une multitude de petits changements, qui sont*

plus facilement considérés comme des phénomènes météorologiques. Ainsi, le passage de conditions tempérées à des conditions arctiques peut être à la fois l'option la plus spectaculaire et la plus immédiatement intelligible à la disposition des cinéastes. » (paragr.16)

Ceci est corroboré par Mike Hulme : « *la glace ... offre un symbole plus dramatique et plus matériel du changement climatique (refroidissement) que tout ce qui est associé au réchauffement* » (cité dans Svoboda, 2014b, paragr.17). Et comme le mentionne un professionnel du cinéma, « *Hollywood joue sur les peurs faciles* » : le froid, les requins, les accidents d'avions. À l'inverse, « *La chaleur provoque l'antithèse de l'action, le calme plat* » (cité dans Svoboda, 2014b, paragr.14). Plus compliqué à représenter, moins associé à des peurs existantes, le chaud apparaît presque comme souhaitable. Nous expliquons peut-être de la sorte l'absence d'éco-fictions représentant des vagues de chaleur mortelles – absence mise en avant par Svoboda (2016).

Éléments de contenu

Le début du film

The Day After Tomorrow démarre aux pôles, dans la banquise, lieu symbolique du réchauffement climatique car premier touché et premier à disparaître. Cette scène d'ouverture est intéressante à bien des égards. Elle consiste en un long travelling aérien sur la banquise, une « *beauté à couper le souffle* » mais « *totalelement animée par ordinateur* » (Weik von Mossner, 2012, p.105). La glace défile sous nos yeux sur une musique intense jusqu'à ce que nous arrivions sur la station scientifique, moment où la musique change d'intensité pour marquer une rupture entre l'environnement naturel et l'environnement humain : la présence humaine est ridiculement « *minuscule et insignifiante* » au milieu de l'immensité de la glace (p.105). Ces quelques procédés accentuent l'impression de dualité entre nature et culture. L'image se centre ensuite sur le drapeau américain avant même que l'on ne voie les visages des protagonistes. Selon Weik von Mossner (2012), c'est une technique filmique de transition mais aussi et surtout une manière de montrer clairement que les États-Unis seront le centre de l'histoire. Et en effet, le reste du monde sera quantité négligeable dans la suite du film, si ce n'est quelques apparitions et mentions succinctes – chose très étonnante pour un thème comme le réchauffement climatique qui touche la planète entière.

Les scientifiques en place font des carottes de glace dans le but de les analyser. La façon dont s'enchaînent les images du forage des carottes avec la cassure de la glace donne le sentiment d'une faute humaine dans l'événement qui va suivre, à savoir le forage humain qui déstabilise la glace au point de provoquer une fissure gigantesque et béante qui s'ouvre dans la calotte. La fracture commence par encercler le « fautif » qui, sous les yeux de ses collègues, assure « *Je n'ai rien fait* » (VF) juste avant que la glace ne commence à s'effondrer sous son poids. Dans sa manière d'interagir avec le monde,

l'homme comme force géologique détruit ce qui l'entoure même lorsque cela n'est pas son intention – ici, il est question de recherche scientifique (Neyrat, 2015, pp.70-71).

L'énorme fissure engloutit les machines, manque de tuer un des chercheurs et sépare maintenant les scientifiques et la station (l'infrastructure humaine) des carottes de glace, qui représentent leur travail de savants et constituent même la preuve du changement climatique, prête à être engloutie par les effets de ce dernier. Le scientifique – protagoniste principal et héros de l'histoire – prend tous les risques pour sauver ces carottes de glace et a fortiori les preuves de son travail, les preuves du changement en cours. Cette séquence montre l'importance des faits scientifiques et de la science pour débattre et convaincre du changement climatique (la scène qui suit se déroulera lors d'une conférence internationale sur le réchauffement climatique). Le but de cette scène est également d'introduire le personnage principal, le paléoclimatologue Jack Hall, qui combine « *en une seule personne les qualités du héros mélodramatique et de l'homme d'action du film catastrophe typique* » (Weik von Mossner, 2012, p105). Cette action héroïque de sauvetage des carottes de glace peut pourtant aussi prêter à sourire : un « vrai » paléoclimatologue, William Hyde, a ironiquement fait remarquer que « *le film est d'une précision stupéfiante dans sa représentation des paléoclimatologues. Les paléoclimatologues sont notoirement courageux et bien sûr très en forme. Pas un seul d'entre nous n'hésiterait à sauter une crevasse qui s'élargit... deux fois – tout en portant un équipement arctique – pour récupérer des carottes de glace qui prendraient 2 à 3 heures pour être reperçées* » (cité dans Weik von Mossner, 2012, p.106). Réaliste ou pas, cette scène a le mérite de planter le décor : Jack Hall est un scientifique dévoué et prêt à tout pour protéger ce en quoi il croit (Weik von Mossner, 2012).

Les échantillons sont sauvés, la station aussi, mais la fissure béante dans la calotte glaciaire s'est propagée sur des kilomètres et annonce un bouleversement en marche – d'autant que les images s'éloignent pour montrer la portée de cette fracture et réinsister sur la petitesse de l'infrastructure humaine face à la nature bouleversée. Ce zoom arrière montrant la rupture gigantesque de la glace « *préfigure la catastrophe à venir – le troisième objectif de cette séquence d'ouverture* » (Weik von Mossner, 2012, p.106). Pour Szendy (2012), le ton est donné avec cette première scène : nous allons assister à un gel qui se propage en accéléré. L'être humain, devenu force géologique, propulsé dans l'Anthropocène, doit également « *s'adapter à ce qu'il a lui-même créé, c'est-à-dire aux conditions désastreuses qui résultent de sa propre force* » (Neyrat, 2015, p.71). Neyrat voit dans cette fissure « *la déchirure climatique de l'anthropocène* » (p.71).

Ces premières minutes sont importantes : le spectateur ressent à la fois la beauté de la nature grâce aux images et à la musique, mais également sa destruction en cours et à venir, ce qui suscite à la fois admiration et tristesse (Weik von Mossner, 2012). La première scène est comme une version accélérée du film dans son ensemble : prise en compte du problème, sauvetage des vies même au sacrifice d'une

partie de la culture humaine, actes héroïques, réussite, et nouvel état stable naturel qui s'installe – mais sans bouleversement des modes de vie ou de la vision humaine du monde.

La deuxième scène poursuit le déploiement du paradoxe. Nous avons vu le paradoxe du blockbuster pris dans la glace et non le feu, dans l'immobilité plutôt que dans l'action effrénée – et nous passons maintenant au paradoxe scientifique d'un réchauffement climatique susceptible de provoquer une période glaciaire. C'est la scène de la conférence internationale. On entrevoit déjà cette possibilité avec les précipitations sous forme de neige à New Delhi pendant cette même conférence internationale, les bouées météorologiques qui enregistrent des chutes de température et la tempête de grêlons à Tokyo et plus tard dans le film des cyclones dont les yeux sont à -65°C (Szendy, 2012). Pour Weik von Mossner (2012), cette scène permet d'introduire la notion de risque – un risque similaire à ce qui se déroule dans nos vies – et donc d'en appeler à notre rationalité. Le protagoniste Jack Hall se heurte aux visions court-termistes des représentants des Etats, qui privilégient les profits et sont essentiellement tournés vers l'économie.

Pour Weik von Mossner, la scène de la banquise et la scène de la conférence internationale permettent d'installer dès le début du film deux antagonistes : la nature qui se réveille et menace l'humanité face à un gouvernement des Etats-Unis (représenté par le vice-président) ignorant et inconscient. Le personnage de Jack Hall est dépeint comme impuissant face à la cupidité des autres, mais moralement vertueux ; nous compatissons facilement avec lui – c'est tout le but du mélodrame – car nous savons que sa cause est juste. Pour Nisbet (2004, cité dans Weik von Mossner, 2012), Jack Hall est le héros typique de ce genre de film : courageux, prêt à se sacrifier (pour les carottes de glace mais aussi pour sauver ses collègues et ensuite son fils), dévoué à son métier de scientifique. Son seul défaut est d'être obsédé par son travail, au point de négliger sa famille – défaut qu'il corrigera durant le film en parcourant des kilomètres à pied dans la neige pour aller sauver son fils.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'engagement émotionnel des spectateurs est principalement motivé par les héros de l'histoire et ce n'est donc pas un hasard qu'il s'agisse ici de scientifiques (Weik von Mossner, 2012). Et il ne s'agit pas « *d'intellos distants* » (p.109), mais de personnages avec leurs défauts, qui laissent transparaître leurs émotions, guidés par leurs intuitions et leur confiance en les autres et en la science. La mission de Jack Hall – affronter des conditions extrêmes pour sauver son fils – est l'intrigue principale qui engage le spectateur émotionnellement : nous éprouvons de la sympathie pour Jack et son fils, nous adhérons à leurs objectifs et espérons le succès de leurs combats (Weik von Mossner, 2012).

Quelques thèmes importants

Le film met en scène plusieurs thèmes :

a. L'interaction scientifique/politique : Lors de la Conférence internationale sur le climat, le scientifique-héros expose les faits, alerte et met en garde contre les effets du réchauffement climatique. Il se heurte

au vice-président des USA qui intervient avec la question des coûts et de l'économie, qu'il met en balance avec l'environnement. Le scientifique fait alors allusion à la facture de l'inaction. De retour dans son département scientifique, il sera sermonné par son supérieur d'avoir osé tenir tête au vice-président. Le scientifique accuse le vice-président d'avoir moins de savoir qu'un adolescent.

La convergence des preuves (de nombreuses bouées qui indiquent des anomalies, la cellule orageuse vue depuis l'espace, les événements climatiques extrêmes qui se multiplient) permet aux scientifiques d'obtenir davantage de moyens pour tester leur théorie. Ils concluent à la justesse de la prédiction mais notent que ce qui aurait dû, selon les modèles, se produire sur plusieurs années se produit en une poignée de jours. Nous retrouvons la dynamique du « Cela arrive plus vite que prévu » caractéristique des films catastrophes.

Le scientifique est d'abord éconduit par le vice-président qui n'a pas le temps et lui assure que toutes les mesures à prendre sont prises. Le scientifique finit par lui intimer d'agir avant qu'il ne soit trop tard. L'inversion du pouvoir se produit lorsque le scientifique est invité à présenter ses résultats à l'administration. Il rétorque avoir déjà tenté de le faire, mais cette fois-ci, lui répond-on, il pourra s'adresser directement au président. Il n'est plus le scientifique isolé et impuissant, mais l'autorité compétente (Weik von Mossner, 2012). À noter que le président, qui ressemble furieusement à Al Gore, est un personnage très effacé comparé au vice-président, qui ressemble quant à lui furieusement à Dick Cheney, vice-président de Georges W. Bush, et qui semble être l'homme qui prend les décisions. La mort du président n'est même pas montrée mais juste évoquée.

Lors de cette séance, le scientifique préconise une migration du Nord occidental vers le sud. À cette indication géographique, il se voit sommé de ne pas faire de politique. Malgré les événements en cours, les frontières étatiques sont encore une donnée et un récit humains. S'ensuit une étape au cours de laquelle il reproche à l'administration de n'avoir pas écouté plus tôt les scientifiques quand cela pouvait encore faire la différence. Le président fait confiance au scientifique et décide l'évacuation. Le film sera d'ailleurs loué pour son réalisme quant à la représentation du conflit entre les alertes des scientifiques et les intérêts politiques (Svoboda, 2014c).

Le thème de la confrontation entre le scientifique (Jack Hall et ses collègues) et le profane (ici, représenté par les politiciens) est central pour le film (Weik von Mossner, 2012). C'est le même type de conflit qui se présente entre les réfugiés dans la bibliothèque et le fils de Jack Hall, Sam. Celui-ci a reçu les informations de son père et fait donc figure d'expert dans sa situation. Les autres réfugiés décident pourtant de ne pas suivre son admonestation de rester à l'intérieur, et partent braver le froid. Le film montrera sans détour, par la suite, que ceux qui n'ont pas écouté les conseils de l'expert (Jack Hall par le biais de son fils Sam) mourront.

b. L'opposition nature/culture : À différents moments, des images de frivolités humaines sont opposées au danger réel du changement climatique. On nous montre les bouées météorologiques et les indications

de l'ordinateur quant à l'anomalie des mesures et, en même temps, les ronflements d'un scientifique qui empêche son collègue de profiter du match de football retransmis à la télévision. Nous apercevons à la télévision les images des ouragans retransmises par les chaînes d'information tandis que le dialogue des personnages se concentre sur les notes scolaires, le concours scientifique du fils et les amourettes, et que nous voyons le père arroser les plantes. Alors que les animaux du zoo de New York s'agitent, accentuant encore une sorte de prescience de la faune – du non-humain – par rapport à l'humain et que la tension monte, le film nous fait retourner au concours scientifique, puis à une fête étudiante. Alors que des hélicoptères survolent l'Ecosse, la nature représentée par des nuages de glace est gigantesque comparée aux hélicoptères.

L'arrivée de la vague sur New York est le paroxysme du duel entre nature et culture. La lame géante frappe la Statue de la Liberté, on entend le bruit de l'acier qui résiste, elle pourrait céder mais elle tient bon. La vague déferle ensuite dans les rues de New York, énorme, détruisant les infrastructures humaines. La nature devient vengeresse, ses éléments se déchaînent, deviennent des personnages écrasant les humains. Les loups deviennent ainsi de féroces antagonistes. La Statue de la Liberté sera gelée mais toujours debout à la fin du film : malgré tout, la culture aura survécu.

Il n'est pas anodin que les personnages se réfugient dans la Bibliothèque, lieu de culture et de savoir. Malgré cela, brûler des livres – en commençant par les moins précieux comme les codes fiscaux – va représenter la seule possibilité de survie et devient une option acceptable, sacrifice de la culture et du passé humain en vue de lui donner une chance d'avenir. C'est l'occasion pour un des personnages réfugiés dans la bibliothèque, tenant serrée contre lui une Bible de Gutenberg, premier livre imprimé, l'aube de l'âge de la raison par l'écriture, de se demander ce qui vaut la peine d'être sauvé de la civilisation humaine.

c. La critique sociale : Une des séquences nous montre un SDF à New York qui accuse les voitures de polluer. Pendant que les autres habitants de la ville s'agitent, il est le premier à voir les égouts refluer. Les égouts, c'est le retour des ordures, de la matérialité oubliée ou reniée, qui revient comme un boomerang. Cet homme est le premier touché car il n'a nulle part où aller. Cela contraste avec un des personnages secondaires, fils de riche qui, disposant d'un appartement gigantesque et d'un majordome, accueille ses camarades chez lui. Le SDF sera même refoulé du porche de l'immeuble de luxe où il s'était réfugié ; il sera également mis hors de la bibliothèque car il est accompagné de son chien. Comme l'évoque Neyrat (2015), il est le seul personnage allié avec une altérité non-humaine. Cette scène est mise en parallèle avec un homme d'affaires bien décidé à acheter sa fuite avec de l'argent. Alors que les embouteillages bloquent les routes, il soudoie un conducteur de bus circulant en site propre.

La situation se renverse pour le fier Occident : le Mexique ferme sa frontière aux réfugiés américains et le flux migratoire s'inverse, les Américains entrent illégalement au Mexique. À la bibliothèque, les

personnages doivent apprendre à se débrouiller, manger dans les poubelles, se réchauffer avec du papier, comme sait le faire le SDF qui semble le mieux supporter la situation.

Face à ce qui pourrait bien être une apocalypse, le récit-argent conserve malgré tout sa validité : l'homme d'affaires paie le conducteur de bus et tente d'acheter sa survie, les USA achètent l'ouverture des frontières par l'effacement de la dette des pays d'Amérique du Sud. À la fin du film, le nouveau président américain prononce un discours de repentir sur la responsabilité humaine, sur l'exploitation de la nature par l'Homme, mais aussi sur les rapports inversés entre l'Occident et ce qui était le Tiers-Monde.

d. La critique de la société de consommation : Certaines scènes teintent le film d'une critique du capitalisme. Alors que les trois scientifiques font route vers Manhattan pour sauver les survivants, ils marchent sur le toit en verre d'une galerie marchande recouverte de neige. La vitre casse et précipite un des protagonistes dans le vide. Lui-même dit « *avoir fait un tour à la galerie marchande* » (VF) mais malgré la blague, il doit se sacrifier pour sauver ses deux compères. Quoi de plus représentatif de la société de consommation qu'un centre commercial ? Et c'est cela qui va tuer un des héros, le seul qui meure dans le film. Plus loin, un panneau publicitaire de vacances en avion à Hawaii apparaît, recouvert de neige : c'est précisément ce genre de tourisme commercial à outrance qui a contribué à donner naissance à cette tempête de froid. Selon Geoff King, c'est au sein du monde artificiel édifié par l'Homme que va se déchaîner la puissance naturelle, ciblant particulièrement les symboles du luxe et de la prétention humaine (2000, p.146, cité dans Weik von Mossner, 2012, p.107).

e. Le rapport à l'espace : Le film utilise les images vues depuis l'espace, technique visuelle censée rendre compte de l'unité de la planète. Dans la station spatiale, des scientifiques assistent impuissants aux tempêtes terrestres sans jamais s'inquiéter à propos du fait qu'une destruction des infrastructures au sol les laisserait à jamais coincés dans l'espace. Les dernières images du film sont celles d'un ciel redevenu limpide et annonciateur d'un calme retrouvé. La dernière est celle de la Terre vue de l'espace.

f. L'éthique : À deux moments dans le film, il est question du futur de l'humanité. L'étudiante, amie du fils du héros, rescapée dans la bibliothèque, se remémore les questions du championnat de science et constate la futilité des préoccupations humaines. Elle s'était préparée toute sa vie pour un futur qui n'advient jamais. Les deux scientifiques en route vers Manhattan ont également l'occasion d'échanger sur le devenir de la civilisation. Si l'humanité a survécu à la dernière glaciation, elle doit retenir les leçons de ses erreurs collectives. Le héros ajoute que cela commence par les erreurs personnelles. Nous pourrions aller jusqu'à dire que c'est ici une promotion implicite des éco-gestes et de la responsabilité individuelle face aux changements collectifs et systémiques. Le héros, lui, pense avant tout à son comportement vis-à-vis de son fils ; il se réfère donc plutôt à une éthique personnelle sur ce qui importe vraiment dans la vie. Le fait de tirer une leçon de ses erreurs est un thème important et récurrent du film selon Weik von Mossner (2012), que ce soit au sein de la sphère privée (Jack Hall et son fils) ou en politique via le mea culpa du vice-président devenu président. Ce dernier opère « *la plus grande*

transformation personnelle et la plus grande expérience d'apprentissage » (p.110). La catastrophe a eu sur lui « *des effets transformateurs* » (p.110). Son premier discours post-catastrophe a lieu depuis un consulat sur sol étranger ; il est empreint d'une humilité surprenante et fortement teinté d'une conscience environnementale (p.110) :

« Pendant des années, nous avons fonctionné en pensant que nous pouvions continuer à consommer les ressources naturelles de notre planète sans conséquences. Nous avons tort. J'avais tort. Le fait que ma première allocution devant vous vienne d'un consulat sur un sol étranger est un témoignage de notre nouvelle réalité. »

Pour Weik von Mossner, il s'agit du « *moment central de la catharsis et de la reconnaissance, le moment où le film insiste le plus ouvertement sur son message écologiste* » (p.110). Il aura fallu la mort de millions voire de milliards de personnes et la dévastation d'une bonne partie de l'hémisphère nord pour que l'administration de la première puissance mondiale reconnaisse ses erreurs ainsi que l'insoutenabilité et l'inacceptabilité morale d'une consommation sans limites des ressources de la planète. Ce discours n'en reste pas moins le rêve de tous les militants écologistes.

Réception du film

Comme tout nageur en mer dans les années 1970 a pu le constater, la représentation frappante d'un risque dans un film de cinéma est capable d'exercer une influence majeure sur le public, passablement plus grande que celle des rapports scientifiques. Ainsi, *Jaws* (Spielberg, 1975) a changé la perception du risque de la baignade en mer (Leiserowitz, 2004) tandis que le roman *On the Beach* de Nevil Shute (1957) sur le nucléaire a eu un fort impact sur les consciences (Milner & Burgmann, 2020).

The Day After Tomorrow a reçu une attention toute particulière non pas uniquement des critiques de cinéma mais également d'un éventail de professions scientifiques (climatologues, sociologues, etc.) ainsi que des militants écologistes et du gouvernement américain. Loué, critiqué, sujet d'inquiétude ou de réflexion, le film a fait parler de lui, selon Weik von Mossner, ce qui lui fait dire qu'il a été « *le premier film populaire à être loué – et critiqué – pour avoir sensibilisé le public à la question du changement climatique* » (p.98).

Les sciences du climat sur le devant de la scène

Si un seul film ne peut évidemment pas provoquer de changement disruptif dans les comportements, il a eu le mérite de générer des impacts dans différentes sphères (Svoboda, 2014c). En premier lieu, il a influencé l'industrie cinématographique, nous l'avons observé précédemment avec les œuvres de « *ice-fi* » (Svoboda, 2014c). Le débat public s'est enrichi des sciences climatiques quand elles se sont retrouvées sur le devant de la scène : l'étude d'Anthony Leiserowitz (2004) montre que la couverture médiatique a été « *plus de 10 fois supérieure à celle du rapport du GIEC de 2001* » (p.34). Certes, cette

couverture n'est pas à la hauteur de celle de films comme *The Passion of the Christ* (Gibson, 2004) ou *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004) ou encore celle du scandale de la prison d'Abu Ghraib (Leiserowitz, 2004 ; Weik von Mossner, 2012). Cela dit, sur le terrain de l'éco-fiction, son succès au box-office écrase des films comme *An Inconvenient Truth* d'Al Gore (Guggenheim, 2006) ou *Age of Stupid* (Armstrong, 2009) (Svoboda, 2014c). Le consultant scientifique du film, Michael Molitor, le considère comme le projet le plus impactant pour la cause climatique de toute sa carrière (Svoboda, 2014c). La campagne de vérification des faits entreprise par des scientifiques, des politiciens et le *National Geographic News* a eu le mérite de faire parler des faits climatiques et de les propulser à la une des médias (Svoboda, 2014c).

Mais trop extravagantes

À l'inverse, certains scientifiques ont pensé que le film était trop extravagant. Selon eux, il ruinait des années de recherche scientifique et sapait le bien fondé des alertes sur le changement climatique à cause d'une représentation absurde de la science du climat (Svoboda, 2014c). La plupart des recherches faites après la première diffusion ont constaté que la liberté prise par rapport à la science rendait « *plus difficile pour le public l'évaluation des risques réels posés par le changement climatique* » (Svoboda, 2014c, paragr.14). Les scientifiques ont critiqué l'impossibilité d'événements comme la vague immense qui recouvre New York, les cyclones de froid ou la vitesse de l'enchaînement à partir de l'arrêt de la circulation thermohaline (Leiserowitz, 2004). À cause de son succès, *The Day After Tomorrow* « *a élevé un scénario peu probable au rang d'image emblématique du changement climatique* » (Svoboda, 2016, p.59).

Des études de réception du film menées dans plusieurs pays ont également critiqué cette spectacularisation des effets du changement climatique qui s'écarte drastiquement des prédictions des sciences du climat et ne s'inquiète que peu de la plausibilité scientifique (Weik von Mossner, 2012). Pour Murray et Heumann (2009), le film prend le risque de verser dans le comique, voire dans la caricature. La liberté prise par rapport aux explications scientifiques reste sa plus grande faiblesse et le message environnemental se perd à cause d'une science du climat aléatoire. Le film est loué pour ses effets spéciaux et le spectacle qu'il offre, faisant de lui un bon représentant des films éco-désastres, mais il est fortement appauvri à cause d'un message environnemental devenu grotesque. Selon le réalisateur (cité dans Murray & Heumann, 2009), l'exagération choisie pour représenter le changement climatique avait pour but de renforcer son pouvoir dramatique. L'idée première était surtout de créer des catastrophes spectaculaires afin d'attirer un grand nombre de personnes dans les salles de cinéma (Murray & Heumann, 2009), au risque de noyer le message écologique – même si le réalisateur, lui, espérait accroître la conscience du public par rapport au changement climatique (Leiserowitz, 2004). Leiserowitz note que plus de 21 millions de personnes sont allées voir le film aux USA alors qu'il n'y a pas autant de personnes concernées par le climat aux USA, preuve selon lui de la capacité du film à sortir de l'entre-soi militant (Reusswig & Leiserowitz, 2005).

Des spectateurs concernés

En novembre 2004, la revue *Environment* consacre un article (l'étude d'Anthony Leiserowitz) aux effets du film sur les millions de spectateurs (Svoboda, 2014c). Aux USA, les résultats de l'enquête montrent que :

« Le film a amené les spectateurs à s'inquiéter davantage du réchauffement climatique, à estimer que les différents impacts sur les États-Unis étaient plus probables et à modifier leur compréhension conceptuelle du système climatique pour adopter un modèle de seuil [ou de point de basculement] » (paragr.11)

Leiserowitz (2004) met en évidence que les spectateurs du film ont une perception du risque plus haute que les personnes n'ayant pas vu le film et qu'ils perçoivent davantage le changement climatique comme une menace. Le film paraît donc avoir une influence sur la perception du risque du changement climatique et de ses effets sur les USA. Les spectateurs se montrent aussi plus disposés à des comportements « pro-environnementaux » comme avoir une voiture plus efficiente, rejoindre une association ou la soutenir financièrement, écrire des lettres aux politiciens ou signer des pétitions et parler de ces sujets avec leurs proches. Ainsi, le changement climatique monte dans l'ordre de leurs priorités et ils sont même plus enclins à croire les scientifiques et les groupes environnementaux plutôt que l'administration Bush et à voter John Kerry aux élections.

Il est cependant difficile de savoir si ces intentions en faveur des questions environnementales sont simplement le fait de l'élan momentané créé par le visionnage du film ou si elles seront durables dans le temps (Reusswig & Leiserowitz, 2005). En effet, si le film a certes semblé avoir une influence sur les intentions d'action, notamment au travers de l'élection américaine d'automne (Svoboda, 2014c), celle-ci s'est tout de même conclue par la réélection de George W. Bush...

En Allemagne, où la réalité du changement climatique fait consensus, si seulement une plus faible partie des spectateurs pensaient que le changement climatique pouvait les affecter directement (Svoboda, 2016), la majorité d'entre eux était cependant déjà concernée par le changement climatique, et c'est d'ailleurs la raison qui l'avait conduite au cinéma (Weik von Mossner, 2012). Les réponses étatsuniennes ont quant à elles, semble-t-il, été plus marquées en termes de volonté de comportement pro-environnemental en raison d'une prise de conscience préalable plus faible que dans d'autres pays européens (Svoboda, 2016).

Selon des recherches en Grande-Bretagne, cette version dramatique avait la capacité d'augmenter la préoccupation dans le public, au moins à court terme, non seulement sur le changement climatique mais également sur la biodiversité et les déchets nucléaires (Weik von Mossner, 2012). Les spectateurs étaient prêts « à consacrer une part beaucoup plus importante d'un hypothétique budget de charité à l'atténuation du changement climatique » (Svoboda, 2014c, paragr.12).

Pour résumer son étude, Leiserowitz (2004) suggère que :

« The Day After Tomorrow a eu un impact significatif sur les perceptions des risques liés au changement climatique, les modèles conceptuels, les intentions comportementales, les priorités politiques et même les intentions de vote des spectateurs. Le film a conduit les spectateurs à s'inquiéter davantage du réchauffement de la planète, à estimer plus probables divers impacts sur les États-Unis et à faire évoluer leur compréhension conceptuelle du système climatique vers un modèle à seuil. En outre, le film encourage les spectateurs à s'engager dans des actions personnelles, politiques et sociales pour lutter contre le changement climatique et à faire du réchauffement climatique une priorité nationale. Enfin, le film semble même avoir influencé les préférences des électeurs. Ces résultats montrent que la représentation des risques environnementaux dans la culture populaire peut influencer les attitudes et les comportements du public. » (p.34)

Pourtant, seulement 10% de la population des USA a vu le film, un score insuffisant pour introduire une différence au niveau national dans la perception du risque, les comportements, les priorités ou les intentions de vote ou pour affecter largement l'opinion publique (Leiserowitz, 2004).

Mais déroutés

Ceci dit, ce que certains appréhendaient s'est produit : les faits scientifiques semblent confus, les Britanniques croyant que le changement climatique équivaut à une future baisse des températures en Grande-Bretagne (Svoboda, 2014c). D'autres recherches ont montré que les spectateurs *« se disaient de plus en plus préoccupés par le changement climatique, mais ne parvenaient pas à faire le lien entre cette préoccupation et des actions dans leur vie quotidienne »* (paragr.12).

D'autres recherches encore montrent cette même confusion sur les faits scientifiques, même dans des pays où la réalité du changement climatique fait consensus, comme l'Allemagne et le Japon : *« L'ampleur et la rapidité des impacts représentés ont amenés les spectateurs à se demander ce qu'ils pensaient savoir sur le changement climatique, et si des actions au niveau individuel, communautaire ou national pouvaient réduire ces risques »* (paragr.13). Parmi tous ceux pour qui le réchauffement climatique évoquait des vagues de chaleur et des inondations, le film a semé le trouble quant à sa véracité si celui-ci devait ressembler à l'image qu'en donne le film.

Un film qui fait référence

Loin de discréditer les capacités d'un film populaire à inciter son public au changement de mode de vie, Weik von Mossner (2012) préfère appeler à approfondir les études notamment avec celles sur les réactions du public. Les études conduites sur le film jusqu'à présent concernent majoritairement des publics occidentaux (4/5) et toutes concernent des pays très industrialisés. C'est pourquoi, elle invite à poursuivre ces études dans d'autres pays comme l'Inde ou la Chine. Leiserowitz (2004) souligne lui-

même que « *nous n'avons fait qu'effleurer la surface dans l'effort pour comprendre le rôle des représentations populaires du risque (comme les films, les livres, la télévision, la fiction et la non-fiction) ou des différences transnationales dans la perception du risque et le comportement du public* » (p.44).

Selon Weik von Mossner (2012), le film s'adresse aussi bien à la rationalité des spectateurs qu'à leurs émotions, mêlant habilement le drame au récit catastrophe, ce qui décuple son impact social et politique:

« Emmerich transforme des scénarios scientifiques abstraits en une histoire concrète sur un lieu et des personnes spécifiques, et il transforme les perceptions actuelles du risque – les catastrophes anticipées, comme les appelle Ulrich Beck – en spectacles audiovisuels qui ont un effet viscéral direct sur le spectateur. » (p.98)

Le film rend vivantes des connaissances abstraites et fait donc le travail d'imagination à la place du cerveau du spectateur, montrant concrètement les effets sur des personnes auxquelles il est possible de s'identifier.

Pour Ingram (2008, cité dans Weik von Mossner, 2012) également, l'intérêt du film dépasse le simple fait de représenter correctement les sciences climatiques qui ne sont qu'un tremplin pour une histoire dramatique et c'est pour cela qu'il le classe comme film de SF. Au final, l'histoire du père et du fils engage émotionnellement le spectateur parce qu'elle se déroule au sein de la catastrophe.

Les mises en scène spectaculaires servent à appuyer les messages moraux du film : le coût de l'inaction, l'importance des liens familiaux et le poids de la science dans la prise de décisions car « *l'attrait émotionnel du spectacle soutient et renforce les affirmations de la narration* » (Weik von Mossner, 2012, p.109). Le film n'aurait pas eu autant d'impact s'il n'avait été question que d'un changement climatique brutal (Weik von Mossner, 2012). Au contraire, le film engage le public émotionnellement dans la quête d'un père pour sauver son fils. Pour Lowe (2006, cité dans Weik von Mossner, 2012), le personnage de Jack Hall doit réparer son erreur, celle d'être un père absent pour son fils. Le message ainsi transmis au spectateur est qu'il est temps de réfléchir à ses propres actions, que ce soit pour soi, ses proches, l'environnement ou le reste de l'humanité. Comme nous l'avons vu, l'une des scènes durant laquelle Jack Hall et son compère font route vers Manhattan est l'occasion de faire dire au héros que l'humanité doit apprendre de ses erreurs, en commençant par les erreurs personnelles. Pour Lowe (2006, cité dans Weik von Mossner, 2012), ce genre de scène à consonance morale peut expliquer l'efficacité du film quand il s'agit d'intensifier la perception du risque. Nous ne pouvons en effet que voir comme vertueuse la quête de Jack Hall pour aller sauver son fils :

« Jack Hall nous demande de nous préoccuper, avec lui, des conséquences catastrophiques d'un changement climatique non maîtrisé et de la vie des personnes qui seront directement touchées par ces conséquences. Bien qu'il n'aborde pas ces risques de manière critique ou même correcte, The

Day After Tomorrow atteint ainsi les deux principaux objectifs qu'Emmerich affirme avoir eu en réalisant le film : il est devenu un film de divertissement très réussi et il alerte et éduque son public sur les risques et les dangers réels du changement climatique. » (p.112)

Même si le scénario prend des libertés avec la science climatique et rend plus difficile la compréhension des réels impacts et des risques, il n'en reste pas moins un point de référence dès lors que le changement climatique ou le climat arrivent dans les discussions (Svoboda, 2014c). J'en veux pour preuve l'immense majorité des gens à qui je parle de mon mémoire et qui me répondent spontanément : « Ah oui ! *Le Jour d'Après* ! ». On trouve une mise en garde sur le film dans de nombreux articles scientifiques, en tout cas entre 2004 et 2006, notamment dans les revues *Nature* et *Science*, et des images du film sont utilisées par les médias pour illustrer de vrais événements météorologiques extrêmes comme l'ouragan Sandy (Svoboda, 2014c).

La communication sur le changement climatique en a été facilitée pour de nombreux scientifiques, qui relèvent le rôle pédagogique du film comme entrée en matière par le biais de la culture populaire et l'opportunité qu'il donne de parler du changement climatique, mais aussi son impact sur un large public éloigné des sphères scientifiques, ainsi que sa mise en évidence de la réalité des effets sur les sociétés humaines et de la responsabilité humaine (Svoboda, 2014c).

Weik von Mossner (2012) cite les études de Reusswig et al. (2004) et Lowe et al. (2005), pour qui, même si le film passe sous silence les solutions et les stratégies d'atténuation du changement climatique, les spectateurs ont eu les réactions propices à l'atténuation espérées par le réalisateur et ce, grâce à un contexte et une base de connaissances préexistant.

Caractéristiques du film sous l'angle de la transition

Nous allons désormais nous pencher sur les éléments dans la narration du film qui ne permettent pas de rendre compte correctement des problèmes environnementaux et d'une vision de la transition. Ces caractéristiques rendent l'œuvre incompatible avec une fiction de transition. Nous nous inspirons en partie des cinq caractéristiques des problèmes environnementaux contemporains : globalisation, invisibilité, imprévisibilité, inertie/irréversibilité, flux/pollutions (Bourg, 2015). Selon Bourg, les conséquences des activités humaines actuelles – qu'ils s'agissent de pollutions, de dégradations, des ressources – ont désormais un impact planétaire et non plus localisé. Un effet localisé, d'une pollution par exemple, a l'avantage d'être accessible pour notre perception directe. À l'inverse, le caractère global des problématiques environnementales les rend invisibles. De plus, nous ne pouvons pas percevoir directement avec nos sens un problème comme l'érosion de la biodiversité ni ressentir directement ce que représente une augmentation de la concentration de gaz à effet de serre dans l'atmosphère. Les conséquences des activités humaines sont également imprévisibles : même si certains risques sont

identifiés lors de la production de nouvelles substances ou techniques, il est impossible de prévoir toutes les interactions à venir une fois intégrés dans le système Terre et à long terme. Les impacts induits par nos activités sont souvent irréversibles à l'échelle humaine et souffrent d'inertie : les effets peuvent se manifester plusieurs années après l'action qui en est responsable. Cela rend encore plus compliqué l'établissement de liens de causalité entre les actions et leurs conséquences. Les pollutions, que nous percevons plus facilement, sont une part infime du problème. Celui-ci est de loin une question de flux en premier lieu.

Comme nous l'avons dit, le scénario du film est basé sur une explication scientifique. La fonte des glaces due au réchauffement climatique entraîne un apport d'eau douce dans l'Atlantique Nord, provoquant un changement de la salinité. Celui-ci engendre un ralentissement du Gulf Stream et donc une chute des températures de l'hémisphère nord. Ceci s'est déjà produit durant le Dryas récent, il y a 11.000 ans (Rahmstorf, 2002). Dans le cas du film, nous l'avons vu, l'enchaînement est beaucoup trop rapide et condensé à l'extrême : ce qui devrait prendre des milliers d'années ne prend que quelques jours. Cela est dû à l'impératif primaire de faire entrer toute l'action dans un film grand public d'une heure et demie.

Lors de la confrontation entre le héros-scientifique et le président des Etats-Unis, le reproche est fait à ce dernier de ne pas avoir réagi à temps. Là encore, la ligne du temps est compressée à outrance. Le film donne l'impression qu'« écouter plus tôt la science, quand elle pouvait encore faire la différence » remonte à quelques semaines lors de la conférence internationale. Mais ce « plus tôt » en question remonte en réalité aux années 1970-80, quand les premières alertes furent données. À ce moment-là, des changements auraient pu être entrepris concernant les émissions de CO₂, surtout au regard du temps de résidence du CO₂ dans l'atmosphère. L'inertie des systèmes et notamment des émissions de CO₂ dans l'atmosphère, l'irréversibilité à échelle humaine de nos dégradations et le temps de réaction des écosystèmes rendent plus difficiles des décisions politiques rapides.

Deuxièmement, le réchauffement climatique est présenté comme un événement ponctuel qui survient à un moment précis, avec un déroulement cadencé mais logique et linéaire : refroidissement rapide, vague, gel. Le modèle du héros (paléoclimatologue) se réalise à la perfection ; seule la rapidité à laquelle les événements se succèdent sort de la prévision initiale. L'affaire est bouclée en quelques jours et la Terre semble retrouver un état stable – certes différent – après ce bref épisode mouvementé. Or, nous savons que le changement climatique est lent, continu, permanent, et que ses effets peuvent commencer à être perçus tout en pouvant être interprétés comme de simples variations. Toute la systémique, les effets de seuil, les rétroactions, les emballements, les effets cocktails sont passés sous silence. Toute la complexité de la prévision dans un système aussi fortement non linéaire est niée en faveur d'un modèle de prévision unique qui se réalise.

De façon similaire, le réchauffement climatique donne lieu, dans le film, à des événements fortement perceptibles. Tornades, vague gigantesque : le réchauffement climatique frappe de plein fouet les

protagonistes. Il en devient trop visible et trop explicitement ressenti, et ce, surtout pour des populations des sociétés occidentales qui, dans la réalité, restent encore très épargnées par ses effets. À part dans certaines parties très spécifiques de la planète, le réchauffement climatique n'est pas perceptible par les sens : nous ne le voyons pas et ne le ressentons pas directement dans nos vies quotidiennes. C'est toute la perfidie d'un combat contre un ennemi invisible, notamment au niveau politique : comment demander des changements de mode de vie alors que rien ne semble arriver, avec pour seuls symptômes des chiffres issus d'études scientifiques ? À l'opposé, dans le film, les événements sont tellement visibles que les décisions politiques peuvent se justifier rapidement.

Un autre problème de taille réside dans l'absence de la multiplicité d'acteurs en présence, dans la réalité, à toutes les échelles d'action. C'est une grille des acteurs réduite à l'extrême qui nous est montrée. Le film se déroule entre quelques scientifiques, une poignée de politiciens et leurs familles. Ces personnages sont les seuls acteurs – au sens de personnes agissantes. Le reste de la population mondiale est une masse de victimes, peu agissantes ou agissant de la mauvaise manière (comme quand les habitants de New York décident de partir à pied et meurent gelés dans la tempête). Le film peine à représenter toutes les personnes subissant les effets du changement climatique mais qui sont également des personnes agissantes et amenées à contribuer à l'atténuation du changement climatique (Svoboda, 2016). Les manifestants représentant des militants du climat, aperçus quelques secondes devant le bâtiment de la conférence internationale sur le climat au début du film, une poignée de personnes brandissant des panneaux, sont négligeables en taille et en impact. La société civile n'existe pas, pas plus que les mouvements locaux, les collectifs ou les signes de résilience locale. Il n'existe pas de conflit interhumain : le consensus sur le changement climatique est vite atteint grâce aux événements extrêmes, les décisions politiques prises facilement, le conflit entre les USA et le Mexique au sujet des frontières réglé en une phrase. Le collectif a bien du mal à apparaître, ne serait-ce que pour représenter le monde scientifique. Il s'agit d'un lanceur d'alerte mais pas de mouvements collectifs, de colloques d'experts, d'institutions comme le GIEC (Fressoz, 2015). Même si le NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) existe, il est centré sur quelques personnes. Toute la complexité du jeu d'acteurs, des luttes de pouvoir ou d'intérêts divergents est gommée. Nous l'avons vu : le film met en avant la figure du héros scientifique donneur d'alerte, du génie messianique unique (Fressoz, 2015) qui se sacrifie. C'est en fin de compte la seule figure pleinement humaine qui ressort, mais elle représente la figure très particulière du génie galiléen, seul contre tous.

Murray et Heumann (2009) tentent de mettre en lumière ce nouvel éco-héros, bien éloigné de l'idéal hyper-masculin du héros traditionnel (Svoboda, 2016). Il ne s'agit plus d'un pionnier isolé et tragique, mais d'un père parti sauver son enfant d'un environnement néfaste. Ce nouveau éco-héros se dévoue à la communauté en parallèle de sa quête personnelle. Les premiers exploits de Jack Hall dans le film insistent dès le début sur ses caractéristiques héroïques : c'est un être à la fois intellectuel et physique, mais toujours audacieux, car il sauve son collègue et les carottes de glace pour ensuite défendre la cause

du climat face aux représentants des Etats. Sa faiblesse réside dans son absence au quotidien pour son fils et sa femme. Sam, le fils, se verra tout au long du film évoluer lui aussi vers cette figure d'éco-héros, notamment à travers la scène où sont mises en parallèle leurs courses simultanées pour échapper au vortex glacial. La mère de famille, héroïque elle aussi, refuse d'abandonner un enfant gravement malade à l'hôpital où elle travaille. L'intrigue familiale sur fond de nouvel âge glaciaire est en place et devient le centre de l'histoire, avec à sa marge quelques allusions plus internationales au sort des réfugiés américains au Mexique, par exemple. Pour Murray et Heumann, la différence entre ce film et d'autres éco-catastrophes réside dans cette figure de l'éco-héros qui ne cherche pas à sauver le monde mais dont l'acte héroïque concret est plus local et ne nécessite pas de sacrifice. Ni Jack ni Sam ne peuvent sauver le monde comme nous pourrions en croire capable un éco-héros, mais ils sont en mesure de sauver leurs proches. L'accent des éco-héros ne vise pas à sauver la communauté mais leur famille, et se porte donc sur le local et suit une ligne de force assez individuelle – sorte de localisme de l'héroïsme qui évacue le politique.

Un autre problème encore se pose à propos de la notion d'échelle. Le film se concentre sur les USA. Le reste du monde n'existe que très peu et n'apparaît que par le truchement de quelques images stéréotypées (l'Inde et le Japon « résumant » l'Asie avec l'idylle du vieux sage et de l'enfant), de quelques phrases isolées ou d'images retransmises par une télévision américaine. La multiplicité des lieux et des échelles – internationale, nationale, locale – est gommée au profit d'un Etat américain qui apparaît ici comme étant le monde. La dernière scène qui montre les survivants ne fait état que de New York. Le sort du reste de la planète est évacué comme si montrer le sort d'un coin connu des USA équivalait à montrer le sort de tous. Il n'y a pas de traitement différencié entre pays ou entre classes sociales, tout le monde a forcément vécu la même chose.

Autre écueil : la transition écologique telle que nous la concevons dans ce travail est, nous l'avons dit plus haut, le lieu de la décision. C'est un mouvement que les personnes engagées décident de mettre en branle. Les changements de nos modes de vie sont choisis. Le film, au contraire, nous propose une vue où le changement climatique ne fait qu'imposer les choix à faire et où les personnages agissent de manière réactive. À l'instar des films éco-apocalyptiques, il met en scène une sorte de fatalité dans un tempo propre au genre : les événements s'enchaînent sur quelques jours, il est trop tard pour agir, il faut réagir en urgence. Il n'est donc pas question de solutions d'atténuation mais uniquement d'adaptation abrupte et soudaine, de teneur survivaliste. Le sous-texte ressemble à ceci : il n'y a plus rien à faire pour éviter l'effondrement, il est déjà trop tard pour imaginer des solutions ou pour changer de mode de vie, pour renoncer au système capitaliste, pour réduire son impact (Svoboda, 2016), tâchons donc de préparer *Le Jour d'Après*. Cette vision déresponsabilisante évacue complètement le débat sur les modes de vie, et c'est (nous l'avons justifié plus haut) précisément cette vision que nous cherchons à combattre en prônant une transition par le choix et par l'action. Sans tomber dans le piège de la positivité et de l'idéalisme d'un « génie-humain-qui-trouvera-bien-la-solution », et sachant que des événements

naturels dramatiques nous toucheront inmanquablement, il nous apparaît essentiel de ne pas attendre que la planète nous tombe sur la tête pour enclencher le changement. Il est tard, oui, presque trop tard, mais nous allons tout de même essayer. Le film ne nous propose sur ce point aucune voie, car le collectif manque et les décisions qui sont prises sont l'œuvre de quelques personnes mais non pas collectives.

Un dernier point à aborder concerne la façon de représenter la nature. Comme le souligne Weik von Mossner (2012), la nature, acteur puissant et agissant, dirige la trajectoire du film. Techniquement d'abord, les éléments naturels sont montrés à travers des effets spéciaux. Ce qui semble logique pour une vague inondant New York l'est moins quand il s'agit de montrer la calotte glaciaire, l'océan, etc. Nous pouvons reconnaître qu'il s'agit sans doute là de choix budgétaires dans la mesure où des créations par ordinateur sont plus aisées que des prises de vues réelles, mais quand nous nous rendons compte que les animaux, eux aussi, sont majoritairement reproduits par des effets spéciaux, nous nous questionnons un peu plus. Certes, les mêmes arguments peuvent être avancés sur la facilité et les questions budgétaires, à cela s'ajoutant des questions d'éthique autour du traitement des animaux sauvages sur les plateaux de tournage. Mais cette dualité entre, d'une part, une représentation en effets spéciaux des éléments non-humains et, d'autre part, des humains en chair et en os, implique symboliquement une dualité dans la perception que nous avons du non-humain. De plus, les éléments naturels (grêlons, vague, cyclones) sont mis en scène comme des éléments isolés et non comme émanant de la complexité des écosystèmes. Enfin, la nature et l'environnement sont décrits comme uniquement problématiques. Les éléments naturels sont meurtriers et dangereux, la nature est dépeinte comme un adversaire contre lequel lutter : c'est la nature contre l'humain. Si l'altérité est présente, elle interagit avec l'humain par effraction (Neyrat, 2015). Elle demeurait invisible, vivant dans une réalité autre jusqu'à ce que, déchainée, elle nous submerge entièrement par une vague destructrice. L'environnement n'est pas lieu de recueillement, de loisirs, d'apprentissage ou d'expérience sensorielle agréable. De plus, c'est la nature qui détruit l'homme et non l'inverse. Les intérêts de la nature ou du non-humain ne sont jamais présentés. Cette vision repose encore et toujours sur un anthropocentrisme qui confine à l'absurde, et où les intérêts humains sont la mesure de toute chose, donc les seuls défendus. Sylvia Mayer parle à ce titre d'une « *éthique environnementale anthropocentrique* » (2006, p.106, cité dans Weik von Mossner, 2012, p.106). Il est frappant de constater qu'à aucun moment du film il n'est question de sauver l'environnement ou la nature, mais bien de sauver des humains – voire un seul humain, le fils du héros.

Le film se termine sur le discours du nouveau président américain, accompagné de travellings sur un paysage blanc – non pas la banquise comme au début, mais la ville de New York, avec la même musique qu'au début. Pour Weik von Mossner, « *la couverture blanche, belle et paisible, fonctionne comme un linceul qui cache les millions de personnes qui gisent mortes sous elle* » (p.111). Malgré tout, il semble qu'il ne faille pas trop s'attarder sur le nombre de vies prises par la catastrophe, mais éprouver plutôt « *de l'empathie pour ceux qui ont lutté et survécu* » (p.111). La figure du survivant est sublimée.

La fin du film demeure problématique. Certes, certains éléments du monde ont été radicalement altérés, l'hémisphère nord est sous la glace. Mais le retour au calme, cette nature enfin apaisée après son attaque vengeresse, donne le sentiment d'un nouvel état stable. Un nouvel ordre semble se rétablir – un monde nouveau à reconstruire mais, malgré un discours repentant du président américain, aucun indice que l'humanité apprendra de ses erreurs. Pire encore : une fois de plus, la question du temps est tronquée. La crise écologique que nous vivons dans la réalité est sans « après ». Il n'y aura pas – pas pour les prochains milliers d'années en tout cas – de ligne d'arrivée à traverser, avec comme trophée une apocalypse évitée. La crise écologique réelle est et reste en suspens au-dessus de nos têtes, alors que dans le film le changement climatique apparaît comme presque positif : la nature a remis les écosystèmes en ordre et tué les plus faibles (Svoboda, 2016). La population mondiale a subi un déclin, la Terre n'est donc plus surpeuplée et ses survivants vivent dans un nouvel âge glaciaire où un réchauffement climatique serait désormais de bon augure (Svoboda, 2014e).

The Day After Tomorrow s'achève donc sur cette apothéose qui rend inutile de se questionner ou de changer de comportement. De plus, le fait que les héros survivent nous rassure par procuration sur notre propre capacité à survivre aux effets du changement climatique : « *Ainsi, les réalisateurs de ces films n'imaginent pas de réponses efficaces au défi de la vie dans l'Anthropocène ; ils recréent plutôt l'Holocène* » (Svoboda, 2016, p.57).

Conclusion

The Day After Tomorrow s'est avéré riche en éléments problématiques. Le changement climatique y est présenté comme un événement brutal mais ponctuel qui débouche sur un nouvel état stable. Les événements causés par le changement climatique sont immédiatement perceptibles. Même s'il est momentanément présenté comme un événement mondial, la priorité est donnée au sort des USA qui deviennent l'étalon de mesure. Nulle part ne sont évoquées des responsabilités différenciées dans la cause du changement climatique, et on néglige complètement le fait que les effets seront vécus différemment en fonction de la classe sociale et du pays. Le film met en scène un héros messianique tandis que le reste de la population et les mouvements collectifs sont soit inexistantes, soit regroupés dans une masse indistincte de victimes. Aucune solution d'atténuation n'est mise en avant : il est trop tard, le changement est bien trop subit, c'est la survie qui est valorisée. Et quoiqu'il arrive, les héros survivront à la fin. En filigrane, le film suggère que réagir à temps se comptait en quelques années et ne prend pas en compte la véritable inertie des gaz à effet de serre. Le modèle climatique du scientifique se réalise à la perfection (quoique trop rapidement) mais n'est pas sujet à l'imprévisibilité, à des effets de seuils, à des phénomènes inattendus. La nature est l'ennemie, jamais la victime. La science climatique est inexacte, utilisée uniquement pour mettre en scène l'histoire et non pour servir de réel fil rouge.

Contrairement à d'autres films comme *Interstellar* (Nolan, 2014), la science est justifiée pour comprendre ce qui arrive à la Terre et la technologie n'est pas la sauveuse de l'humanité. Au contraire, ce sont plutôt des technologies simples comme des vieux téléphones fixes ou l'équipement de protection contre le froid qui seront les outils nécessaires à la survie. L'autre spécificité notable du film tient à ce qu'il désigne clairement les activités humaines comme cause du changement climatique. Mais quelles activités, et les activités de qui ? Parle-t-on ici de pollution, de surconsommation, de surproduction ? La grosse tache aveugle reste une identification claire du système capitalisme et de la consommation de masse pour expliquer la crise écologique.

Comme nous l'avons vu en abordant les fonctions que remplissent le cinéma (éco-)apocalyptique, les événements naturels extrêmes sont là pour nous distraire et transformer une réalité possible en « *choc esthétique* », lui-même distrayant pour autant que la distance soit suffisante entre lui et le spectateur (Neyrat, 2015, p.71). Sans cette distance qui nous est offerte par l'intermédiaire du cinéma, nous serions exposés à nu, et l'expérience serait bien plus douloureuse qu'elle ne serait distrayante. Les tornades détruisent Los Angeles mais aussi les lettres géantes d'Hollywood : « *la fin du monde aura lieu au cinéma* », pas dans le réel (Szendy, 2012, p.57). Ou alors, c'est peut-être la fin de la fiction qui nous est montrée à travers la destruction du symbole du cinéma américain – tandis que le changement climatique nous rattrape, hors de la fiction, dans le monde réel.

Nous sommes donc de retour aux hypothèses de Neyrat (2015), celle du « *rejet conjuratoire – ne rien vouloir savoir, nier la réalité – et [de] l'expression divisée – savoir que c'est vrai et grave mais faire comme si ce n'était pas le cas* » (p.75). Ces deux formes du cinéma apocalyptique sont présentes dans *The Day After Tomorrow* : « *[le film] a bel et bien enregistré quelque chose de la réalité climatique et de l'angoisse y afférant ; mais, lorsque du haut d'un satellite un astronaute nous dit "Have you ever seen the air so clear ?"*, la fin du film transforme un événement cataclysmique en instrument de purification bénéfique. Voici raturé le visible que le film était censé relever, conjurée la réalité psychique qu'il devait révéler, bouchée la béance de l'anthropocène que la première scène du film avait ouverte » (p.75). Pour l'auteur, le cinéma éco-apocalyptique, s'il nous prédit le pire et nous en fait vivre un aperçu, nous laisse toujours nous en réchapper. Le pire est évité : pas de fin du monde ou de l'humanité, même au cinéma. Le thème de la survie prédomine sur celui de l'extinction de l'humanité (Neyrat, 2015). Lorsque l'apocalypse est générée par les activités humaines, il est nécessaire que la survie prime pour rester dans le rejet conjuratoire. En revanche, quand la cause n'est pas du ressort ou de la responsabilité humaine, le cinéma peut mettre en scène la fin de l'humanité dans un spectacle époustouflant comme dans d'autres films apocalyptiques dans lesquels la source du danger ne provient pas des activités humaines mais d'une collision avec un astre ou d'une éruption solaire : nous pouvons penser à *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) ou à *Knowing* (Proyas, 2009). Dans le cas du film analysé ici, le titre évoque d'emblée la survie conjuratoire. *Le Jour d'Après* existe : la fin de l'humanité aurait pu survenir mais ce n'est pas le cas ; demain et après-demain, ce sera encore la survie (Neyrat, 2015).

Nous restons sur une temporalité courte ; demain et après-demain, ce n'est pas tant le futur que le présent déjà à portée de main. Cette manière de comprimer la temporalité nous intéressera dans notre quête d'une forme de fiction adaptée à la transition.

Le film est évidemment tiraillé entre des objectifs très différents – entre donner un avertissement sur le changement climatique et divertir suffisamment pour remporter un succès commercial (Leiserowitz, 2004). La question demeure de savoir s'il est possible de créer un genre de divertissement grand public tout en abordant correctement les sciences environnementales et climatiques, et en donnant envie d'aborder les relations avec la biosphère autrement, dans un rapport moins nocif (Weik von Mossner, 2012). À travers notre discussion critique détaillée, de premiers éléments de réponse commencent à poindre « en creux » pour la création d'une forme de fiction adaptée à la transition : engager émotionnellement les spectateurs ; faire une description correcte du changement climatique et, plus généralement, des impacts et enjeux de l'Anthropocène afin de ne pas rendre confus les spectateurs sur les réalités à venir ; conserver la popularité d'un blockbuster ; expliquer les causes de la crise ; proposer des solutions d'atténuation.

Nous allons à présent nous intéresser à notre second cas d'étude, le film *Demain*, qui, grâce aux initiatives locales présentées et à sa narration particulière, nous plonge dans la transition écologique.

Chapitre 6

Demain

Puisqu'il était jusqu'à présent question de la production cinématographique américaine, nous avons volontairement laissé de côté le cinéma français. Les questions environnementales y sont présentes quoiqu'assez faiblement. Nous pouvons citer *L'an 01* (Gébé, 1971), comédie sur les idées de mai 68 ; *La Zizanie* (Zidi, 1978) où un entrepreneur pollueur est en conflit avec son épouse écologiste ; *Les Babas cool* (Letierrier, 1981), comédie sur le mouvement hippie ; et sans doute le plus connu, *La Belle verte* (Serrault, 1996), utopie ouvertement critique de la France de cette époque. Notons encore *Le pharmacien de garde* (Veber, 2003) qui met en scène un pharmacien écologiste tueur en série (Erkes, 2016) ...

La figure de l'écologiste est présente dans certains films, mais elle est rarement une occasion pour pointer les enjeux environnementaux (Erkes, 2016). Elle apparaît le plus souvent à travers la caricature de l'« *écologiste de service* » ou du « *bobo parisien végétarien* » (chap.2), ou encore sous les traits du végane dogmatique comme c'est le cas dans le dernier film en date, *Barbaque* (Eboué, 2021). Le cinéma français est plus prolifique quand il s'agit de représenter la paysannerie et le rapport à la terre, comme dans *Le vent tourne* (Oberli, 2018), *Au nom de la Terre* (Bergeon, 2019), *Petit Paysan* (Charuel, 2017), pour n'en citer que quelques-uns (Bezbakh, 2021).

De l'autre côté, le cinéma français s'est montré généreux en termes de documentaires sur l'environnement, avec des succès naturalistes comme *Le peuple migrateur* (Perrin, 2001) ou *Microcosmos : Le peuple de l'herbe* (Nuridsany & Pérennou, 1996), ou encore des documentaires de sensibilisation, de plaidoyer pour l'environnement tels que *Home* (Arthus-Bertrand, 2009), *Solutions locales pour un désordre global* (Serreau, 2010) ou *Syndrome du Titanic* (Hulot, 2009). Les documentaires sur la crise écologique et la sensibilisation à l'environnement sont également légion de l'autre côté de l'Atlantique, avec des succès comme *An Inconvenient Truth* (Guggenheim, 2006) ou *The 11th Hour* (Connors & Connors Petersen, 2007). Malheureusement, ils présentent bien souvent des enchaînements de mauvaises nouvelles, portés par des images aussi angoissantes que paralysantes – une rhétorique somme toute proche de l'éco-apocalypse.

Il existe cependant quelques documentaires, de facture plus récente, qui évitent délibérément les écueils et les pièges du genre apocalyptique. L'intérêt de ces documentaires, nous allons le voir, vient du fait qu'ils comblent en partie l'absence, dans le corpus étudié des éco-fictions, de récits adéquatement construits sur la transition écologique et sur l'Anthropocène représenté de façon adéquate. En nous

focalisant sur le genre du documentaire, nous pouvons peut-être espérer trouver un étalon pour la mise en scène fictionnelle de la transition écologique. En effet, selon Aumont (2018), même si le documentaire a une visée informative, il cohabite avec la fiction : les faits qu'il renseigne sont choisis, arrangés, montés dans un ordre délibéré. L'intervention volontaire sur des faits réels disparates, en les agençant, en créant des liens de cause à effet et du sens, fait du documentaire une forme d'histoire. À ce titre, le film documentaire *Demain* (Dion & Laurent, 2015) est une œuvre pertinente, par son angle d'attaque sur une transition écologique qui a déjà lieu et qui se déroule dans la joie, mais aussi, comme nous le verrons, parce qu'il emprunte aux films de fiction certains codes de mise en scène.

Le film *Demain*, sorti en 2015, a connu un succès inédit pour un documentaire : des millions d'entrées au cinéma, dont 1,1 million en France, un César ainsi que des projections dans le monde entier (Martin, 2016). Il a également eu des répercussions tangibles : des prolongements tels que *Demain Genève*, mais surtout des initiatives locales qui se multiplient, un rythme d'adhésion aux coopératives qui double, des ventes qui augmentent pour les producteurs locaux (Noualhat & Dion, 2018). C'est aussi un phénomène marketing avec des produits dérivés : DVD, livres, livre-CD pour enfant, livre-DVD en édition limitée, et un réalisateur qui multiplie les interviews et les apparitions dans les médias (Bottacin, 2017).

Ce réalisateur, Cyril Dion, place explicitement le film dans la veine de la théorie de Nancy Huston que nous avons citée plus haut (Huston, 2010), et de la nécessité de raconter une histoire différente du récit dominant. *Demain* raconte une nouvelle histoire avec des personnages charismatiques, mais un récit ni mièvre du tout-le-monde-est-beau, ni anxiogène comme les documentaires écologiques alarmistes et leur profusion d'images choc déprimantes. C'est une histoire qui donne envie d'agir, une « *nouvelle histoire de l'avenir* » (Noualhat & Dion, 2018, 3min32). Reprenant également les apports de Yuval Noah Harari – l'argent, les régimes politiques, le capitalisme sont des récits – Cyril Dion constate que certains récits dominants, comme celui de la supériorité de l'homme sur la femme, ont très longtemps été vécus comme des réalités mais qu'il est aussi possible de revenir sur ces récits pour en construire de nouveaux. Nous pouvons donc changer l'histoire si des millions de gens commencent à se raconter d'autres histoires (Noualhat & Dion, 2018).

Il convient de discuter de certains éléments du film pour comprendre quels ont été les ressorts de son succès et ce qu'il sera bon de mobiliser dans notre quête d'une forme de fiction adaptée à la transition.

Éléments de contexte

Analysons tout d'abord quelques éléments relatifs au contexte général du film.

Au tout début du projet, les potentiels producteurs n'étaient pas intéressés par un film positif, convaincus que les spectateurs veulent voir du drame. Le financement s'en est trouvé compliqué. Cyril Dion est donc passé par le financement participatif. La question était simple : les spectateurs avaient-ils envie de

voir ce film qui montrerait des solutions ? Et c'est de là qu'une partie du financement est venue, des citoyens eux-mêmes. « *Moins de 72 heures après le lancement de l'appel citoyen sur la plateforme KissKissBank, plus de 4180 contributeurs s'étaient manifesté, contribuant à hauteur de 87% de la somme recherchée, soit 200.000 euros dans un premier temps [...] Jamais cette plateforme n'avait connu de collecte aussi rapide* » (Martin, 2016). En fin de compte, 10.266 personnes ont permis de récolter la somme de 444.390 euros (Bottacin, 2017). C'est devenu un film fait par et pour les citoyens qui voulaient entendre cette histoire (Noualhat & Dion, 2018).

Bottacin (2017) tempère toutefois l'utilisation du terme « citoyen » : le contenu du film n'est pas co-construit par une participation citoyenne, il reste l'œuvre de Cyril Dion. Quant au financement participatif, il met en exergue que l'équipe a surtout pu compter sur la notoriété et le réseau préexistant du mouvement des Colibris, du magazine *Kaizen* et de la collection « Domaine du possible » chez Actes Sud, tout trois placés sous la houlette de Cyril Dion. Loin d'un engouement spontané, c'était une étape préparée depuis longtemps et qui avait l'expérience des financements participatifs via les Colibris. De plus, Mélanie Laurent (l'actrice-narratrice) et Cyril Dion ont une « *position extrêmement privilégiée, l'une dans le monde du spectacle, l'autre dans celui du lobbying. Cette position leur permet d'être en contact avec un nombre considérable de personnes et d'institutions à même de les soutenir, de répondre favorablement à leur recherche de fonds* » (p.18). Bottacin met donc en doute que la production du film n'ait tenu qu'à la participation financière de « citoyens ». Au moment du lancement du *crowdfunding*, le projet était déjà prêt et lancé. Il s'agit là avant tout d'une forme de communication : l'histoire d'un film providentiel qui aurait été réalisé grâce à des citoyens. C'est

« une belle histoire, destinée à des réseaux sociaux (et à des médias) qui ne s'animent que sous l'action de récits palpitants. [Elle] a une fonction précise : doter le film d'une image particulière qui va lui permettre de trouver et d'élargir son public en exploitant un capital sympathie hors norme... En effet, s'il avait été porté exclusivement par des capitaux privés et/ou par des opérateurs immédiatement identifiables, Demain serait apparu comme un documentaire parmi d'autres [...] En s'appuyant sur une base financière citoyenne présentée comme spontanée, il conquiert un tout autre statut, une forme de légitimité inattaquable, voire une pseudo-pureté profondément problématique » (p.20).

Le réalisateur, Cyril Dion (Noualhat & Dion, 2018), explique qu'à sa sortie, les critiques trouvent le film naïf, voire candide. La presse n'est ni unanime, ni enthousiaste. Mais malgré les critiques – et c'est ce qui fait du succès de *Demain* une histoire à part entière – le film ressuscite, ce qui n'arrive pas souvent dans le monde des sorties cinéma. Le miracle s'est opéré grâce aux citoyens, le public s'est approprié le film.

Lors d'une conférence, Dion (2017) revient sur les événements lors de la sortie du film. Le jour du lancement, en effet, le film est un échec. Après le premier week-end, il a perdu la moitié de sa

programmation. Dion et son équipe mobilisent alors leurs réseaux pour que les gens aillent au cinéma impérativement la première semaine, puisque c'est elle qui détermine la capacité d'un film à rester programmé dans les cinémas. Grâce à cette mobilisation, le film connaît ses meilleures semaines lors des semaines 6, 7, 8 et 9. Ce mouvement a permis au film de rester programmé dans les cinémas mais plus encore, d'intéresser les médias à ce film capable de ressusciter. Cette mise en lumière fonctionne, de même que le bouche-à-oreille ; les spectateurs ne conseillent pas seulement à leurs proches d'aller voir le film mais veulent y emmener eux-mêmes leurs proches. Les salles finissent par programmer le film encore plus, puis les médias se mettent à raconter une histoire sur cette histoire : un film qui ne marche pas mais qui finit par fonctionner et qui suscite l'engouement (Audiomeans, s. d.). Les discussions visant à expliquer le succès du film ont elles-mêmes participé à ce succès (Papakonstantis, 2017).

Une seconde histoire s'invite dans le processus avec un phénomène d'entraînement (Dion, 2017) : les gens applaudissent à la fin, pleurent, s'enlacent, se parlent et se lèvent. Ils le racontent à leurs proches qui veulent vivre la même expérience et qui vont donc voir le film, applaudissent et se lèvent aussi à la fin. Cet engouement produit une légende (Audiomeans, s. d.). Durant les différents événements de promotion du film, le fait de pouvoir raconter ces légendes a permis de maintenir leur propagation (Papakonstantis, 2017). Ces processus de bouche-à-oreille ont conduit à son succès et son record d'entrées en salles, grâce à l'appropriation *bottom-up* du film par le public. De façon anecdotique, sa distribution sur les écrans du Royaume-Uni est, elle aussi, liée à un mouvement citoyen (*Bring « Tomorrow : the movie » (« Demain ») to the UK!*, s. d.).

À titre de comparaison, un film comme *On a 20 ans pour changer de monde* (Médigue, 2018) n'a pas eu le même succès. Les moyens pour sa distribution étaient moindres. Cyril Dion est clairvoyant sur la nécessité de se préparer. Un succès se prépare et se construit, il ne s'improvise pas. Il faut mettre en place des stratégies et s'organiser. Les bonnes idées ne suffisent pas, encore faut-il les diffuser. Et il faut toujours avoir une conception de l'après. Cette stratégie est celle que Dion préconise dans son ouvrage *Petit manuel de résistance contemporaine* (Dion, 2018b). C'est le constat que fait Bottacin (2017), sur la capacité de l'équipe à communiquer en amont du film, autour de la mobilisation des citoyens dans sa phase de financement, puis lors de sa sortie, et par le choix de ce vocabulaire militant qui « *assimile d'emblée le fait d'acheter sa place à un acte citoyen. Aller voir Demain, ce n'est pas consommer un produit, c'est manifester sa solidarité avec un engagement collectif* » (p.8). L'équipe communique sur cette « *légende* » d'un documentaire citoyen :

« *La success story du film ne commence pas à ce moment [la sortie du film], par la grâce d'un engouement spontané. Elle s'appuie au contraire sur un vaste travail préalable, mené largement en amont de la sortie en salles, et qui a consisté à mobiliser une masse critique de spectateurs.* » (p.9)

Comme son financement participatif, le succès du film s'appuie notamment sur la notoriété et le réseau préexistant du mouvement des Colibris (et notamment de sa campagne *Tous candidats* à l'occasion de la présidentielle française de 2012), ainsi que sur la notoriété d'actrice de Mélanie Laurent (Bottacin, 2017). Les deux réalisateurs ont ancré le film à la fois dans le monde militant et dans le monde cinématographique, grâce à leur place dans ces espaces respectifs (Papakonstantis, 2017). Ce double ancrage a préparé un contexte favorable à l'accueil du film (Papakonstantis, 2017). Et le casting n'est pas improvisé non plus : les experts interviewés dans le film sont déjà auteurs d'ouvrages parus dans la collection « Domaine du Possible » (Bottacin, 2017).

Papakonstantis (2017) compare le film avec *Histoires d'A*, documentaire français sorti en 1973, réalisé par Charles Belmont et Marielle Issartel, et plaidant pour la libéralisation de l'avortement qu'il a contribué à légaliser en France. Par leur succès exceptionnel, ces films deviennent une expérience inédite pour le cinéma militant. Il n'y est pas uniquement question de contenu mais également de stratégie, car montrer des solutions concrètes ou donner la parole aux porteurs d'alternatives ne suffit pas, et le film seul ne suffit pas non plus. Il faut également « *assurer un contexte de signification* » et avoir un public « *qui est prêt à écouter et à comprendre* » (31min33 et 31min37). Créer ce contexte de signification est l'enjeu du cinéma militant s'il veut que les messages qu'il tente de diffuser soient compris par le public. Tout ce contexte, ce « *paratexte joue un rôle égal si ce n'est supérieur au film lui-même* » (32min02). Dans le cas de *Demain*, il était présent, déjà créé en partie grâce à de précédents documentaires comme *An Inconvenient Truth*.

Le film a bénéficié d'un contexte global favorable. Dion (2017) lui-même reconnaît que le film s'inscrit dans une continuité et a agi comme une étincelle pour faire sortir l'individu de son quotidien. Sorti au moment de la COP21, il a comblé un besoin dans une société biberonnée aux documentaires catastrophistes et dénués d'espoir. Quelque chose décevait les attentes des spectateurs, frustrait leur besoin d'une vision de futur. Rien n'indique que le succès aurait été le même, cinq ans avant ou cinq ans après. Il est arrivé au bon moment dans une société en changement, qui commençait déjà à construire ce récit alternatif. Il a donc agi comme déclencheur et a rassemblé les récits épars qui existaient (Audiomeans, s. d.). Ce fameux « nouveau récit » dont l'écologie a besoin démarre d'une certaine façon avec *Demain*.

Même si le film se revendique clairement de la lignée esthétique du cinéma, il n'en reste pas moins que Cyril Dion est activiste avant d'être cinéaste. Reste que le ton adopté n'est pas celui du militantisme hargneux en colère, mais joue sur « *l'émotion et la pédagogie* » (Guerrin, 2016). La nouveauté vient du fait de parler du monde autrement, d'être un film « *d'esprit buissonnier* » (Guerrin, 2016).

Éléments de narration

Revenons sur quelques éléments narratifs utilisés dans le film. Dès le début s'installe une ambiance musicale et sonore de film de cinéma. Des voix *off* parlent pendant le générique de début, sur fond obscur ; nous entendons les grésillements des coupures destinées à nous faire percevoir l'enchaînement des séquences audios. Cela donne le sentiment du film apocalyptique : il fait noir, nous n'avons pas encore découvert les images, il n'y a que le son, les craquements des radios. Une musique triste démarre doucement, puis la voix de Mélanie Laurent commence à parler sur fond de lever de soleil. Nous passons du noir à la lumière. Vient ensuite la voix de Cyril Dion. Tous les deux ont ce que nous appellerons des « voix de cinéma », par opposition aux voix des documentaires français traditionnels : elle, comédienne, sait dire son texte avec émotion ; lui, ancien acteur, a un timbre bas et envoûtant. Les dialogues qui se joueront entre eux ressemblent à des dialogues de personnages de films de cinéma. Ils seront les aventuriers partis sur les traces de porteurs d'initiatives, parcourant le monde à la recherche de ces héros du quotidien.

Nous pourrions voir dans le début du film l'« *apocalypse personnelle* » de Cyril Dion et Mélanie Laurent, ce « *moment où l'existence d'un être est remise en question, vouée à la destruction, voire d'ores et déjà détruite à la suite d'un événement traumatique [...] fin d'un monde individuel, de la fin d'un certain être-au-monde lorsqu'un individu voit sa perception des choses changer au regard de la révélation des possibilités de la réalité [...] choc qui permet une ouverture au monde, à savoir une révélation [...] provoquant la rupture d'un isolement dans un microcosme* » (Kompf, 2012, pp.143-144). Le voyage représente alors cette ouverture au monde et le parcours vers un renouveau « *rendu nécessaire par l'apocalypse personnelle* » (Kompf, 2012, p.146). Le lever de soleil n'est pas anodin : il représente ce moment de révélation dans le parcours de Cyril Dion et Mélanie Laurent et marque le point de départ du film.

Cyril Dion est conscient de son utilisation de ressorts dramatiques : le film commence par cette scène émouvante, suivie d'un constat scientifique alarmant. Le réalisateur souhaitait utiliser cette « *impulsion qui sort des drames [...] Si tu veux créer un ressort dramatique, il faut commencer par une catastrophe, une situation forte, un drame* » (Laurent & Dion, 2014, paragr.13). Pour lui, le ressort des histoires est de savoir comment faire face au tragique, à l'inéluctable : les héros « *se surpassent pour arriver à une sorte de happy end* » (paragr.14).

Dès le début du film, on nous présente l'équipe de tournage, « *des amis du cinéma* », avec une séquence qui les rassemble comme des amis discutant autour d'un verre. C'est le monde du cinéma qui nous est présenté, et moins celui des militants ou du documentaire. Le film flirte avec la *sitcom* entre amis, du type *Friends* (Kauffman & Crane, 1994-2004) ou *How I Met Your Mother* (Bays & Thomas, 2005-2014). En même temps, il est construit comme un *road movie* : nous voyons des images de gares, de trains, d'aéroports, des trajets parcourus par l'équipe. Nous suivons l'épopée d'une bande d'amis en

voyage aux quatre coins du monde, une aventure d'apparence ordinaire. Nous sommes donc loin du documentaire qui énonce des faits : nous suivons bel et bien une histoire. Plusieurs séquences présentent des photos du périple, telles un album de photos-souvenirs, et nous sommes comme embarqués avec les protagonistes dans leur *road trip*. Quelques séquences proposent du *comic relief*, c'est-à-dire l'« inclusion d'un personnage humoristique, d'une scène ou d'un dialogue plein d'esprit dans une œuvre autrement sérieuse, souvent pour apaiser les tensions » (*Comic relief*, 2021), comme dans la scène montrant leurs attentes idéalisées lors de leur séjour à San Francisco (qui se déroule en réalité dans la décharge publique) ou encore dans la séquence faisant défiler des images de monoculture, de poulets en batterie et d'élevages industriels : malgré les informations sur les méfaits de la monoculture, la musique est entraînante et la séquence se termine sur le constat : « *On marche sur la tête* », qui relève du ressort tragicomique.

Ainsi, le spectateur évolue en même temps que les protagonistes principaux. C'est explicitement l'angle de narration choisie (Laurent & Dion, s. d.-b) – à savoir, l'identification aux deux réalisateurs à travers les questions que se pose Mélanie Laurent à voix haute, les images d'eux backstage et les rappels explicites au *road movie*. L'enjeu était de ne pas perdre les gens dans une accumulation d'informations. La voix *off* permet de laisser défiler des images diverses tout en conservant intact le fil du récit.

L'immersion dans le film est rendue possible par une mise en scène de qualité, elle aussi placée explicitement dans la lignée des mises en scène du cinéma (Laurent & Dion, s. d.-b) : montrer le beau avec des images claires, ensoleillées et colorées, avec des mises en scène étudiées ; émouvoir et émerveiller par ces images et donner envie de vivre dans ce monde. Dion parle de créer « *un vrai moment de cinéma* » (6min47). Mélanie Laurent donne l'exemple des séquences tournées en Scandinavie : « nous avons utilisé un optique à bascule pour obtenir des flous très doux qui apportaient une dimension onirique et poétique. D'une manière générale, nous voulions à la fois coller à la réalité et apporter un supplément d'âme, une touche artistique » (Laurent & Dion, s.d.-a, p.7). Il y a une vraie réflexion sur la mise en image, le découpage des images, le montage, sur la façon de filmer les intervenants en fonction de ce qu'il fallait raconter d'eux (Roten, 2015).

Comme dans une fiction, les réalisateurs utilisent des ressorts dramatiques : par exemple, quand ils pensent être arrivés à des solutions, ils tombent sur une nouvelle embûche à surmonter (Laurent & Dion, s. d.-b). Ils se servent aussi de la métaphore, comme quand il s'agit d'expliquer le système monétaire mais que les images utilisées sont celles d'écosystèmes.

Nous avons évoqué l'ambiance sonore du début. L'accompagnement musical reste l'un des éléments primordiaux tout au long du film. L'ambiance sonore est toujours juste, la bande-son est très travaillée, la musique occupe souvent l'avant-plan. Une voix prend parfois le dessus et accompagne Cyril Dion et Mélanie Laurent : celle de Fredrika Stahl qui a composé et interprété la bande-son, parfois sans voir vu au préalable d'images tournées (Laurent & Dion, s. d.-a). La première chanson dit : « *No World to*

Come » (« Pas de monde à venir »), se situant donc à l’opposé du message du film, mais elle reste magnifique (Laurent & Dion, s. d.-a). Elle passe juste après la séquence sur l’étude scientifique alarmante et court sur des images d’avion, d’embouteillages, de buildings, de nature, de misères, d’arbres, de routes – mais il ne s’agit pas d’images prises dans une banque de données : ce sont des images de première main, filmées par l’équipe durant son périple, donc directement vécues. Ainsi, au sein de l’histoire principale, la musique et les images racontent elles aussi une histoire. La musique et la voix de la chanteuse deviennent des personnages du film et lui « *donnent une véritable identité* », identité musicale très forte (Laurent & Dion, s. d.-a, p.9).

La musique sert également à dynamiser l’enchaînement des séquences. Après la visite à Rob Hopkins, l’initiateur anglais des *transition towns* qui déplore l’absence actuelle de bons récits orientés vers la résolution des problèmes et vers les solutions enthousiasmantes, la chanson rock et entraînant « *What a Wonderful World* » de Joey Ramone démarre, accompagnant de nouvelles images de *road trip* et le commentaire de Mélanie Laurent qui explique que l’équipe est partie à la recherche de ces récits. Lors de la partie sur l’énergie et sur son utilisation indiscriminée à des fins trop souvent futiles, la chanson enjouée « *We Can Make a Change* » clôt la partie informative. Plus tard, la chanson « *Pull Up Your Sleeves* » (« Retrousse-toi les manches ») de Fredrika Stahl démarre sur des images d’extraction de pétrole, mais prend ensuite un tour plus enjoué sur des images d’initiatives citoyennes de transition mises en scène comme un album-photo. Lors de la partie sur la démocratie où nous est présenté le constat que les décisions politiques sont plus en phase avec les volontés des entreprises qu’avec celles des citoyens, c’est la chanson « *Everybody Knows* » de Rufus Wainwright qui passe sur des images du quotidien et des prises de vue de nos réalisateurs dans le métro, pour finir sur des images d’un sommet international.

Les intervenants, qu’ils soient scientifiques ou porteurs d’initiatives, sont toujours présentés comme des personnages charismatiques et filmés à leur avantage. Il s’établit entre eux et les réalisateurs de la complicité, un contact simple, de la proximité. Un des scientifiques est interviewé assis dans le sable sur une plage. Cyril Dion et lui se tutoient, s’appellent par leurs prénoms. L’immersion est totale, nous sommes chez eux à table, avec eux dans le flot des vélos. Nous sommes les cyclistes grâce à l’ambiance sonore, nous entendons et ressentons. Cela renforce une image d’égalité entre tous, un effort pour suggérer que face aux défis de construire un monde de solutions nouvelles, nous sommes pareils, sur un pied d’égalité.

« De mon côté, j’avais le temps et l’espace pour nouer une relation avec ceux que nous allions filmer, préparer les interviews. Nous avons besoin de sentir, à l’image, qu’une vraie rencontre avait lieu, que quelque chose d’intime se produisait. Il fallait que tout cela soit vivant, qu’on sente les lieux, les atmosphères. Nous ne voulions pas que les personnages nous racontent ce qu’ils font, nous voulions les voir faire. Par exemple, dans l’école finlandaise, au-delà de leur pratique

éducative on sent que les gens sont heureux, que quelque chose de différent s'y passe. » (Dion, cité dans Laurent & Dion, s.d.-a, p.7)

Le film se termine sur l'eau, l'élément de base de la vie au commencement de toute chose, comme pour signifier une renaissance à venir.

Éléments de contenu

Même si *Demain* démarre sur un constat alarmiste – l'étude de Barnosky et al. (2012) parue dans *Nature* –, ce n'est que son point de départ. Le reste du film est centré sur les solutions et non sur les problèmes. Et il ne s'agit pas de solutions à un niveau méta ou macro, mais à petite échelle, faciles à s'approprier et à reproduire. Cette structure va à l'encontre de documentaires comme *An Inconvenient Truth* (Guggenheim, 2006) ou *The 11th Hour* (Connors & Connors Petersen, 2007) qui projettent une succession d'images et de constats anxiogènes et laissent le spectateur dans l'angoisse, uniquement centré sur les problèmes une fois les lumières de la salle rallumées. Dans *Demain*, la gravité du problème n'est pas niée ou occultée, mais elle sert de tremplin pour visibiliser les solutions et les actions possibles. Psychologiquement, les images anxiogènes d'effondrement risquent de déclencher des mécanismes contre-productifs de paralysie, de déni ou de fatalité. Montrer les solutions se révèle nettement plus efficace pour stimuler des prises d'initiative et encourager au changement. Même quand il s'aventure momentanément dans des problématiques abstraites, il revient rapidement à des solutions et des outils très pragmatiques, mis en application dans la vie de tous les jours par des acteurs ordinaires (Sarrasin, 2017). Pour convaincre les spectateurs de s'engager, il faut présenter du concret, sans quoi ils se sentent impuissants et le sentiment d'auto-efficacité diminue (Sarrasin, 2017). Le succès du film repose donc en bonne partie sur le fait qu'il présente des solutions concrètes (Papakonstantis, 2017).

Contrairement aux films et documentaires apocalyptiques, *Demain* présente aussi les gains, se focalisant sur ce que tout un chacun peut « y gagner » dans la transition et non sur ce qui sera perdu ou sacrifié (Sarrasin, 2017). Il s'agit de convaincre en montrant l'exemple, de donner envie en montrant des solutions qui apportent déjà aujourd'hui de la joie et de l'épanouissement. Le film met en images la transition écologique au niveau « *grass roots* » et lui donne une existence visuelle. Non seulement il rend la transition écologique souhaitable, mais il la présente comme un choix volontaire et non comme un changement subi.

Le ton du film est donc évidemment beaucoup plus léger que celui de ses cousins documentaires, moins angoissant et aucunement moralisateur. Il est responsabilisant mais pas culpabilisant, selon une distinction chère à Cyril Dion. À l'inverse du catastrophisme, comme le film fait du bien, donne de l'énergie, est positif et inspirant, il agit comme un facteur d'*empowerment* pour les spectateurs : dans la droite ligne de la philosophie de Rob Hopkins et du mouvement des *transition towns*, il n'est pas

question d'attendre des élus ou des chefs d'entreprise qu'ils se sortent de leur inertie, et l'énergie n'est pas gaspillée à essayer de faire faire à d'autres quoique ce soit. Il est question de ceux qui agissent d'ores et déjà, des anonymes, des « Monsieur et Madame Tout-le-monde » qui s'activent, mettent sur pied des initiatives de changement et montrent ainsi par l'exemple que c'est faisable et enrichissant : il s'agit d'une vision « *bottom up* » de la transition écologique. Ce faisant, le film donne du sens, propose une vision différente et positive du monde et de l'avenir, et inaugure un nouveau récit. Les constats scientifiques, les faits sont connus, de même que les moyens de faire mieux. Désormais, nous avons besoin de dessiner un horizon, de définir ce que pourrait être un monde meilleur avec toutes ces solutions déjà sur pied. En privilégiant les rencontres, le terrain, la complicité et le concret sur les théories, la transition devient possible et souhaitable. Il crée un élan, fait percevoir le changement comme possible : « *C'est du quotidien en action, par et pour des personnes du quotidien. Qui en vivent, agréablement. Qui s'en nourrissent, alertes et allègres, physiquement et spirituellement. Qui en parlent. Et qui le font* » (René Longet, cité dans Martin, 2016).

De plus, en mettant en scène des anonymes et en leur accordant beaucoup plus de place qu'aux scientifiques et théoriciens, le film joue sur les ressorts du héros ordinaire. Ces personnes discrètes et sans notoriété deviennent les vedettes du monde nouveau. Ils font se dire au spectateur : « Je peux moi aussi être ce héros, cette vedette-là ». Ces gens ordinaires sont non seulement des héros mais également des pionniers dans un monde où les places restent à prendre. De là à faire la comparaison avec le mythe de la Frontière, il n'y a qu'un pas ; cependant, ici le mouvement pionnier n'est plus dans l'expansion vers l'inconnu mais dans le retour à soi, à la communauté, à la terre. Le film fait fonctionner un privilège inversé en piquant l'envie du spectateur de faire partie d'un mouvement inédit, avec des « *pionniers charismatiques* » (Krémer, 2016, paragr.8). Et ce, sans invoquer de « *leader charismatique* » qui risquerait de tirer le message à lui (Laurent & Dion, 2014, paragr.15).

Pour que le message persuade les spectateurs de changer de mode de vie, ils doivent pouvoir s'identifier à la source du message – dans ce cas, les porteurs d'initiatives (Sarrasin, 2017). Il est plus aisé de s'identifier à des personnes du quotidien, qui peuvent être chacun de nous, plutôt qu'à des superhéros aux pouvoirs fantastiques (Sarrasin, 2017) ou à des héros solitaires qui, comme dans *The Day After Tomorrow*, avancent seuls contre tous. La grande majorité des initiatives présentées dans le film se déroulent dans des villes petites ou grandes, là où la majorité des spectateurs vivent. Il est donc également plus facile de s'identifier aux protagonistes et d'imaginer mettre en œuvre sa propre initiative, au contraire de films hollywoodiens qui se situent dans des contextes de vie trop éloignés de ceux de leurs spectateurs.

Le film active un mécanisme mimétique qui, jusque-là, faisait cruellement défaut pour les porteurs d'initiatives (Noualhat & Dion, 2018) : il montre des exemples qui fonctionnent, qui font déjà système, qui sont en marche (Maresca, 2016), et légitime ainsi de nouvelles initiatives par contagion et imitation.

Il est en effet toujours plus évident de changer si d'autres l'ont fait avant. En sortant les initiatives de changement de la marginalité, le film devient un outil de visibilisation et de légitimation. Il agit ainsi en pionnier, inaugurant les premiers pas d'un récit culturel plus large agissant comme marqueur d'imaginaire. Cela fait de lui le point de référence pour les initiatives futures et pour les personnes désireuses de changement, qui peuvent désormais inscrire leurs actes dans un contexte plus large (Dion, 2018a). En cela, il amorce la création d'un nouveau récit de transition (Dion, 2018a), d'un nouvel imaginaire qui rend communément accessible, voire même un peu *glamour*, ce qui était auparavant marginalisé, raillé et moqué. Et il le fait en dehors de tout recours à la science-fiction.

Selon Maresca (2016), le fait que le film présente des micro-initiatives n'empêche pas qu'il soit traversé par une dimension politique : les *standing ovations* à la fin des séances rappellent certains films politiques des années 1970, comme *Z* (Costa-Gavras, 1969), qui appelaient à la mobilisation pour transformer la société et portaient en eux une forme d'utopie. Dans la mesure où *Demain* contribue à construire un sentiment de communauté, chacun d'entre nous peut avoir le sentiment de faire partie d'un véritable mouvement, pas seulement dans une optique de comportement individuel vertueux mais dans une dynamique plus large qui cherche à rompre avec le système dominant. Pour Maresca, le film reflète le fait que « *les classes moyennes occidentales veulent se réappropriier la gestion de leur quotidien, à l'échelle de leurs territoires de vie, à travers des initiatives collectives où règnent la bonne volonté et la bienveillance. Elles sont engagées dans un mouvement de prise de conscience d'elles-mêmes, de leurs intérêts, de leur besoin de vivre et de consommer autrement* » (paragr.11). Cette conscience avait été perdue dans les années 80 avec la dilution des luttes sociales et une classe moyenne devenue « *simple rouage, indispensable au fonctionnement de l'économie mondialisée* » (paragr.12) à cause de la consommation de masse. Pour ce sociologue, le film *Demain* représente peut-être une nouvelle prise de conscience de cette classe moyenne.

Si nous nous référons aux caractéristiques propres au blockbuster – à savoir, le succès commercial et la création d'une sorte d'« objet à fragmentation » qui dissémine un morceau de lui-même hors du contexte cinématographique – alors *Demain* est sans doute le premier « *blockbuster de l'écologie* » (Dion, 2018a, 31min01).

Critiques

Si le film *Demain* dispose de solides atouts en tant que récit de transition écologique et en tant que récit propre à inciter au changement, il n'a pas manqué de prêter le flanc à certaines critiques.

Les initiatives montrées dans le film demeurent très locales, à petite échelle. Nous l'avons relevé précédemment comme un point positif sous l'angle de la motivation des citoyens à les imiter. Cela dit, ces initiatives locales ont peu d'impact réel sur la globalité du système et demeurent encore assez isolées

les unes des autres. Elles ne semblent pas – encore ? – pouvoir former un tout cohérent, organisé et coordonné susceptible de faire vaciller le système en place. Il est facile de faire l’hypothèse que si elles représentaient un réel danger pour le système hégémonique, celui-ci les aurait empêchées ou fait disparaître. Or, le système les tolère. Tout ce qui existe ne semble pouvoir exister que parce que le système dominant ne le voit pas comme une menace. C’est très probablement parce que ces initiatives n’ont pas réussi pour l’instant à s’organiser à plus grande échelle.

Selon Eric Dupin (2014, cité dans Maresca, 2016), les initiatives présentées dans *Demain* relèvent d’une conception très individuelle des changements, d’une vision d’exemplarité individuelle, plus que d’un changement collectif qui aurait lieu dans le champ politique. Elles ne font pas de leurs initiants un mouvement social. Pour Penasse, (2016), le film évacue complètement les luttes d’intérêts, les luttes des classes et les rapports de pouvoir. Sans jamais remettre en cause le développement ou le mode de consommation occidental, il caresse l’espoir que les classes moyennes pourront continuer dans leur voie en opérant des améliorations à la marge. L’idée de faire son possible à son niveau, si elle permet de déculpabiliser tout en rendant l’imaginaire du changement plus accessible, ne permet pas de constituer un véritable mouvement politique et collectif. Il manque donc à ce film une bonne dose d’activisme politique, avec le risque de demeurer trop proche de la perspective des éco-gestes individuels.

Dans le sillage de *Demain* et de son successeur, *Après Demain* (Noualhat & Dion, 2018), un nouveau *feel-good movie* a fait son apparition, aux USA cette fois-ci : *The Biggest Little Farm* (Chester, 2018). Ce film suit Molly et John Chester dans leur projet de lancer une ferme écoresponsable. John Chester est cinéaste documentariste et a filmé leur vie durant huit ans pour créer ce film, couronné de succès. L’œuvre retrace leur parcours, allant de leurs débuts difficiles jusqu’au moment où la nature reprend petit à petit ses droits. Pour Iselin (2019), ce *feel-good movie* raconte donc une belle histoire, optimiste, avec des solutions concrètes plutôt qu’une focalisation sur les problèmes. Le problème de ce film, similaire à celui de *Demain*, est qu’il ne remet pas en cause le système capitaliste qui menace la survie de l’humanité. Ce serait là l’une des raisons du succès de ces films : ils tendraient à suggérer que des solutions sont possibles sans avoir besoin de critiquer frontalement les modes de vie majoritaires (Dafflon, cité dans Iselin, 2019). Ce faisant, ils dépolitisent les questions environnementales : « *L’écologie qui marche, c’est l’écologie qui n’est pas politisée, qui ne remet pas trop en cause l’ordre économique* » (paragr.6). *The Biggest Little Farm* véhicule une vision de l’écologie du genre « *success story* », une nouvelle « *version durable du rêve américain* » (paragr.7).

Quant aux classes moyennes françaises, difficile de savoir si le message qu’elles peuvent tirer de *Demain* est celui d’un choix de mode de vie différent ou celui d’une pure et simple adaptation à la crise, d’une adhésion contrainte au principe *Small is beautiful* face aux inégalités croissantes engendrées par le capitalisme (Maresca, 2016). En effet, selon Sarrasin (2017), s’il est évidemment plus facile de s’identifier à des héros anonymes du quotidien qu’à des leaders politiques, il n’est pas du tout certain

que des personnes dans des situations financières précaires puissent s'identifier à une minorité heureuse et agissante au sein de la classe moyenne. Le risque est de ne cibler qu'un sous-ensemble de la population : relativement aisée, prédisposée à ces changements et bénéficiant d'un capital intellectuel et financier préalable. La question demeure ouverte de savoir, d'une part, s'il est possible de toucher des personnes précaires aux yeux desquelles cette écologie du changement heureux est réservée aux riches et, d'autre part, de savoir si le film a pu toucher un public en-dehors du cercle assez restreint des personnes déjà convaincues.

Pour Dion (2017), le nombre de spectateurs du film dépasse largement le nombre de militants, ce qui prouverait que *Demain* a réussi à sortir de l'entre-soi militant, notamment grâce au bouche-à-oreille et à la volonté des convaincus d'emmener des non-convaincus voir le film. Quant à savoir si le film peut toucher des personnes en situation précaire, Dion est conscient que ce n'est probablement pas le cas. Il est plus facile de s'intéresser à un changement de notre mode de vie quand notre quotidien n'est pas une lutte pour la survie. Le film a cependant malgré tout tenté de créer une identité plus large que celle du citoyen de la classe moyenne aisée, en mettant en scène des personnes rencontrées à Detroit, elles-mêmes dans une situation précaire, et à Totmorden, ville désindustrialisée et touchée par le chômage.

Certains pensent qu'à cause de l'absence d'une critique claire du capitalisme, le film masque les inégalités et échoue à identifier réellement la cause systémique de nos maux (Penasse, 2016). Comme lors d'un repas de famille où nous n'abordons pas de tabous, le film parle peu de pauvreté, et pas du tout des cadeaux fiscaux aux entreprises, des paradis fiscaux, du syndicalisme, du plafonnement des revenus, etc. (Penasse, 2016). Peut-être par choix de rester dans une veine très positive, le film ne montre pas la misère (à l'exception d'une personne sans domicile fixe au tout début) ; la grande pauvreté en Occident, tout comme les enjeux de développement de l'Afrique, de l'Amérique du Sud, de l'Océanie et d'une grande partie de l'Asie sont passés sous silence.

Mais comment le film pourrait-il parler de tous ces aspects quand on sait que Mélanie Laurent gagne des sommes faramineuses comme actrice, qu'elle est ambassadrice Dior (cautionnant ainsi le système de la publicité, du luxe et de la consommation) et qu'elle fait partie, toute privilégiée qu'elle est, du gratin parisien (Penasse, 2016) ? Pour Marshall (2017), associer un récit de célébrité – ici par le biais de Mélanie Laurent, qui évoque la fortune, la consommation et le luxe – au récit écologique, plutôt porté sur « *la simplicité, le local, la consommation raisonnée* » (p.262), ne peut tout simplement pas marcher. Pour Penasse (2016), tout comme les initiatives qu'il met en exergue, le film a été possible parce qu'il ne représente pas un danger, occultant la fausse conscience de la bourgeoisie et la lutte des classes. Les solutions proposées ne demandent pas que les grandes entreprises ou les riches et les super-riches mettent la main au portefeuille, mais que les bonnes gens aient de la bravoure.

Le film ne traite guère des critiques que l'on pourrait adresser à certaines des initiatives. Ainsi, par exemple, les énergies renouvelables sont loin d'être par elles-mêmes une solution viable si nous ne

remettons pas en cause la croissance économique et la surconsommation. De même, la Constitution citoyenne d'Islande tellement montée en épingle a finalement été bloquée par les jeux de pouvoir politiques et économiques. En refusant de questionner le mode de vie occidental et la logique capitaliste et croissanciste sur laquelle il repose, *Demain* rate l'occasion de mettre en lumière les structures qui imposent et dictent les choix aux individus et bloquent en grande partie le changement systémique. De plus, faute de réflexion sur les racines anthropocentriques des crises environnementales, il élude les intérêts du non-humain et de la nécessaire considération de l'altérité. Le film manque ainsi son entrée dans l'Anthropocène.

Conclusion

Demain a réussi le pari de son réalisateur, Cyril Dion – à savoir, créer un nouveau récit. Que ce soit au niveau de la production, de la diffusion ou du contenu, l'équipe a créé et proposé des récits différents qui ont permis au projet de réussir. Ainsi le financement du film raconte l'histoire d'un documentaire citoyen, la diffusion mobilise l'imaginaire militant, le contenu déconstruit nos récits familiers destructeurs (la monnaie, le système financier, la monoculture) pour en proposer de nouveaux. Chaque initiative est pensée, filmée, mise en scène de façon à raconter une histoire spécifique. Elle devient une petite histoire, une pièce du puzzle d'une nouvelle société qui est ensuite reliée avec les autres pour créer un récit plus englobant. Comme dans une fiction cinématographique, nous distinguons des sous-intrigues au sein d'un fil rouge général. Partant du pire – le réchauffement climatique et la possibilité de l'effondrement de notre civilisation –, le film monte en puissance au fil de ses cinq chapitres, de la ville de Detroit en ruines jusqu'au système d'éducation finlandais.

Demain a le mérite d'avoir montré de façon *glamour* au grand public, probablement bien au-delà du périmètre de l'entre-soi militant, des solutions et des initiatives existantes que d'autres ouvrages ou films n'avaient pas réussi à visibiliser auparavant. Il est devenu une histoire à part entière, point d'ancrage pour un récit de transition écologique et a mis, au moins en partie, ses spectateurs en mouvement – avec l'espoir d'être un *tipping point* positif qui fasse basculer le monde dans un autre récit.

Cependant, certains ressorts utilisés sont l'œuvre du système dominant : une ambassadrice de charme et le pouvoir de séduction du cinéma – le film n'a pas su se construire complètement hors de ces modèles. Peut-être est-il simplement impossible, si l'on espère toucher un public très large, d'avoir un récit du changement qui ne soit pas porté par au moins une frange du système hégémonique. Faut-il, pour obtenir la visibilité nécessaire, s'associer un minimum avec ceux que nous combattons, au risque de perdre la radicalité du discours ?

Reste la question de la légèreté du ton et de son importance quand il s'agira pour nous, dans la dernière partie de ce travail, de réfléchir à une nouvelle forme de fiction. Murray et Heumann (2009) mettent en

évidence l'importance du ton employé dans un film pour provoquer le changement chez ses spectateurs. La comédie serait à leurs yeux un ton plus pertinent pour passer de la survie individuelle à une action collective de survie. Ils citent Meeker (1997), pour qui les personnages principaux des comédies sont volontairement construits comme imparfaits, au point d'avoir besoin d'alliés pour réussir. La comédie accentuerait le collectif comme ressource face au danger, contrairement au film catastrophe qui valorise la figure isolée du héros sacrificiel. L'analyse de Meeker le pousse à comparer ces héros solitaires aux espèces pionnières des écosystèmes, qui sont les premières à coloniser mais qui disparaissent une fois l'équilibre de l'écosystème trouvé. Le collectif rend mieux compte du fonctionnement d'un écosystème, dont l'équilibre ultime relève finalement de la tension entre les forces en présence. La comédie serait mieux à même de rendre compte du collectif et montrerait les bénéfices d'une mise en priorité de la communauté sur l'individu. Avec son ton plus léger et son invitation au rire, la comédie permettrait aussi de susciter une prise de conscience (Afeissa, 2014). Sans aller évidemment jusqu'à dire que le film *Demain* est une comédie, son parti-pris délibéré pour un ton plus léger (et son lien avec la thématique du collectif) peut nous être utile dans la quête d'une forme de fiction adaptée à la transition.

Chapitre 7

Conclusion de l'analyse des deux films

Avec ces deux films, il s'agit surtout de deux nouveaux récits. Nous l'avons vu, *Demain* a eu des répercussions dans la sphère publique, dans les mouvements collectifs plus locaux et dans les esprits de ses spectateurs. Il a créé le nouveau récit dont les porteurs de transition avaient besoin pour commencer d'insérer leurs actions dans un ensemble plus grand. *The Day After Tomorrow* est encore aujourd'hui le film *cli-fi* le plus influent (Svoboda, 2016), cité dans les articles scientifiques et point de départ de discussions. Les deux films sont devenus des points de référence susceptibles d'influencer les productions futures.

The Day After Tomorrow est un blockbuster, un produit culturel pensé et créé pour satisfaire un public large, le fameux « grand public ». Cet impératif implique d'effacer toute spécificité culturelle ou locale. Le produit rendu doit être universel et universalisant, capable d'éviter le *cultural discount*, c'est-à-dire « la perte de valeur et d'intérêt du film une fois qu'il est transporté sur un marché étranger, traduit dans un autre système culturel » (Cucco, 2010, cité dans Odello, 2013, pp.11-12). Le film est donc centré sur un sujet rassembleur, largement accessible, avec un langage universel et sur la base de représentations communes. Sa vocation est d'être familier à tous les publics et de faire une place à toutes les cultures pour que chacun puisse s'y retrouver (Cucco, 2010, cité dans Odello, 2013). Il ne faudrait pas pour autant verser dans le discours trop souvent retenu lors des sommets climatiques internationaux sur la responsabilité de l'espèce humaine. En effet, ce discours invisibilise à dessein la responsabilité historique des pays occidentaux, leur plus grande part de responsabilité dans l'émission de CO₂ et la destruction des écosystèmes et ne reconnaît pas que les populations risquent d'être différemment touchées par les effets des crises.

Le mot « blockbuster » fait cependant aussi référence aux bombes utilisées durant la Seconde Guerre Mondiale, qui font exploser le *block*, le pâté de maison, à l'image de la bombe qui éclate, se dissémine, se disperse comme « une bombe aérosol qui pulvérise l'objet cinématographique, diffusant ses multiples fragments atomisés dans d'autres contextes, qui n'ont plus rien à voir avec le cinéma » (Odello, 2013, pp.10-11). À partir de là, le cinéma devient un « dispositif à propulsion d'images » (p.19). Il vaudrait peut-être mieux, contrairement au traitement du changement climatique comme sujet d'un blockbuster universalisant, retenir la caractéristique du *fragment* : nous avons besoin de disséminer des fragments du récit sur le changement climatique, à tout le monde et dans des contextes différents. Nous avons

besoin d'un cinéma qui propulse des images, des récits et des fictions sur le changement climatique, et *The Day After Tomorrow* a parfaitement rempli cette mission puisqu'il a eu des répercussions importantes dans un grand nombre de pays occidentalisés.

Sur le fond, ce film peut aussi être vu comme le résultat de l'Anthropocène. Fissures, typhons, vagues, cyclones : l'humanité est confrontée à son pouvoir antérieur – à sa surpuissance passée – et à son impuissance présente (Neyrat, 2015). La fameuse vague qui frappe New York n'est pas une explosion mais se ressent plus comme une intrusion : l'eau s'infiltré, se répand, personne n'y échappe. C'est aussi une masse énorme qui revient vers ceux qui pensaient pouvoir y échapper. La vague, c'est le retour de l'altérité, de la masse oubliée, de la matérialité reniée du monde. L'humanité occidentale n'a pas voulu voir la masse qu'elle produisait, exportait et jetait, et elle revient se manifester. La catastrophe, c'est la « *dénégation de la masse* », et la destruction arrive parce que nous avons oublié le poids des choses et des êtres (Aubron, 2013, p.47).

The Day After Tomorrow est assez mature quant à son approche des technologies : pas de supernavette pour quitter la planète, mais des technologies plus « courantes » pour braver le froid. Comme dans *Gravity* (Cuarón, 2013), on ne cherche pas à quitter la Terre mais à faire un mouvement vers l'intérieur pour se protéger du froid, qu'il provienne d'un vortex terrestre ou d'une vague intersidérale. Il nous semble par ailleurs manquer une catégorie à la définition de Szendy (2012) sur les types d'apocalypse surtout pour l'éco-apocalypse, combinant des événements naturels mais causés par les activités humaines. *The Day After Tomorrow* est le seul film où une perturbation est susceptible de toucher la planète entière et où la responsabilité humaine est identifiée, mais il demeure encore dans un entre-deux : il identifie les activités humaines mais ne nomme ni le « qui », ni le « quoi », ni le « comment ». Le système capitaliste de consommation de masse reste le grand absent. De plus, la période de changement est celle d'un effondrement soudain, trop rapide pour laisser le temps à des actions de transition.

De l'autre côté de notre spectre, *Demain* fait lui aussi figure de blockbuster, toute proportion gardée, grâce à son succès et à sa capacité à se diffuser au moins un peu au-delà d'un public déjà convaincu. Le récit véhiculé est celui de la transition, sous de multiples facettes, donc d'un changement d'ores et déjà à l'œuvre et qui prendra du temps. Même si certains éléments narratifs typiquement cinématographiques ont été adjoints à l'œuvre, elle n'en reste pas moins un documentaire et se prive donc en partie des ressorts et de la puissance de la fiction. Il lui manque notamment une partie d'*entertainment* et de transport narratif. De plus, si l'impact de l'action humaine est évoqué, le système capitaliste de consommation de masse est peu présent, ce qui laisse planer le doute sur la possibilité pour l'Occident de continuer sur sa lancée en n'opérant que quelques modifications à la marge. Les catastrophes, les difficultés et les résistances à venir sont un peu éludées – c'était le but du film que de rester joyeux, optimiste et centré sur les solutions. Mais le risque est alors de produire une œuvre dans la lignée

d'*Interstellar*, où les causes sont effacées sous un optimisme qui peut facilement devenir déplacé. Or, des solutions vraiment pertinentes ne peuvent être pensées qu'en lien avec leur cause réelle.

Nous avons donc besoin de trouver un « entre-deux » : la responsabilité humaine doit être clairement mise en avant en explicitant les causes et les effets du système occidental, mais il faut également montrer que ce même humain est encore auteur de ses actes et qu'il peut agir en modifiant son mode de vie. Il ne s'agit pas pour autant d'être dupe : tous les dégâts en marche continueront d'avoir des effets et l'humanité, nous le savons, entre en zone de turbulence. La crise écologique est en marche : changement climatique, biodiversité, cycles biogéochimiques, etc. ; il y aura des catastrophes et des difficultés même si devenions soudain tous 100% vertueux demain. Cette réalité de l'inertie du système Terre et de sa réaction différée à nos actions ne doit pas être occultée : nous ne pouvons pas stopper les crises à venir, mais seulement les atténuer et surtout créer des systèmes résilients. Le nouveau récit aura à montrer des solutions alternatives de vie dans un rapport plus harmonieux avec l'environnement, sans pour autant cacher le fait que des catastrophes arriveront et que ces nouveaux modes de vie devront s'y adapter. Simplement, ils le feront mieux que si nous maintenons aveuglément le cap de notre système à bout de souffle.

L'entre-deux, c'est aussi sortir du seul cinéma américain, trop somptueux et trop spectaculaire, sans pour autant rejoindre uniquement le côté terre-à-terre et parfois minimaliste du cinéma français : cherchons le juste dosage pour mettre en scène le « banal sublimé ».

Chapitre 8

La transi-fi

Nous arrivons désormais au seuil de cette nouvelle fiction que nous cherchons, qui soit capable de véhiculer un récit sur la transition écologique comme choix collectif et sur la vie quotidienne en Anthropocène au long de cette transition. Dès lors, cette dernière partie se donne pour but de trouver un nouveau sens, c'est-à-dire de trouver une nouvelle manière de rendre intelligible le monde qui nous entoure. Nous l'avons vu, capitalisme, croissance et consommation ont gagné la bataille du récit et proposé jusqu'à ce jour une narration collective jugée légitime. Notre but ici est de travailler sur un nouveau récit qui soit mieux à même de rendre compte des changements en cours, de la période que nous vivons et d'une existence humaine compatible avec les temporalités et les dynamiques réelles de la biosphère – et ce, pour toutes les raisons que nous avons explorées plus haut, en introduisant ce nouveau récit au sein d'une fiction. Cette partie veut pouvoir proposer une structure générale pour une œuvre dans un genre nouveau, que nous allons appeler la « transition-fiction », la *transi-fi*. Elle a également pour but d'apporter quelques pistes pour amener les spectateurs, à partir de cette fiction, à se mobiliser et à opérer des changements dans leur mode de vie individuel et collectif.

Un contenant : la série

L'un des premiers et des plus importants problèmes soulevés par rapport aux films d'éco-fiction est le manque de temps pour développer à l'écran toute la complexité de l'Anthropocène, du changement climatique et a fortiori de la transition écologique. La solution qui paraît la plus probante est donc d'adapter une *transi-fi* sous le format d'une série. Presque davantage encore que le cinéma, la série est un média populaire, capable d'atteindre un public large, qui parle à tous les âges et à toutes les classes sociales (Esquenazi, 2010).

Les séries américaines s'imposent largement et sont omniprésentes (Esquenazi, 2010; Favard, 2018) grâce notamment aux moyens investis et à des techniques d'écriture multi-auteurs, l'exploration de nombreux enjeux ou des types de narrations (Esquenazi, 2010). La production française a également créé des séries à succès comme *Dix pour cent* (Herrero, 2015 – toujours en production), récompensé en novembre 2021 aux International Emmy Awards (Laugénie, 2021). Elle a également investi le créneau dit « avant le *prime time* » avec des formats courts, les *shortcoms* (Favard, 2018, p.27), telles que *Caméra Café* (Solo, Le Bolloc'h & Kappauf, 2001-2004), *Kaamelott* (Astier & Kappauf, 2005-2009),

Scènes de ménage (Kappauf, 2009 – toujours en production), *Un gars, une fille* (Lepage, 1999 – 2003) et *Plus belle la vie* (Besson, 2004 – toujours en production).

Parce qu'elle dure beaucoup plus longtemps qu'un film, la série a l'avantage de pouvoir faire évoluer une intrigue lentement. Ce format donnerait le temps de développer toute la complexité des intrusions et des effets de l'Anthropocène et des multiples crises qui lui sont adjointes, comme le changement climatique ou la crise de la biodiversité. La série est toujours en progression, non encore finie, ouverte (Favard, 2018), tout comme le sont à la fois la crise actuelle et la transition à mener.

Si nous comparons les films éco-fictionnels et les œuvres de *cli-fi* littéraires, ces dernières sont plus souvent consacrées à des événements lents et ce, parce qu'elles ont le temps au fil des pages de construire et de développer les implications et les effets. Les formes narratives plus longues ont également l'avantage de pouvoir montrer et éprouver des solutions d'atténuation et d'adaptation en les faisant vivre et évoluer, en montrant leurs impacts positifs et leurs répercussions inattendues (Milner & Burgmann, 2020). Les films de *cli-fi*, nous l'avons vu, se portent plus souvent sur des événements météorologiques extrêmes ou sur des effondrements qui entrent mieux dans le format de temps court et dans l'impératif d'une mise en images spectaculaire (Svoboda, 2016), mais ils éclipsent les complexités et les processus sur le long terme de la crise climatique (Milner & Burgmann, 2020). La durée de la série permet donc d'éviter de produire une fiction où la science climatique est tronquée et accélérée, comme nous l'avons constaté pour *The Day After Tomorrow* (Milner & Burgmann, 2020). Elle donne davantage d'espace pour penser et représenter le court et le moyen terme (Svoboda, 2014e) et pour représenter la crise comme systémique.

La série crée autour d'elle une communauté de sens : entre deux épisodes (sauf si la série est déjà entièrement disponible), le temps disponible fait éclore un espace de discussion, de partage et de spéculation sur la suite (Favard, 2018). Pour Blot (2013), cet espace permet de créer des liens, de confronter des valeurs et des points de vue et donc d'instaurer cette communauté, accompagnée de son sentiment d'appartenance. Une telle communauté fait vivre la série au-delà des écrans et plus loin que le seul moment de son visionnage, gardant ainsi actif le transport narratif même une fois l'écran éteint.

La série dispose également d'un autre atout : elle s'inscrit directement dans l'intimité (Favard, 2018). Elle est visionnée sur les écrans de télévision ou sur des appareils présents dans nos foyers et s'installe au plus près de nous, souvent durant plusieurs années (Blot, 2013; Favard, 2018). La série aurait donc l'avantage de mieux mettre en scène les moments de vie ordinaire dans un monde qui change et qui est traversé de dynamiques socio-politico-économiques. La familiarité et l'utilisation d'écrans plus humbles que le cinéma pourrait aussi inciter les réalisateurs à des mises en scène moins spectaculaires (Svoboda, 2014e) : si l'apocalypse se prête à une représentation cinématographique, la révélation qu'elle doit apporter se trouve mieux représentée dans le cadre quotidien et familier de la télévision (Février, 2012).

Les personnages de séries – ainsi que les comédiens qui les jouent – vieillissent avec nous (Favard, 2018). Ils sont humains, imparfaits, parfois banals. La tendance est à la construction non pas de héros lisses et parfaits mais de personnages nuancés faits pour nous ressembler (Blot, 2013). Des séries comme *Lost* (Lieber, Abrams & Lindelof, 2004-2010) ou *Grey's Anatomy* (Rhimes, 2005 – toujours en production) ont démultiplié les personnages principaux pour permettre à chacun de trouver à qui s'identifier, de découvrir son double dans la série (Blot, 2013). Nous aimons ces personnages presque comme des membres de notre famille (Yorke, 2014). Leur humanité nous renvoie à notre propre mortalité (Blot, 2013), ce qui nous permet peut-être de mieux appréhender notre propre finitude.

Comme nous sommes très familiers des personnages, des lieux et de l'univers de la série, il nous est plus facile de nous immerger dans la fiction à chaque nouvel épisode et de continuer à regarder (Jouve, 2019; Yorke, 2014). La continuité et l'habitude créent un sentiment rassurant pendant que les rebondissements successifs tissent l'intrigue dans ce cadre familier (Jouve, 2019). Les séries fonctionnent grâce à cette répétition et à notre besoin fondamental de sécurité et de familiarité face à un monde extérieur menaçant (Yorke, 2014). La série *Friends* (Kauffman & Crane, 1994-2004) avait ainsi créé un réseau social avant l'heure à travers les retrouvailles quotidiennes de ces amis à chaque épisode, instaurant une proximité entre les spectateurs et des personnages ordinaires, attachants d'humanité et d'imperfection, vivant les peines et les joies de la vie courante (Blot, 2013). L'attachement que nous ressentons pour ces personnages nous fidélise et solidifie notre relation à eux (Blot, 2013).

Blot (2013) explique que, comme la fiction plus généralement, la série nous fait vivre à distance des situations et des aventures que nous pouvons rencontrer dans notre vie. Elle construit une réalité qui accentue, précise ou nuance certains éléments. L'ancrage des séries dans notre quotidien s'observe notamment quand un personnage devient référence ; ainsi, « faire sa Monica » est devenu synonyme de maniaquerie (*Friends* (Kauffman & Crane, 1994-2004)). La fiction s'immisce dans la réalité et participe à notre compréhension de nos propres réactions.

Pour Blot, la série doit trouver un équilibre entre dépeindre la réalité et faire rêver. Elle en veut pour preuve le fait qu'il semble plus aisé de s'identifier aux personnages de *Sex and The City* (Star, 1998-2004) qu'à ceux de *Girls* (Dunham, 2012-2017). Les deux séries relatent certes la vie de femmes dans la ville de New York, mais alors que la première est plutôt *glamour*, la seconde est plus sobre. L'identification est plus facile quand nous pouvons idéaliser les personnages sans qu'ils soient trop éloignés de notre propre monde. Sublimier le quotidien sans rompre avec lui : telle pourrait être l'une des devises d'une série à succès.

La série instaure par ailleurs un autre rapport au temps, plus lent, plus proche de nous, avec la possibilité de synchroniser les dates-clés d'une année (comme la diffusion d'un épisode sur Noël au moment des fêtes) ou d'événements plus importants (la crise du COVID a été intégrée à l'intrigue de *Grey's*

Anatomy) (Favard, 2018). Un épisode donné garde une trace des épisodes passés et contient en même temps en germe les ouvertures vers des épisodes futurs (Favard, 2018).

La série française *Plus belle la Vie* (Besson, 2004 – toujours en production) attire 5 millions de téléspectateurs depuis son démarrage (Blot, 2013). Elle a repris à peu près tous les mêmes codes qui viennent d’être évoqués : évolution des personnages avec nous, parallèle entre nos quotidiens, suivi de l’actualité. La série a brouillé la frontière entre réalité et fiction en allant jusqu’à créer un forum de discussion entre le public et les personnages (et non les acteurs) (Blot, 2013). Elle a même développé un arc narratif sur le combat d’une jeune fille pour sauver un arbre centenaire de l’abattage (Gallois, 2021).

Comme les films, certaines séries abordent de près ou de loin la crise climatique. Un travail entier pourrait être consacré à leur analyse, mais en ce qui concerne le présent travail, nous nous contenterons de remarquer que les catégories d’analyse que nous avons utilisées pour catégoriser les films peuvent se recycler ici. Nous trouvons d’abord des fictions qui se situent dans un « après » dystopique ou post-apocalyptique, avec *The Handmaid’s Tale* (Miller, 2017 – toujours en production), *les 100* (Rothenberg, 2014 – 2020), la version série de *Snowpiercer* (Friedman & Manson, 2020 – toujours en production), *Incorporated* (Pastor & Pastor, 2016 – 2017) ou encore *Terra Nova* (Marcel & Silverstein, 2011). Toutes les cinq sont américaines. Il y a également le trope du désastre écologique isolé, comme dans *Cromo* (Puenzo, Puenzo & Fendrik, 2015 – 2016) avec des rejets polluants de produits chimiques, et une série mêlant l’horreur avec un virus préhistorique échappé du pergélisol dans *Fortitude* (Donald, 2015 – 2018). D’autres séries utilisent le changement climatique pour proposer des intrigues mêlant conflits politiques et technologies, comme *Occupied* (Skjoldbjaerg, Lund & Nesbo, 2015 – toujours en production) et *Years and Years* (Davies, 2019). Dans *The Swarm* (Lally, Lestrade & Lunt, 2021 – toujours en production), adaptée du roman de Frank Schätzing (2004), une entité des océans menace la survie de l’espèce humaine quand elle décide de riposter (Vena, 2021). La série *Utopia* (Kelly, 2013 – 2014), d’abord anglaise puis augmentée d’une récente version américaine, raconte la quête de jeunes gens en possession de bandes dessinées qui prédisent les prochaines catastrophes (Pierrette, 2020). Quant à *Ragnarök* (Price, 2020 – toujours en production), série dano-norvégienne, elle raconte le combat d’un adolescent détenteur de pouvoirs divins contre les entités responsables du changement climatique (*Ragnarök (série télévisée)*, s. d.) (Berny & Delporte, 2021).

La France, quant à elle, a produit trois séries, dont une post-apocalyptique : *Section Zéro* (Marchal, 2016) ; *La Dernière vague* (Roudaut & Le Sec, 2019), où une vague enlève des baigneurs et des surfeurs pour les restituer ensuite armés de super-pouvoirs ; et *L’Effondrement* (Les Parasites, 2019), qui met en scène les thèses de la collapsologie avec un effondrement rapide du système et des épisodes qui nous relatent le parcours des survivants.

Notons aussi au passage deux séries qui ont, le temps d'un épisode ou d'une saison, pris le changement climatique ou la dégradation écologique comme source d'inspiration. La série *The Affair* (Treem & Levi, 2014 – 2019) relate les conséquences de l'adultère, mais la saison 5 fait un bond dans le temps de plusieurs décennies et place son intrigue dans un monde transformé par le changement climatique. L'épisode 7 de la saison 16 de *NCIS* (Bellisario & McGill, 2003 – toujours en production), série centrée sur une équipe d'enquêteurs chargés des enquêtes concernant la marine américaine, raconte le combat d'une activiste pour protéger les mammifères marins contre une technologie de la marine.

Entre la série et le film, nous pouvons également évoquer un film en deux parties, *The Fire Next Time* (McLoughlin, 1993), dont l'intrigue met en avant une famille de Louisiane touchée par un ouragan de catégorie 5 en 2017. Pour Svoboda (2016 ; 2020), cette œuvre dépasse le simple film d'éco-catastrophe en approfondissant les effets transformateurs de cet événement sur la vie des protagonistes, en abordant le changement climatique de façon plus complète et en illustrant d'autres impacts : sécheresse, vagues de chaleur, incendies, perte de biodiversité, déplacements de population. Cette fiction met également en avant des stratégies d'atténuation et d'adaptation au changement climatique et des modes de vie plus durables (Svoboda, 2016), et elle a profité des conseils du climatologue Stephen Schneider, qui joue son propre rôle dans le film (Svoboda, 2016, 2020). Pour Svoboda (2016), cette représentation du changement climatique est la première et la plus complète à ce jour dans l'éco-fiction.

Le format de la série semble donc posséder bon nombre de caractéristiques qui le rendent apte à mettre en scène l'Anthropocène, la crise climatique et la transition écologique – en un mot, à inaugurer le genre nouveau de la « transition-fiction ». Il est possible, sous forme de feuilleton – à savoir, un arc narratif long qui se poursuit durant les épisodes (Favard, 2018) – de mieux rendre compte de la complexité des phénomènes, mais aussi de chroniquer plus aisément la mise en place progressive de projets de transition écologique. Il s'agit en effet d'une formule faisant la part belle au quotidien et au « banal sublimé », loin de la spectacularisation, et avec la possibilité d'un attachement fort de la part du public à des personnages ordinaires.

Une première *transi-fi* pourrait aussi prendre la forme d'une web-série produite grâce au financement participatif, ce qui aurait l'avantage, comme pour le film *Demain*, d'avoir des futurs spectateurs déjà acquis, une communauté de sens naissante, mais aussi de changer le rapport de pouvoir entre production et consommation en s'éloignant des mastodontes de la production (Favard, 2018). Mais c'est un pari très incertain. Car la seule réserve que nous émettons concernant le format de la série touche effectivement à la grande prolifération actuelle de séries sous la houlette de grandes firmes de production comme ABC, NBC ou CBS, concurrencées par les chaînes comme HBO et les services de vidéo à la demande comme Netflix ou Amazon. Pour Favard, si cette démultiplication est une preuve de leur succès et de leur reconnaissance comme objet culturel populaire, elle entraîne aussi la mise en place de niches, donc la production de séries ciblant des publics spécifiques. Dans notre cas, une série de *transi-*

fi risquerait donc de n'être regardée que par un public déjà sensible, et donc de rester dans un entre-soi. De plus, une série peut certes être longue, mais elle ne sera pas infinie et devra donc trouver une fin sous peine de lasser son public. Une *transi-fi* ne pourrait, de par son objet, se terminer que sur une fin ouverte, laissant éventuellement la place pour sa propre continuité mais ne satisfaisant pas nécessairement le désir de « clôture » du spectateur de fictions.

Cette brève discussion suggère que nous manquons actuellement de critères suffisamment clairs permettant de jauger une œuvre quant à son efficacité en termes de transition et de déterminer si elle peut légitimement être qualifiée de « transition-fiction ». Pour faire une première tentative dans cette direction, nous allons nous inspirer d'un test critériologique issu à l'origine de préoccupations féministes pour élaborer une série de questions propres à nous renseigner sur le caractère *transi-fi* d'une série d'éco-fiction.

Critères pour des contenus de transi-fi

Le test de Bechdel-Wallace est une mesure de la représentation des protagonistes féminins dans les œuvres de fiction. Il consiste en trois questions à se poser sur l'œuvre : « (1) *il doit y avoir au moins deux femmes nommées (nom/prénom) dans l'œuvre ; (2) qui parlent ensemble ; et (3) qui parlent de quelque chose qui est sans rapport avec un homme* ». Ce test permet de mesurer en partie le degré de sexisme dans les films, où les protagonistes féminins ne serviraient qu'à mettre en valeur leurs homologues masculins ou ne seraient préoccupés que par leurs histoires d'amour. Le test est évidemment une première approche qui ne peut pas mesurer de façon exhaustive si le film est féministe ou non. Il en existe des variantes, comme le Test de Mako Mori – « (1) *le film doit avoir au moins un personnage féminin ; (2) ce personnage a son propre arc narratif ; et (3) cet arc ne consiste pas à être le faire-valoir d'un personnage masculin* » – jusqu'au Test de la lampe sexy où il suffit de « *remplacer un personnage féminin par une lampe et de voir si l'histoire est modifiée* » (Wikipédia, s. d.).

Notre idée ici est de proposer une version *transi-fi* du test de Bechdel-Wallace. Une bonne idée n'étant jamais le fait d'une seule personne, une version d'un tel test a déjà été proposé sous le nom de « *The Planet Test* » (Townsend & Matthews, 2018) et se calque sur la structure de l'original :

- (1) « *L'œuvre reconnaît que le monde naturel existe ;*
- (2) *Les comportements environnementaux négatifs sont présentés comme des traits de caractère négatifs ;*
- (3) *Une personne fait au moins une fois quelque chose pour rendre le monde meilleur. »*

Cette version minimaliste pose quelques problèmes :

- Le premier critère ne différencie pas les événements météorologiques extrêmes d'une crise environnementale qui se produirait sur un temps long ;
- Le deuxième critère ne rend pas compte de la perfidie du système où chaque Occidental est à la fois source et victime, ni de la difficulté de changer de mode de vie dans un système dominant ;
- Le troisième critère fait perdurer le schème de l'individu héros.

Nous allons donc tenter de proposer un test qui approfondisse les éléments de contenu propres à une *transi-fi*, quitte à créer une grille de lecture moins prête à l'emploi. Nous nous inspirerons également des critères mis en avant par l'écocritique Lawrence Buell (1985, cité dans Ducarme & Clavel, 2017, p.227) pour pouvoir qualifier un texte d'écologique :

- (1) « *L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre, mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ;*
- (2) *L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ;*
- (3) *La responsabilité de l'Homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ;*
- (4) *Une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte. »*

Notre propre test doit permettre de passer de l'éco-fiction à la transition-fiction en proposant une nouvelle critériologie en quatre points :

- (1) ***Le non-humain est un actant et non un décor. L'œuvre reconnaît toute la complexité du non-humain et ne cherche pas à la simplifier***

L'environnement non humain n'est plus uniquement le décor pour la mise en scène d'histoires humaines, pas plus qu'il n'est simplement l'élément de base pour démarrer une intrigue dont les humains seront les seuls personnages principaux. S'il a longtemps été un arrière-plan inactif, une scène de théâtre pour accueillir les activités humaines, il se rappelle désormais à nous et doit désormais revenir au premier plan (Afeissa, 2014).

Les différents éléments du non-humain (un ou plusieurs animaux, le cycle de l'eau, un événement météorologique, l'influence du changement climatique sur la biodiversité, etc.) doivent être représentés comme dotés d'une capacité d'action qui leur est propre. À l'instar de Bruno Latour, pour qui les choses dites naturelles ne sont pas passives mais des *actants* (Whiteside, 2015), la fiction devra prendre en compte l'agence du non-humain. Quittant le statut de décor, le non-humain devient acteur et personnage, comme dans certaines fictions dites naturalistes où des éléments naturels deviennent des alter-ego des personnages humains (Murray & Heumann, 2009).

On rejoint ainsi une forme de la théorie « Gaïa » de Lovelock, où la Terre est comparée au fonctionnement d'un organisme, personnifiée sous le nom grec de Gaïa, ce qui permet au moins métaphoriquement de lui prêter des intentions tour à tour vengeresse ou soignante (Federau, 2015). La Terre en vient à être vue et vécue comme un tout, un « système autorégulé » (p.451) qui se maintient en équilibre, se stabilise grâce à différents mécanismes et se régule pour rester à l'homéostasie.

Il faudra toutefois être attentif au piège que pourraient représenter la notion de personnage et le mot de « personne » : il n'est pas question de personnifier complètement le non-humain, de lui donner des aspects typiquement humains, mais de respecter dans la mesure du possible son identité et ses mécanismes propres. Représenter le non-humain comme interlocuteur actant demande de doser subtilement la personnification pour conserver ce qui nous est profondément intelligible, à savoir l'intention (Marshall, 2017), et donc la question du choix entre la contre-attaque du non-humain contre l'humain et la coopération entre eux. Ainsi, dans son rapport avec l'humain, le non-humain est victime des activités humaines, dégradé par celles-ci, mais il y réagit et impacte ainsi l'humain de façon parfois brutale, mais le plus souvent de façon lente et progressive, forçant les collectivités humaines à s'adapter au fur et à mesure. Mais le non-humain peut également se faire allié et coopérer avec l'humain lorsque celui-ci déploie des efforts pour changer son mode de vie.

Pour autant, si le non-humain ne fait qu'agir comme un humain, ce serait nier l'altérité et l'existence d'autre chose que l'humain. Il importe donc que le non-humain fasse l'objet d'une représentation adéquate. La fiction devra représenter la complexité et l'aspect systémique de la science climatique et de la biosphère : cycles lents, effets de seuil, boucles de rétroaction, etc. Il ne suffit pas de montrer ce qui se voit ou ce qui frappe : l'œuvre doit s'évertuer à montrer aussi ce qui disparaît, de même que ce qui est invisible et imperceptible, comme la perte de la biodiversité.

Pour illustrer ces différents aspects, prenons quelques exemples. Dans la docu-fiction *The Biggest Little Farm* (Chester, 2018), les protagonistes commencent sur une terre presque stérile, font des efforts pour replanter et pour comprendre le système dans son entier. Parfois, le non-humain s'invite pour créer de nouvelles difficultés (comme des insectes qui se propagent), mais il peut aussi être l'allié des humains pour trouver une solution (comme quand ils introduisent des prédateurs). Le film *Beasts of the Southern Wild* (Zeitlin, 2012) sort le non-humain de sa place de simple décor et lui attribue une identité par le biais de l'eau qui inonde la Nouvelle Orléans lors de l'ouragan Katrina, sans pour autant la personnifier. L'eau est omniprésente et agit selon son identité, à savoir qu'elle obéit aux caractéristiques d'un liquide qui s'infiltré partout. Le film *Avatar* (Cameron, 2009) illustre une forme de la théorie Gaïa en insistant sur les croyances indigènes en la Terre Mère, en une énergie capable de soigner et de conserver la mémoire et la sagesse d'un peuple. Les *Na'vi* sont en lien étroit avec une nature représentée comme consciente et agissante, et sont capables de coopérer délibérément avec les éléments non-humains. Dans la bataille finale, la faune locale prend part au combat, répondant par solidarité à l'appel du héros. *The*

Happening (Shyamalan, 2008) va encore plus loin en montrant une nature consciente qui se venge contre l'humanité. Enfin, nous avons vu que le film *The Day After Tomorrow* (Emmerich, 2004) proposait, avec ses images satellites créées par effets spéciaux, des représentations palpables du niveau systémique lui-même.

(2) *L'œuvre reconnaît l'existence de l'anthropocentrisme et la responsabilité humaine dans l'entrée dans l'Anthropocène*

La *transi-fi* reconnaît explicitement la responsabilité humaine et le système capitaliste comme cause des dégradations : les activités humaines basées sur l'extraction et la consommation des énergies fossiles, l'utilisation des terres, la surconsommation de masse, etc. infligent des dégâts au non-humain et met en péril non seulement des espèces mais aussi l'habitabilité de la Terre. Les comportements nuisibles pour l'environnement sont identifiés en tant que tels, qu'ils soient à l'échelle individuelle ou globale.

La remise en cause du modèle occidental prend sa source dans l'anthropocentrisme fondamental de ce modèle, qui lui fait considérer la valeur de toute chose à l'aune de l'intérêt humain. L'humain devient alors « *maître et possesseur de la nature* » (Afeissa, 2015, p.523). Nous touchons là à bien plus qu'à la seule prise en compte des émissions de CO₂ ; il s'agit de prendre en compte toute la relation entre humain et non-humain, qui est aujourd'hui de l'ordre du pillage et qui n'est possible que parce que le non-humain est considéré comme un objet et non comme un sujet, et comme étant à la disposition du seul sujet, l'humain (Afeissa, 2015).

L'œuvre de *transi-fi* devra clairement postuler que l'humain fait partie intégrante de la biosphère au même titre que le non-humain. Il ne peut ni s'en extraire, ni s'en passer et il est le fruit de sa relation avec elle. Reconnaisant son lien avec le non-humain, l'humain va lutter pour leur pérennité et leur santé car il sait en dépendre et a tissé des liens avec. Non content d'en faire partie, il en est un élément parmi d'autres et les intérêts du non-humain doivent être vus comme dignes de considération au même titre que ceux des humains. Ce nouveau projet collectif de société dépasse la modernité et valorise la différence.

L'humain en tant qu'individu est aussi un être parmi d'autres. La *transi-fi* doit donc opérer un glissement des héros individuels vers le collectif-héros comme force de changement. Il y aura bien entendu toujours des individus, puisque comme nous l'avons vu, c'est par eux que passe l'identification des spectateurs dans une série. Ainsi, la notion d'éco-héros (Murray & Heumann, 2009) pourrait être reprise ici et élargie à la communauté, et non plus uniquement à la famille. Certes, un éco-héros reste impuissant à faire changer le système dans son ensemble ou à lutter contre des éléments naturels extrêmes, mais à son échelle, celle de la communauté, il peut inscrire ses actes dans un changement plus profond. À l'échelle globale, ce sont aussi les collectifs, comme les collectifs de scientifiques à l'instar du GIEC qui devraient être mis en avant.

À titre d'exemple, le film *Avatar* montre l'attachement des *Na'vi* à leur environnement, la connexion très concrète qu'ils établissent entre tous les éléments du monde, eux-mêmes y compris. Ils ne font donc preuve d'aucun anthropocentrisme, d'aucune volonté de s'émanciper de l'environnement naturel ambiant, mais affirment au contraire une vaste et complexe interdépendance. Le film *The Day After Tomorrow*, quant à lui, s'il identifie la responsabilité humaine comme cause du changement climatique, il aurait pu aller nettement plus loin dans sa représentation du collectif. La NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) existe en arrière-fond, mais dans la narration, elle s'efface au profit d'un tout petit nombre de ses membres.

(3) *La temporalité est longue et la spatialité étendue*

Une *transi-fi* ne peut pas se dérouler dans le cadre d'une fiction courte. De par sa nécessaire représentation complète et nuancée de la biosphère, elle est intrinsèquement vouée à se déployer sur un temps long. Les effets des activités humaines ont certes déjà commencé, mais vont se poursuivre et se déployer sur de nombreuses années, décennies ou même siècles. La *transi-fi* doit certes montrer que les activités humaines ont déjà des impacts au présent, qui en retour induisent des réactions du non-humain, et que le changement est donc déjà en cours. Mais elle doit aussi déployer sur une échelle de temps long les effets des stratégies humaines qui seront mises en place pour atténuer et s'adapter à la vie en Anthropocène. C'est toute la répartition des causes et des effets qu'il convient d'illustrer et ce, dans le temps et dans l'espace.

L'humain agit sur le non-humain qui agit en retour. Ces interactions causent des phénomènes qui à leur tour changent l'humain et le non-humain. L'augmentation des températures provoque des tempêtes plus violentes qui influent sur les infrastructures humaines mais aussi sur le paysage. La capacité d'action des humains et du non-humain a des répercussions dans le temps et dans l'espace. Les causes et les effets des activités humaines ne sont pas également répartis sur toute la surface de la Terre. Certains territoires produisent, d'autres subissent, d'autres encore produisent et subissent. La *transi-fi* doit pouvoir mettre en scène ces lieux différents avec leur sort propre. Les effets du changement climatique, et plus largement de l'Anthropocène, sont dispersés et parfois diffus, et ce sont principalement les effets que nous percevons, plus que « l'Anthropocène » ou « le changement climatique » dans leur globalité (Mertens & Craps, 2018). Chaque individu peut ressentir uniquement des bribes, des illustrations locales à un certain moment (Mertens & Craps, 2018). La *transi-fi* devra pouvoir visibiliser le niveau systémique via les interactions entre humain et non-humain qui prennent vie dans le temps et dans l'espace.

(4) *Des éléments de transition écologique sont clairement présentés*

La *transi-fi* doit tout naturellement inclure des éléments de transition écologique en spécifiant au fil de ses intrigues quels sont les stratégies, outils, moyens, au niveau individuel et collectif, mis en œuvre par les systèmes humains pour atténuer et s'adapter au changement climatique et à la vie en Anthropocène. Un peu comme c'est le cas dans l'amour du détail que l'on observe dans les fictions « rétro », chaque

scène devra pouvoir être l'occasion de montrer des éléments de transition écologique, dans les décors, les dialogues, les actions des protagonistes pour illustrer les évolutions. La fiction abordera les dynamiques effectives de la transition écologique dans les modes de vie, dans la sphère politique, économique, culturelle et sociale. Elle montrera également les résistances qu'oppose au changement un mode de vie dominant et capitaliste qui cherche à se maintenir et à récupérer dans son sein les initiatives alternatives. Cela permettra également de montrer la complexité du changement des comportements individuels pris en otage dans un système dominant, structuré et rigide.

Nous l'avons vu, la transition écologique est une notion polysémique, qui appelle un grand nombre de mises en œuvre possibles. Elle sera sans aucun doute un tâtonnement, un mélange de nombreuses expérimentations, parfois ratées, souvent productrices d'autres problèmes mais qui, peu à peu, permettront d'opérer un changement dans le mode de vie occidental. Ces expérimentations viendront en partie du non-humain qui forcera les systèmes humains à se modifier (par exemple à cause d'une ressource qui s'épuise ou devient inaccessible) et en partie de certains humains, déjà désireux de changement, qui proposeront d'autres fonctionnements et rallieront de plus en plus de personnes. La transition écologique va solliciter de nombreuses personnes pour penser, rêver, expérimenter, essayer, réinventer. De la même façon, une partie des revendications sera « *bottom up* » et émanera de la société civile qui portera des demandes progressivement intégrées par le politique. À l'inverse, le politique imposera de manière « *top down* » (soit à cause de la pression venant du non-humain, soit car une assez grande majorité de la population le voudra) certains changements au reste de la société.

Un des grands défis de cette transition écologique sera la tentative permanente du système dominant, aussi dénommé « *genre de vie mainstream* » (Arnsperger, 2022), de récupérer les alternatives. S'il accepte la contestation, il tend à en intégrer les revendications sous une forme qui lui permet de perdurer. Le modèle dominant reprend les éléments du nouveau récit pour les métaboliser et les adapter à son fonctionnement (Arnsperger, 2022 ; Hourcade, 2019), avec le risque de voir ces contestations finir par disparaître, phagocytées par le genre de vie mainstream (Arnsperger, 2022). Il n'y a qu'à observer la marchandisation d'articles prônant la révolution, la multiplication de néologismes portant les préfixes « éco » ou « bio » ou affublés des vocables « durable » ou « responsable », ou encore la production de *cli-fi* par la plateforme Amazon (comme *Warmer: The Climate changes us all*, s. d.). Cette récupération des alternatives, des idées, des combats et du nouveau récit par les grands acteurs du système, si elle constitue une réelle menace dans la transition écologique, peut devenir une aubaine dans la *transi-fi* qui, dans son rôle de fiction, peut la transformer en un conflit accrocheur et empreint de suspense entre des « bons » alternatifs et des « méchants » récupérateurs.

Un pas vers le changement

Pour donner à cette *transi-fi* toutes les chances de constituer un pas vers le changement, il importe de la doter de quelques outils de communication.

Nous avons vu que la fonction du récit et de la fiction était de redonner du sens à un ensemble d'éléments disparates, en les assemblant grâce à des liens de cause à effet. Le changement climatique ne fait pas exception : il est un récit assemblé à partir de certains éléments. Pour Marshall (2017), il est notamment fortement ancré dans un clivage politique gauche/droite, et polarisé au point que « croire » ou « ne pas croire » au changement climatique permet de différencier les personnes en deux groupes distincts. Il s'inscrit donc dans une matrice plus large de valeurs, de cadrages interprétatifs qui lui sont associés et produit des communautés d'interprétation. Cependant, comme il n'a ni lieu défini, ni causes circonscrites, ni solutions simples, ni ennemi identifié, notre cerveau peine à catégoriser les informations le concernant et à trouver les bons codes de lecture. Nous créons donc, comme nous créons les autres récits, l'interprétation qui nous convient du changement climatique, et il n'est pas appréhendé de la même façon selon qu'il est une apocalypse, une guerre ou un défi. Selon Marshall, le changement climatique a été cadré et appréhendé en tant que problème environnemental, donc comme ressortant du mouvement écologiste. Ce cadrage laisse alors au bord de la route toutes les personnes qui ne se reconnaissent pas dans ce mouvement et crée un arché-texte « eux contre nous » (au sens de Huston, 2010) entre les écologistes et les autres. De plus, le message environnemental vise souvent à empêcher quelque chose, à arrêter une activité, à priver, à interdire plutôt qu'à proposer, créer ou offrir. Pour chaque cadrage, les causes et les solutions sont bien différentes. Mais cela veut aussi dire que nous pouvons changer de récit pour appréhender le changement climatique et l'Anthropocène comme un nouvel état de la planète.

Jusqu'ici, nous avons observé que le récit-capitalisme avait gagné la bataille des récits et s'était imposé pour guider nos choix et nos comportements. Ce récit concourt pourtant désormais à notre perte à cause des dommages causés à la biosphère. Il commence à s'effondrer mais demeure suffisamment fort pour empêcher l'action transformatrice. De plus, la crise climatique et l'environnement sont entourés de récits de catastrophe et d'apocalypse et de trop peu de récits de coopération. Il est donc nécessaire de sortir la perception de l'environnement du seul carcan de l'apocalypse pour lui offrir une nouvelle perception, et de donner à l'humanité la possibilité de se penser et de se réaliser hors du récit-capitalisme.

Désir d'infini

Ce nouveau récit de *transi-fi* devra prendre en compte les besoins fondamentaux de l'humain comme être aimé, reconnu, avoir un statut social, faire face à sa propre mortalité et à sa finitude, et explorer son besoin d'infini, et il devra proposer de nouveaux moyens pour y répondre qui ne mettent pas en danger l'habitabilité de la planète (Arnsperger, 2005, 2009, 2022). Pallier l'angoisse de la finitude passe aujourd'hui par l'illusion de pouvoir perdurer au-delà de sa propre mort, notamment par la culture et la

possession de biens matériels – mais il ne doit pas forcément en être ainsi : si l’humain peut reconnaître son appartenance intégrante à la biosphère et concevoir sa communauté comme étant l’ensemble des écosystèmes, alors laisser après lui des écosystèmes vivants et durables peut devenir une nouvelle forme de poursuite de lui-même, base de nouvelles narrations ancrées dans de nouvelles valeurs.

Inverse de la peur

Si certains auteurs tendent à privilégier l’inquiétude, la peur ou l’anxiété pour encourager l’engagement affectif et l’action face au changement climatique (Peters & Slovic, 2000 ; Weber, 2006b, cités dans Morris et al., 2019), rien n’indique qu’il s’agisse de la bonne technique. O’Neill et Nicholson-Cole (2009) suggèrent que les représentations qui font appel à la peur attirent l’attention mais échouent à motiver des changements personnels de comportement, surtout pour un phénomène comme le changement climatique, qui paraît souvent éloigné dans le temps et l’espace. L’impact d’un appel à la peur ne perdure pas sur le long terme. Il peut même avoir l’effet inverse et susciter un sentiment d’invulnérabilité si le récit paraît irréal ou n’est pas attesté assez rapidement. La peur peut aussi entraîner des réactions de déni, de fatalisme, d’apathie et un sentiment d’impuissance.

Pour Marshall (2017), une histoire doit commencer par une approche positive : c’est notre cerveau émotionnel qui guide nos décisions et qui doit donc être mis dans les bonnes conditions pour donner envie de changer de mode de vie. La *transi-fi* doit permettre de montrer aux spectateurs où il est possible d’aller en envisageant ce trajet comme une opportunité pour créer un monde plus juste et durable, et pas uniquement comme une perte (Dion, 2018b; Marshall, 2017) ou comme une résurrection à l’identique après un cataclysme, comme dans *The Day After Tomorrow*. La *transi-fi* crée ainsi un nouvel environnement de sens, c’est-à-dire un nouveau sens pour appréhender ce qui nous entoure avec – pourquoi pas ? – l’environnement non-humain comme allié.

Qui dit opportunité ne dit pas optimisme aveugle. Comme dans tout pari sur l’avenir, il est possible de tomber dans le « *bright-siding* » (Marshall, 2017, p.243), cet optimisme exagéré porté par le récit d’une technologie salvatrice de l’humanité ou de la toute-puissance du génie humain. Ce récit plait à notre cerveau émotionnel. Ainsi, il est important de ne pas occulter les crises et les bouleversements à venir. Un optimisme plus mesuré pourra montrer les démarches d’atténuation encore possibles ainsi que les stratégies d’adaptation qui permettent aux sociétés et aux systèmes de se montrer résilients. Entre *The Day After Tomorrow*, apocalyptique et paralysant, et *Demain*, optimiste sans réelle limite, il convient de trouver le juste milieu.

Proximité et concret

Il faut donc sortir des fictions dystopiques, apocalyptiques et post-apocalyptiques qui, en jouant sur la peur, nous paralysent. Mais surtout, elles sont trop éloignées et décalées de nos réalités pour que nous les ressentions comme plausibles ou comme probables. En inscrivant la fiction dans un contexte plus

local que ce soit pour les effets subis ou les transformations choisies, il est possible de créer un sentiment de proximité, de possibilité et d'empathie pour que les spectateurs se sentent concernés (Marshall, 2017; O'Neill & Nicholson-Cole, 2009). Il faut inscrire dans cette fiction la réalité selon laquelle la crise climatique a lieu ici et maintenant (Marshall, 2017) et qu'elle est partie intégrante de l'expérience quotidienne. Des images plus proches des émotions et des préoccupations quotidiennes sont plus efficaces (O'Neill & Nicholson-Cole, 2009). Il convient d'être proche du quotidien et du contexte local des personnes pour susciter de l'empathie et un sentiment de proximité qui permettront à la personne de se sentir concernée tout en conservant le lien avec le contexte mondial pour indiquer la gravité du problème (O'Neill & Nicholson-Cole, 2009). La proximité est « *le ressort le plus important* » (Jouve, 2019, p.81), qu'elle soit affective, spatiale, temporelle ou sociale.

La *transi-fi* s'inscrit dans une logique narrative combinant l'atténuation et l'adaptation : une grande partie de la population occidentale va devoir apprendre à vivre et à s'épanouir hors du schème de la consommation et hors de la croyance en des limites planétaires infinies (Hofstetter, 2019), en atténuant fortement par l'autolimitation, les impacts de nos choix. Dès lors, le monde décrit dans ces fictions doit ressembler le plus possible au nôtre, de façon à créer un sentiment de plausibilité et de familiarité – mais en présentant les évolutions comme des choix qui permettront de faire face à un environnement en constante évolution (Hofstetter, 2019), en partie à cause de nos actions passées et de notre incapacité, à l'époque, d'en atténuer les impacts.

La fiction doit montrer quelles sont les actions concrètes directement réalisables dans le quotidien, afin de donner au spectateur un sentiment d'efficacité (O'Neill & Nicholson-Cole, 2009) en liant impacts et solutions pour éviter la paralysie (Svoboda, 2016). Les œuvres de *transi-fi* veilleront donc à éveiller chez leurs spectateurs une capacité d'action (Hofstetter, 2019) en dépeignant des actions possibles et en créant le sentiment que ces actions peuvent avoir de réelles répercussions positives (O'Neill & Nicholson-Cole, 2009). Cela peut passer par des « *moments symboliques* » (Marshall, 2017, p.380) où une prise de décision devient capable d'engendrer une action collective. Non contentes de montrer des actions concrètes, les fictions doivent mettre en lumière les gains que ces actions représentent pour tout un chacun (van der Linden et al., 2015). Ainsi, l'idée de Dion (2018b) se réaliserait : les gestes et actions personnels pourraient s'inscrire dans un récit commun plus large, liant action individuelle et changement collectif, et aller bien au-delà du simple éco-geste déconnecté et vidé de sa substance.

Encore faut-il être bien au fait du fonctionnement effectif de la perception humaine des risques et des opportunités. Marshall (2017) cite à ce titre les travaux de Daniel Gilbert, professeur de psychologie, pour qui notre évolution nous a appris à être particulièrement réactifs à quatre déclencheurs, dont les premières lettres composent en anglais le mot *PAIN* (« douleur » ou « souffrance ») :

- *Personal* : nous réagissons en identifiant les amis, les ennemis, les traîtres, et en essayant d'identifier ce qui procède d'une intention humaine ;
- *Abrupt* : nous réagissons fortement aux changements abrupts et soudains, mais peu ou pas aux processus lents ;
- *Immoral* : nous réagissons à ce qui nous apparaît indécent, injuste, immoral ;
- *Now* : nous éprouvons des difficultés à nous projeter dans l'avenir.

Malheureusement, la crise climatique ne répond pas à ces critères. Notre cerveau en est resté à la préhistoire, où les risques étaient immédiats et situés dans les environs proches et où le changement était perçu comme risqué, voire dangereux, plutôt que comme porteur d'améliorations. La façon dont nous percevons les risques est guidée par notre cerveau émotionnel, lui-même guidé par la proximité, l'expérience, les images et les histoires. Cet accent sur la proximité pourrait toutefois devenir un atout dans le cadre d'une série télévisée familière mettant en scène des lieux connus. Le cerveau rationnel étudie graphiques, textes et données et nous permet de reconnaître l'existence abstraite d'une menace, mais c'est le cerveau émotionnel qui nous fait réagir et agir. La crise climatique doit donc franchir la frontière entre les deux cerveaux pour solliciter le cerveau rationnel et le cerveau émotionnel. Une série, porteuse de messages teintés d'émotion, d'empathie et de proximité, pourrait stimuler le cerveau émotionnel et l'habituer à réagir à une nouvelle norme sociale.

Réinvestir le commun et la coopération

Le changement climatique souffre de l'« *effet du témoin* » (p.61) : nous supposons généralement que les personnes nous entourant connaissent également le problème (Marshall, 2017). À défaut d'agir selon notre bon sens, nous attendons de voir comment les autres réagissent pour agir en conséquence, et comme le changement climatique demande une réponse collective, le fait que chacun de nous ressent le besoin de voir comment les autres réagissent avant d'agir nous-mêmes engendre un conformisme source de paralysie collective. Dès lors, il est essentiel dans la *transi-fi* de parler de ce qu'il faut faire plutôt que de ce qu'il ne faut pas faire, sous peine de légitimer ce dernier. Comme nous avons tendance à nous entourer d'un « endogroupe » de personnes qui pensent comme nous pour avoir une identité de groupe, une série de *transi-fi* devra redoubler de perspicacité pour éviter de ne toucher qu'un public déjà convaincu. Or, comme l'a montré (du moins selon certains) le film *Demain*, il est possible de rendre visible et de légitimer une nouvelle norme sociale à l'œuvre en faisant appel à l'identité de groupe et en créant un phénomène d'entraînement. Il s'agit donc pour Marshall (cité dans Svoboda, 2014e, paragr.19) de raconter des « *histoires de luttes réussies pour défendre des valeurs communes, avec une résolution dans un monde stable, sûr et, d'une certaine manière, meilleur* ». En effet, selon lui, l'individu est tout-à-fait à même d'accepter un certain sacrifice de son confort de vie s'il partage un objectif commun avec

son endogroupe et s'il est récompensé par un sentiment fort de fierté, d'appartenance sociale et de participation à un projet partagé.

Si les films post-apocalyptiques mettent si facilement en scène l'éclatement de la société face à l'adversité, c'est parce que la société est considérée comme une construction volontaire à partir de l'état de nature et non comme une condition d'existence inhérente à l'Homme. Dans cette idée, nous sommes des individus isolés avant d'être un collectif. À l'inverse, si nous considérons que l'humain est un membre du collectif avant d'être un individu, alors le collectif ne risque pas de s'effondrer devant la menace climatique et environnementale.

Face au changement climatique et, plus généralement, face à l'Anthropocène, il n'y a pas d'ennemi reconnaissable, ni de mobile, il y a des causes multiples et disséminées, il n'y a ni produit, ni lieu, ni cible identifiable, pas de récit du gentil contre le méchant (Marshall, 2017). En lieu et place, chacun de nous est le méchant de l'histoire tout en étant la victime. Sans opposant clairement identifié, impossible de faire fonctionner l'arché-texte « eux contre nous » – et il s'agit sans doute d'une bonne nouvelle, tant les récits de violence sont prompts à nous faire trouver des boucs-émissaires et seront susceptibles de créer des guerres quand les conditions écologiques d'habitabilité seront menacées. Pour rester au plus près de la réalité et de la force narrative, il convient d'éviter le piège des gentils d'un côté et des méchants de l'autre.

Pour autant, il est essentiel que la *transi-fi* conserve le conflit, le défi et l'altérité, puisque ce sont là les ressorts dramatiques d'une fiction (Yorke, 2014). Le défi donne son mordant à la fiction et à l'existence. La qualité d'une fiction se mesure en partie à la qualité de son « méchant » puisque c'est la résolution du conflit qui lui donne son mordant (Yorke, 2014). Sans dualité, sans défi, la fiction devient propagande (Yorke, 2014). Mais défi ne veut pas forcément dire ennemi, et le défi requis ne prend pas obligatoirement la forme d'une opposition à l'environnement non-humain et aux limites qu'il impose à l'humanité. Le défi peut être incarné par une quête, par la faiblesse des protagonistes, par l'acceptation de sa responsabilité individuelle et collective, par le face-à-face de l'humain et de son déni (Marshall, 2017), ou par la lutte interne de l'humanité face à ses propres penchants destructeurs, face à un système capitaliste qui tente coûte que coûte de survivre, ou encore face à des antagonistes humains désirant conserver l'ancien système. Dans ce cas-là, le conflit portera sur la rencontre entre des visions du monde et de leur agencement, entre la multiplicité des appréhensions de la réalité et du désirable. Marshall (2017) plaide non pour des fictions de lutte et d'adversité, mais pour des histoires de coopération et d'intérêts partagés mettant en évidence des désirs communs (comme le bonheur), sans pour autant tomber dans le schème d'une humanité simplement unifiée. Si nous sommes tous les méchants de l'histoire, quoi qu'à des degrés différents, alors nous pouvons également tous en être les héros.

Conclusion

Milner et Burgmann (2020) citent Nisbet, pour qui la science-fiction doit créer un équivalent climatique du roman d'apocalypse nucléaire *On the Beach* de Nevil Shute (1957). Succès critique et commercial, régulièrement réédité et réimprimé, traduit en de nombreuses langues, ce livre et son adaptation cinématographique ont influencé le débat sur l'armement nucléaire et infléchi l'opinion publique dans les années 1950-60, au point d'être un des éléments ayant mené au Traité d'interdiction des essais nucléaires de 1963. Milner et Burgmann (2020) ne se risquent pas à prédire quelle œuvre pourrait avoir ce « *Shute effect* » (p.191), mais ils s'en inspirent pour tracer un modèle : selon eux, le point fort du roman est qu'il n'est rien d'inéluctable dans la course à l'armement nucléaire, et que l'humanité a la possibilité de faire autrement. Il laisse ouvert l'espace et le temps de refuser un système dangereux.

Milner et Burgmann (2020) déplorent l'absence de cette œuvre dans le paysage littéraire contemporain. Qu'à cela ne tienne, écrivons-la sous la forme d'une série ! Sortons le changement climatique et l'Anthropocène du cadrage apocalyptique pour donner à la transition écologique une chance d'être considérée comme une opportunité de construire un monde meilleur et durable. Créer un nouveau récit permettra de rendre la transition désirable et prometteuse et de sublimer les alternatives qu'elle propose – ce n'est que comme cela qu'une majorité de la population occidentale acceptera de modifier son mode de vie. Le format de la série, nous l'avons vu, possède des caractéristiques propres à rendre compte de la complexité et du temps long afin que le message environnemental puisse survivre à sa traduction en fiction.

Nous pourrions même aller plus loin sur le contenant que représente la série. Si la transition écologique est un processus expérientiel et multi-acteurs, une *transi-fi* devrait véhiculer ces éléments non seulement dans son contenu, mais dans sa forme. Or, nous savons que si les USA dominent la scène sur le plan des séries, c'est aussi grâce à des techniques d'écriture multi-auteurs (Esquenazi, 2010). Dans notre cas, la communauté pourrait n'être pas seulement spectatrice mais aussi autrice. En reprenant l'idée du « Parlement des choses » de Latour, nous pourrions imaginer un *parlement de scénaristes* pour que chaque humain et non-humain soit représenté dans l'équipe d'écriture et qu'aucun élément ne soit oublié dans l'histoire. Par ailleurs, la transition écologique est un processus itératif où l'on expérimente, essaie, évalue et recommence, et où chaque solution crée d'autres conséquences. Dès lors, la *transi-fi* doit pouvoir se réécrire en permanence dans ce processus multi-auteurs. Une telle *fiction ouverte* permettrait également de rendre compte de la complexité de l'Anthropocène et des systèmes naturels : nous n'avons pas encore toutes les informations. La fiction doit donc pouvoir les intégrer et se réécrire en permanence au fur et à mesure de l'approfondissement des connaissances.

Sans renoncer à l'ambition de créer un jour un « *Shute effect* », la *transi-fi* pourrait dans un premier temps n'intéresser qu'une minorité de spectateurs déjà acquis à la cause. Un premier pas suggère qu'un

nombre croissant de *cli-fi* offrirait une première approche sur un sujet que nombre de personnes ne se représente pas au quotidien. Étant donné la multiplicité des cadrages associés au changement climatique et l'identité sociale associée, il serait peut-être nécessaire de créer des séries très différentes sur le changement climatique, en fonction de leur public-cible et en adaptant le message à ce que ce public peut entendre.

Pour Svoboda (2016), les cinéastes pourraient déjà intégrer plus systématiquement le changement climatique comme contexte social, politique, économique et environnemental de l'action, qui influencerait des histoires qui, auparavant, se seraient déroulées sans que le climat n'ait une quelconque incidence. Chaque film pourrait, de près ou de loin, intégrer des éléments propres à en faire une *cli-fi*. Plus fréquemment montré, le changement climatique deviendrait progressivement une nouvelle normalité. Selon Svoboda, pour que le changement climatique devienne plus tangible, mieux vaudrait qu'il apparaisse plus fréquemment dans le cadre d'intrigues diverses et variées, plutôt que d'avoir quelques fictions centrées sur des tornades monstrueuses.

À l'inverse de la *transi-fi* où le non-humain serait aussi un personnage principal, dans la stratégie de Svoboda le changement climatique demeurerait durant un temps encore un décor, une scène sur laquelle nous verrions se dérouler des histoires d'humains. Cette stratégie aurait le mérite de normaliser le contexte climatique en tant que nouveau cadre de vie, et surtout d'arracher la thématique climatique aux seuls films militants et engagés, donc de toucher un public beaucoup plus large. Le risque, bien entendu, serait alors que nous finissions à nouveau par avoir une représentation faussée de ce que représentent l'Anthropocène et le changement climatique, mais aussi et surtout des solutions pour y vivre. Sans oublier le risque que le changement climatique ne devienne une fois encore qu'une excuse pour parler d'humains et de rester coincés en terre d'anthropocentrisme (Ingram, 2004).

Ces risques sont-ils importants ? La stratégie de Svoboda est-elle trop imprudente ? Cela dépend d'un point que nous n'avons pas encore abordé jusqu'ici. Hollywood est « *l'expression culturelle d'un capitalisme libéral associé à l'énergie fossile qu'elle n'est pas près de désavouer [...] liens organiques avec l'industrie, esthétique consumériste du gaspillage somptuaire, croyance inébranlable dans le progrès technique, morale économique du happy end – pour pointer combien Hollywood semble peu à même de fournir clé en mains les instruments d'une critique du système dont elle est partie prenante* » (Ducarme & Clavel, 2017, p.220). Ce cinéma-là est le symbole du système industriel et le risque est de continuer de parler avec un média (le film ou la série) profondément capitaliste.

De ce fait, dans la déferlante de *cli-fi*, l'attention doit impérativement être portée sur le conteur et son but ! Il est impossible d'espérer un quelconque changement radical si les conteurs actuels de nos récits et fictions sont des Etats, des multinationales, des studios hollywoodiens ou des mastodontes des plateformes de streaming. Ceux-là mêmes qui défendent le système ne peuvent que raconter des histoires de techniques, de géo-ingénierie, de biologie synthétique, de nanoparticules et de conquête spatiale. Cet

imaginaire techniciste vient de personnes particulières et a des implications concrètes sur les avancées de la société. Un conteur comme Elon Musk a le pouvoir, par sa simple parole, de faire baisser ou monter le cours du bitcoin. L'enjeu de l'imaginaire, des récits et des fictions est la construction de l'avenir désirable. Il convient d'être attentif à celles et ceux que nous laissons nous raconter notre futur et contrôler notre imaginaire. Qui sont-ils, mais surtout qui pourraient-ils être d'autre ?

La fiction donne la parole. Dans notre proposition de *transi-fi*, elle donne même la parole à ce qui est d'habitude tu, au non-humain. Et comme le changement climatique est sujet à des représentations différentes, il convient de laisser d'autres personnes parler et raconter des histoires à son propos, avec des séries créées par des citoyens, par des personnes touchées par les effets du changement climatique, et il convient de trouver de « *nouveaux messagers* » (Marshall, 2017, p.202). Les procédés permis par le format de la série permettent déjà d'envisager des esquisses de ce changement de rapport de force et de parole. Le succès et la longévité d'une série, nous l'avons vu, ne tiennent qu'à la communauté qu'elle engendre. Dans un monde post-hollywoodien, cette dernière aurait potentiellement des possibilités d'action face à la menace d'annulation de la série, ou face à de mauvais choix scénaristiques ou de développement de certains personnages (Favard, 2018).

Il est cependant clair qu'une telle fiction représente un grand écart. Dans un premier temps, le test de *transi-fi* proposé pourrait être une feuille de route pour analyser les fictions déjà produites et adaptées celles à venir. Par la suite, la *transi-fi* pourrait produire des fictions mettant en scène des conflits entre les tenants du système et les initiateurs du changement pour conserver une structure familière. Enfin seulement, elle créerait des fictions de coopération au sens de Marshall (2017). Imaginer une telle montée en puissance de la *transi-fi* en commençant par des fictions moins ambitieuses et plus proches de ce à quoi nous sommes habitués est une façon de voir la *transi-fi* non plus uniquement comme un contenu mais également comme un guide pour faire transitionner les éco-fictions au fil du temps.

Avec les éléments apportés dans cette dernière partie, nous espérons avoir tracé un premier chemin pour passer de l'éco-fiction à la *transi-fi*. Produire de la *transi-fi*, ce sera également vivre autrement en Anthropocène et – pourquoi pas ? – la possibilité de devenir des terriens et non plus seulement des humains (Latour, 2013).

Conclusion

Alors que la COP26 de Glasgow a pris fin en novembre 2021 sur des paroles et des promesses, une action immédiate est urgente. La crise du COVID dont nous peinons à sortir n'a pas uniquement mis en évidence les dangers que nous font courir la perte de la biodiversité, la déforestation et la mondialisation quand il s'agit du développement des épizooties ; elle a également accentué une fracture sociale autour de la notion de liberté individuelle.

Nous commençons à percevoir la fragilité d'un système social frappé d'une crise de sens, où les inégalités s'envolent et où les souffrances sont diluées dans l'acte de consommer. Quelle ironie d'écrire cette conclusion le jour même du *Black Friday*, symbole s'il en est de cette surconsommation outrancière censée combler notre angoisse existentielle.

Le constat est donc sans appel. Nous avons besoin d'une transition, à la fois écologique mais aussi porteuse d'un nouveau sens du collectif et de la vie sur Terre. Il est désormais nécessaire qu'elle adienne localement et à grande échelle, mais surtout immédiatement, pour éviter le naufrage de l'espèce humaine et l'effondrement de la biodiversité.

Pourtant, alors que tous ces faits sont connus, le changement n'advient pas. Pourquoi ? Le projet de ce travail était de montrer l'importance du récit dans une mobilisation allant au-delà des explications factuelles. Le moment n'est plus au savoir mais à l'imagination. Le récit est un élément fondamental des structures humaines, qui donne un sens à l'existence et permet de faire société. Nous avons choisi dans ce travail de différencier récit et fiction afin de pouvoir dérouler plus clairement notre explication, mais à l'heure de la conclusion, l'important est de considérer récit et fiction ensemble comme porteurs de sens. La fiction interroge ce qui est, et surtout ce qui pourrait être.

L'actualité nous montre que le récit dominant reste celui du capitalisme. Selon ce récit, brandi comme justifiant l'unique et meilleur mode de vie, il n'existe pas d'autres options d'organisation du collectif qui soit désirable. Dans le cadre défini par ce récit, notre évolution ne peut que tendre vers la conquête spatiale et le transhumanisme. À l'inverse, toucher au système capitaliste dans l'optique de le renverser, c'est soit retourner à l'âge des cavernes, soit subir une apocalypse. Mais les récits priment sur les faits et peuvent changer, même s'ils sont dominants.

Malheureusement, le cinéma éco-fictionnel actuel reste alourdi de conceptions apocalyptiques surannées qui, non contentes de dépeindre la crise climatique de façon erronée, sont déconnectées de nos réalités et ne peuvent mobiliser au changement. Le détour par l'analyse des films *The Day After Tomorrow* et

Demain nous a permis d'illustrer les problématiques du cinéma éco-apocalyptique, mais aussi de nous lancer sur la piste d'une nouvelle forme de fiction : la *transi-fi*.

La création d'une série de *transi-fi* permettrait d'approcher l'Anthropocène de façon plus adéquate, de s'inscrire dans la proximité et donc de faire enfin le lien avec notre réalité vécue. L'Anthropocène, s'il est certes aujourd'hui porteur de lourdes menaces, doit et peut sortir de son cadrage apocalyptique pour mobiliser les gens autrement. C'est précisément là le but de la *transi-fi* : rendre enfin la transition désirable, parce que visible et plausible, et libérée du carcan des imaginaires du désastre. Il est urgent de créer ces nouveaux récits de la vie en Anthropocène et de la transition écologique et de les diffuser à travers la *transi-fi*. Face aux situations catastrophiques que la crise actuelle nous laisse entrevoir, le risque est de se laisser retomber dans des récits primitifs, dans l'Arché-texte du « eux contre nous » de Huston (2010), et de s'en retourner à l'imaginaire de la guerre de survie.

L'Anthropocène est une nouvelle histoire pour l'humanité dont l'intrigue change (Hulme, 2009, cité dans Svoboda, 2014e). La base même de la fiction et de ses ressorts tient dans la mise en récit de la volonté humaine aux prises avec des forces extérieures, naturelles, sociales ou culturelles, qui veulent la limiter (Yorke, 2014, p.259). Nous devons nous mettre en quête d'une fiction de l'Anthropocène qui implique de nouveaux ressorts dramatiques basés sur le retour de l'altérité, sur un récit qui puisse donner du sens à ce qui nous arrive en dépassant une conception de l'humain comme extérieur au non-humain. Le non-humain revient, non plus comme environnement qui nous entoure mais comme système Terre dont nous faisons partie intégrante. C'est la fin d'une histoire : celle de l'histoire humaine séparée de celle du non-humain ; celle, tragique, d'une civilisation occidentale comme espèce pionnière qui détruit pour coloniser. C'est aussi le début d'une nouvelle histoire, d'une comédie peut-être, qui nous parle d'une espèce terrienne, réintégrée à sa biosphère, en équilibre complexe avec le non-humain.

Les fictions (post-)apocalyptiques ont attiré l'attention sur l'écologie de façon tonitruante et en partie contreproductive. La *transi-fi* doit à présent se donner pour mission de mobiliser au changement en sortant l'écologie d'une vision de privation pour proposer un monde meilleur.

Sans vouloir gâcher l'enthousiasme que pourrait susciter la *transi-fi* dont les premiers balbutiements s'annoncent ici, il convient tout de même de relever d'emblée plusieurs points noirs.

Premièrement, sur la fiction de façon générale, il convient de noter que même si les films et les séries ont bel et bien des impacts dans notre quotidien, allant jusqu'à s'installer dans notre intimité, ils ne sont évidemment pas les seuls éléments qui guident nos décisions.

De plus, et cela a déjà été mentionné à maintes reprises, le risque pour une *transi-fi* est de ne jamais dépasser l'entre-soi du monde écologiste. Le sujet de l'écologie et du changement climatique est très polarisé et donc lié à des identités très différentes. Avant même d'être visionnée, la *transi-fi* pourrait rebuter ceux-là même qu'elle est censée atteindre. Pour éviter le rejet de ceux qui sont las de l'écologie

ou s'en désintéressent complètement, la *transi-fi* pourrait décider de mettre en scène à partir du plus petit dénominateur commun (si tant est qu'il en existe un), d'en susciter le désir pour que les buts visés soient atteints sans même avoir jamais mentionné le mot « écologie ». Comme le dit Antoine de Saint-Exupéry : « *Si tu veux construire un bateau, ne rassemble pas tes hommes et femmes pour leur donner des ordres, pour expliquer chaque détail, pour leur dire où trouver chaque chose. Si tu veux construire un bateau, fais naître dans le cœur de tes hommes et femmes le désir de la mer* ». Dans notre cas, il s'agirait alors de ne proposer que le paramètre un du test de *transi-fi* pour faire naître une nouvelle relation avec le non-humain en mettant en avant sa complexité, son identité et ses intérêts en espérant arriver à des comportements et des sociétés durables – sortes d'effets collatéraux – sans jamais avoir prononcé le mot « croissance », « consommation » ou « capitalisme ».

Nous l'avons déjà évoqué, le système dominant tend à récupérer les alternatives et les critiques pour les intégrer en son sein. Ce système voit d'un mauvais œil ce qui serait susceptible de le déstabiliser. C'est pourquoi il est difficile d'imaginer que si une forme de fiction comme la *transi-fi* pouvait se révéler vraiment dangereuse pour lui, il ne fasse pas en sorte qu'elle ne se produise pas ou que sa portée soit minimale. Rien d'étonnant à ce que ce qui est produit par les structures dominantes du secteur valorisent et fassent perdurer les schèmes dominants, à l'instar des *cli-fi* produites par Amazon : si celles-ci sont possibles, c'est que l'entreprise sait qu'elles ne risquent pas de renverser le mode de vie capitaliste. Nous avouons une grande curiosité pour la nouvelle série d'Apple, en production actuellement, *Extrapolations* de Scott Z. Burns et décrite comme racontant « *des histoires intimes et inattendues sur la façon dont les changements à venir sur notre planète affecteront l'amour, la foi, le travail et la famille à une échelle personnelle et humaine. Racontée sur une saison de 10 épisodes interconnectés, chaque histoire de la série scénarisée suivra la bataille mondiale pour notre survie mutuelle au cours du 21ème siècle.* » (Otterson, 2020)

Comment résister ? Nous l'avons en partie déjà évoqué : changer les conteurs, les messagers, décentraliser les forces de production, trouver de nouveaux financements et d'autres canaux de diffusion pour que les acteurs dominants ne soient plus les seuls à parler. Pour que demain devienne vraiment le jour d'après.

Bibliographie

- Afeissa, H.-S. (2014). *La fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique* (PUF).
- Afeissa, H.-S. (2015). Heidegger, Martin (1889-1976). In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).
- Andersen, J. A. (2018). *The Quake*.
- Arnsperger, C. (2005). *Critique de l'existence capitaliste : Pour une éthique existentielle de l'économie*. Éditions du Cerf.
- Arnsperger, C. (2009). *Éthique de l'existence post-capitaliste : Pour un militantisme existentiel*. Éditions du Cerf.
- Arnsperger, C. (2022). *L'Existence écologique : Post-croissance et mutation humaine*. Éditions du Seuil (à paraître).
- Aubron, H. (2013). Titanic et autres paquebots : Rêveries et dérives d'une industrie lourde. In *Blockbuster : Philosophie et cinéma* (p. 45-64). Les prairies ordinaires.
- Audiomeans. (s. d.). *Le film « Demain » : Ouvrir les yeux au monde. Cyril Dion : Le documentaire césarisé qui a ouvert les yeux à la planète*. (N° 3). Consulté 13 février 2021, à l'adresse <https://podcasts.audiomeans.fr/impact-positif-les-solutions-existent-f7fb459756c0/solution-3-le-film-demain-ouvrir-les-yeux-au-monde-cyril-dion-le-documentaire-cesarise-qui-a-ouvert-les-yeux-a-la-planete-5f6b9822d6c9>
- Aumont, J. (2018). *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires* (Vrin).
- Aykut, S. C., & Dahan, A. (2014). *Gouverner le climat ? Vingt ans de négociations internationales*. Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

- Aykut, S. C., & Evrard, A. (2017). Une transition pour que rien ne change ? Changement institutionnel et dépendance au sentier dans les « transitions énergétiques » en Allemagne et en France. *Revue internationale de politique comparée*, 24(1), 17-49.
- Barber, N. (2020, avril 17). *Why does cinema ignore climate change?* BBC.
<https://www.bbc.com/culture/article/20200416-why-does-cinema-ignore-climate-change>
- Batmanglij, Z. (2013). *The East*.
- Berny, L., & Delporte, C. (2021, mars 6). *10 séries écolos à ne pas manquer*. Les Echos.
<https://www.lesechos.fr/weekend/cinema-series/10-series-ecolos-a-ne-pas-manquer-1295972>
- Bezbakh, M. (2021, mars 31). *Du hors-champ plein les champs : Dix (bons) films sur le monde paysan*. Télérama. <https://www.telerama.fr/ecrans/du-hors-champ-plein-les-champs-dix-bons-films-sur-le-monde-paysan-6848536.php>
- Bloom, D. (s. d.). *Dan Bloom on CliFi and Imagining the Cities of the Future* [SmartCities Dive]. Consulté 20 janvier 2021, à l'adresse <https://www.smartcitiesdive.com/ex/sustainablecitiescollective/interview-dan-bloom-clifi-and-imagining-cities-future/1037731/>
- Blot, A. (2013). *Héros en séries, et si c'était nous ?* Plon.
- Bonneuil, C. (2015). Anthropocène. In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).
- Bottacin, S. (2017). Demain, le film—Les marchands d'espoir. *Barricade, culture d'alternatives*.
<http://www.barricade.be/publications/analyses-etudes/demain-film-marchands-espoir>
- Boulanger, P.-M. (2015). Transition. In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).
- Bourg, D. (2015). Changements environnementaux globaux et défi pour la démocratie. In *L'Enjeu mondial* (p. 251-262). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.gemen.2015.01.0251>
- Bring « Tomorrow : The movie » (« Demain ») to the UK! (s. d.). Change.org. Consulté 20 février 2021, à l'adresse <https://www.change.org/p/the-uk-film-distribution-industry-bring-tomorrow-the-movie-demain-to-the-uk>

- Brunner, J. (2010). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit au fondement de la culture et de l'identité* (Retz Eds).
- Cameron, J. (1997). *Titanic* [Drame romantique].
- Cameron, J. (2009). *Avatar* [SF/action]. 20th Century Fox.
- Chelebourg, C. (2012a). Les écofictions catastrophiques dans le cinéma contemporain. In *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (p. 59-69). L'Harmattan.
- Chelebourg, C. (2012b). *Les Écofictions : Mythologies de la fin du monde*. Les impressions nouvelles.
- Chester, J. (2018). *The Biggest Little Farm*.
- Clivio, I. (2019, novembre 22). Le cinéma (aussi) pollue la planète. *Les Echos*.
<https://start.lesechos.fr/societe/environnement/le-cinema-aussi-pollue-la-planete-1174928>
- Comic relief. (2021, août 7). Wikipédia. https://en.wikipedia.org/wiki/Comic_relief
- Dagnaud, M. (2011). Le cinéma, instrument du soft power des nations. *Géoéconomie*, 3(58), 21-30.
<https://doi.org/10.3917/geoec.058.0021>
- de Bont, J. (1996). *Twister*.
- Deller, J. (2012). *Future Weather*.
- de Segonzac, J. (2008). *Lost City Raiders*.
- Dion, C. (2014, juillet 18). *Demain : Interview de Cyril Dion avant la sortie en film* [Youtube].
<https://www.youtube.com/watch?v=eeZinyeSTFw>
- Dion, C. (2017, mars 28). « *Demain, et après* » ? [Conférence]. Conférence action avec Cyril Dion, Lausanne. <https://www.youtube.com/watch?v=udbdKEjprjQ>
- Dion, C. (2018a). *L'effondrement est déjà là* [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=Gtw3VfBRzpk>
- Dion, C. (2018b). *Petit manuel de résistance contemporaine : Récits et stratégies pour transformer le monde*. Actes Sud Colibris.

- Dion, C. (2018c, octobre 25). *Rencontre avec Cyril Dion autour du film Après Demain* [YouTube].
<https://www.youtube.com/watch?v=UdZgV--6Oxw>
- Dion, C., & Laurent, M. (2015). *Demain*.
- Donaldson, R. (1997). *Le Pic de Dante*.
- Ducarme, F., & Clavel, J. (2017). Hollywood, miroir déformant de l'écologie. In *Le souci de la nature* (CNRS, p. 219-229).
https://www.researchgate.net/publication/317690782_Hollywood_miroir_deformant_de_l'ecologie
- Dupuy, J.-P. (2002). *Pour un catastrophisme éclairé : Quand l'impossible est certain*. Éditions du Seuil.
- Emmerich, R. (2004). *The Day After Tomorrow* [Action/SF].
- Entre anticipation et écologie, la « climate-fiction » progresse « à la vitesse de l'éclair »*. (2019). France24.
<https://www.france24.com/fr/20191109-entre-anticipation-et-%C3%A9cologie-la-climate-fiction-progresse-%C3%A0-la-vitesse-de-l-%C3%A9clair>
- Erkes, B. (2016). *Cinéma et écologie*. Etopia. <https://etopia.be/cinema-et-ecologie/>
- Erlingsson, B. (2018). *Woman at War*.
- Escalón, S. (2021, juillet 15). Biodiversité et climat : Même combat. *CNRS le Journal*.
<https://lejournel.cnrs.fr/articles/biodiversite-et-climat-meme-combat>
- Esquenazi, J.-P. (2010). *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma?* Armand Colin.
- Euronatur*. (s. d.). Euronatur. Consulté 6 janvier 2021, à l'adresse <https://www.euronatur.org/en>
- Favard, F. (2018). *Les séries télévisées*. Presses universitaires Blaise Pascal.
- Federau, A. (2015). Gaïa. In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).
- Ferrante, A. C. (2014). *Sharknado 2 : The Second One*.
- Fessenden, L. (2006). *The Last Winter*.

- Février, S. (2012). Cinéma et apocalypse : Une mise en perspective. In *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (p. 21-32). L'Harmattan.
- Fressoz, J.-B. (2015, mars 22). *Cinécologie, épisode 2—Ecran carbone* [Internet].
<https://debordements.fr/Jean-Baptiste-Fressoz>
- Fressoz, J.-B. (2016, mai 20). *Pourquoi l'apocalypse fascine-t-elle tant le cinéma ?* [France Culture].
<https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/science-publique-vendredi-20-mai-2016>
- Fressoz, J.-B., & Louâpre, M. (2015). L'ère anthropocène : Pour en finir avec la fin de l'histoire. Entretien avec Jean-Baptiste Fressoz: Par Muriel Louâpre. *Écrire l'histoire*, 15, 53-60.
<https://doi.org/10.4000/elh.589>
- Gallois, L. (2021, mars 31). *Plus Belle la Vie : L'intrigue de Lola et l'arbre est adaptée d'une histoire vraie*. Télé-Loisirs. <https://www.programme-tv.net/news/evenement/plus-belle-la-vie-la-serie/273301-plus-belle-la-vie-lintrigue-de-lola-et-larbre-est-adaptee-dune-histoire-vraie/>
- Gittel, N. (2014, novembre 15). *Interstellar : Good Space Film, Bad Climate-Change Parable*. *The Atlantic*.
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/why-interstellar-ignores-climate-change/382788/>
- Glaister, D. (2006, novembre 15). *Hollywood gets a new role as Los Angeles' great polluter*. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/world/2006/nov/15/filmnews.usa>
- Glass, R. (2013). *Global warming : The rise of « cli-fi »*. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi>
- Goriely, S. (2016, mai 20). *Pourquoi l'apocalypse fascine-t-elle tant le cinéma ?* [France Culture].
<https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/science-publique-vendredi-20-mai-2016>
- Goy, H. (2020, janvier 20). *Pourquoi et comment repenser l'idée d'avenir ?* *The Conversation*.
<http://theconversation.com/pourquoi-et-comment-repenser-lidee-davenir-130072>
- Grandjean, A., & Le Teno, H. (2015). *Transition*. In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).

- Greer, J. M. (2017). *Un entretien avec John Michael Greer. Un meilleur futur pour la Terre. Au-delà de la religion industrielle du « progrès »*. (C. Arnsperger) [Lapenseeecologique.com].
<https://lapenseeecologique.com/un-entretien-avec-john-michael-greer/>
- Guerrin, M. (2016, avril 21). « Demain » et « Merci patron! », le succès du cinéma de combat. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/04/22/demain-et-merci-patron-meme-combat_4906760_3232.html
- Guillaume, B. (2015). Anthropocène. In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).
- Hamonic, W. G. (2017). Global Catastrophe in Motion Pictures as Meaning and Message : The Functions of Apocalyptic Cinema in American Film. *Journal of Religion and Film*, 21(1).
<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/36>
- Haq, H. (2013, avril 26). *Climate change inspires a new literary genre : Cli-fi*. csmonitor.
<https://www.csmonitor.com/Books/chapter-and-verse/2013/0426/Climate-change-inspires-a-new-literary-genre-cli-fi>
- Harari, Y. N. (2015, juillet 24). *Why humans run the World*.
<https://www.youtube.com/watch?v=nzj7Wg4DAbs>
- Harari, Y. N. (2017). *Homo deus : Une brève histoire de l'avenir* (P.-E. Dauzat, Trad.). Albin Michel.
- Haynes, T. (2019). *Dark Waters*.
- Hofstetter, D. (2019, février 22). Writing for Impact : How Climate Fiction Can Make a Difference.
Dominic Hofstetter. <https://dhofstetter.medium.com/writing-for-impact-how-climate-fiction-can-make-a-difference-e7b27e4453dd>
- Hopkins, R. (2008). *The Transition Handbook : From oil dependency to local resilience* (Transition Books). Green Books.
- Hourcade, R., & Van Neste, S. L. (2019). Où mènent les transitions ? Action publique et engagements face à la crise climatique. *Engagements et action publique face à la crise climatique*, 82, 4-26.
<https://doi.org/10.7202/1061874ar>

- Howard, B. C. (2018, octobre 30). *Comment la « fiction climatique » imagine l'avenir*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.fr/environnement/comment-la-fiction-climatique-imagine-lavenir>
- Hughes, A., & Hughes, A. (2010). *The Book of Eli*.
- Huston, N. (2010). *L'espèce fabulatrice*. Actes Sud Leméac.
- Ingram, D. (2004). *Green Screen : Environmentalism and Hollywood Cinema*. University of Exeter Press.
- IPBES. (2019). *Le dangereux déclin de la nature : Un taux d'extinction des espèces « sans précédent » et qui s'accélère*. IPBES. <https://www.ipbes.net/news/Media-Release-Global-Assessment-Fr>
- Iselin, S. (2019, octobre 14). « Tout est possible », le « feel good movie » environnemental qui cartonne. *RTS Info*. <https://www.rts.ch/info/culture/cinema/10782541-tout-est-possible-le-feel-good-movie-environnemental-qui-cartonne.html>
- Joon-ho, B. (2013). *Snowpiercer, le Transperceneige*.
- Jouve, V. (2019). *Pouvoirs de la fiction : Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Armand Colin.
- Kompf, A. (2012). Cheminement apocalyptique chez Sam Mendes. In *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (p. 143-150). L'Harmattan.
- Kosinski, J. (2013). *Oblivion*.
- Krasinski, J. (2018). *A quiet place*.
- Krémer, P. (2016, janvier 29). « Demain », un phénomène de société. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/planete/article/2016/02/03/demain-un-phenomene-de-societe_4858559_3244.html
- Latour, B. (2013, novembre 22). *La distinction entre humain et non-humain ne correspond plus à rien de l'expérience terrestre* [France Culture]. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/actualite-philosophique-bruno-latour>

- Laugénie, M. (2021, novembre 23). *Emmy Awards : La série française « Dix pour cent » remporte le prix de la meilleure comédie*. francebleu. <https://www.francebleu.fr/infos/medias-people/emmy-awards-la-serie-francaise-dix-pour-cent-remporte-le-prix-de-la-meilleure-comedie-1637639138>
- Laurent, M., & Dion, C. (s. d.-a). *Demain, dossier pédagogique*.
- Laurent, M., & Dion, C. (s. d.-b). *Interview Mélanie Laurent et Cyril Dion—Film Demain* [YouTube]. 02-02-2021. <https://www.youtube.com/watch?v=rkXluaB5fSY>
- Laurent, M., & Dion, C. (2014, août 1). *Pour changer la société, il faut raconter une nouvelle histoire* [Reporterre]. <https://reporterre.net/Pour-changer-la-societe-il-faut-raconter-une-nouvelle-histoire>
- Le Bé, P. (2020, mars 1). *Et si une épidémie permettait de changer le monde ? – La vie autrement*. <https://blogs.letemps.ch/philippe-le-be/2020/03/01/et-si-une-epidemie-permettait-de-changer-le-monde/>
- Le changement climatique, un nouveau sujet de fiction pour les auteurs. (2018, octobre 12). *Enviro2B*. <https://www.enviro2b.com/2018/10/12/le-changement-climatique-un-nouveau-sujet-de-fiction-pour-les-auteurs/>
- Le Jour d'Après*. (s. d.). Allociné. Consulté 6 janvier 2021, à l'adresse https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=45361.html
- Le Jour d'Après : Décidément, tout est à l'envers ici* [critique]. (2020, septembre 8). Première. <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Le-Jour-dapres-Decidement-tout-est-a-lenvers-ici--critique>
- Le Jour d'Après (film, 2004)*. (2021, juin 10). Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jour_d%27apr%C3%A8s_\(film,_2004\)#Autour_du_film](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jour_d%27apr%C3%A8s_(film,_2004)#Autour_du_film)
- Leiserowitz, A. A. (2004). Before and After The Day After Tomorrow. A U.S. Study of Climate Change Risk Perception. *Environment*, 46(9), 22-37.
- Les émissions mondiales de CO2 en cartes*. (s. d.). les Echos Planète. Consulté 14 janvier 2021, à l'adresse <https://planete.lesechos.fr/enquetes/les-emissions-mondiales-de-co2-en-cartes-295/>

- Levy, O. (2020, janvier 16). *Le cinéma ou le pouvoir de l'image au service de l'influence et de la propagande* [Areion24 news]. <https://www.areion24.news/2020/01/16/le-cinema-ou-le-pouvoir-de-limage-au-service-de-linfluence-et-de-la-propagande/#:~:text=Aujourd'hui%2C%20le%20pouvoir%20d,l'ensemble%20des%20images%20diffus%C3%A9es.&text=Cette%20derni%C3%A8re%20favorise%20une%20attention,influence%20des%20images%20tr%C3%A8s%20sp%C3%A9cifique>
- Liman, D. (2014). *Edge of Tomorrow*.
- List of apocalyptic films*. (2021, novembre 11). Wikipédia.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_apocalyptic_films
- Maresca, B. (2016, février 29). Le film Demain, un manifeste? *Huffington Post*.
https://www.huffingtonpost.fr/bruno-maresca/film-documentaire-demain_b_9347422.html
- Maresca, B. (2017). Mode de vie : De quoi parle-t-on ? Peut-on le transformer ? *La Pensée écologique*, 1(1), 233-251. <https://doi.org/10.3917/lpe.001.0233>
- Marshall, G. (2017). *Le syndrome de l'autruche : Pourquoi notre cerveau veut ignorer le changement climatique* (A. Prat-Giral, Trad.). Actes Sud Colibris.
- Martin, M.-C. (2016, mars 4). « Demain », l'antidépresseur 100% bio. *Le Temps*.
<https://www.letemps.ch/societe/demain-lantidepresseur-100-bio>
- Martinez, P. (2009). *The Chaos Experiment*.
- McLoughlin, T. (1993). *The Fire Next Time*.
- Mertens, M., & Craps, S. (2018). Contemporary Fiction vs. The Challenge of Imagining the Timescale of Climate Change. *Studies in the Novel*, 50(1), 134-153. <https://doi.org/10.1353/sdn.2018.0007>
- Miller, G. (2015). *Mad Max : Fury Road*.
- Milner, A., & Burgmann, J. R. (2020). *Science Fiction and Climate Change : A Sociological Approach* (Liverpool University Press). <https://doi.org/10.2307/j.ctvzsmck6>

- Miquelon, S. (2002). *Qu'est-ce que l'utopie?* Sherbrooke.
- Morris, B. S., Chrysochou, P., Christensen, J. D., Orquin, J. L., Barraza, J., Zak, P. J., & Mitkidis, P. (2019). Stories vs. Facts : Triggering emotion and action-taking on climate change. *Climatic Change*, 154, 19-36. <https://doi.org/10.1007/s10584-019-02425-6>
- Murray, R. L., & Heumann, J. K. (2009). *Ecology and Popular Film : Cinema on the Edge* (Paperback).
- Musset, A. (2016, mai 20). *Pourquoi l'apocalypse fascine-t-elle tant le cinéma ?* [France Culture].
<https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/science-publique-vendredi-20-mai-2016>
- Neyrat, F. (2015). Le cinéma éco-apocalyptique. Anthropocène, cosmophagie, anthropophagie. *Communications*, 96, 67-79. <https://doi.org/10.3406/comm.2015.2760>
- Nichols, J. (2011). *Take Shelter*.
- Nolan, C. (2014). *Interstellar*.
- Noualhat, L., & Dion, C. (2018). *Après Demain* [Documentaire].
- Odello, L. (2013). Explorer les images, saboter l'écran. In *Blockbuster : Philosophie et cinéma* (p. 7-25).
Les prairies ordinaires.
- O'Neill, S., & Nicholson-Cole, S. (2009). "Fear Won't Do It" : Promoting Positive Engagement With Climate Change Through Visual and Iconic Representations. *Science Communication*, 30(3), 355-379.
<https://doi.org/10.1177/1075547008329201>
- Otterson, J. (2020, décembre 9). *Climate Change Anthology Series From Scott Z. Burns Lands Apple Series Order (Exclusive)*. Variety. <https://variety.com/2020/tv/news/climate-change-anthology-series-apple-scott-z-burns-1234849794/>
- Pagacz, L. (2012). L'apocalypse écologique d'Avatar. In *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma* (p. 71-82). L'Harmattan.
- Palazzo, G. (2021, octobre 18). *Citizens assemblies and the role of narratives*.
<https://www.youtube.com/watch?v=eZAtFjEnBFk>

- Papakonstantis, A. (2017, mars 28). *Le film, un bon outil pour susciter des changements de société ?* [Conférence]. Conférence Action avec Cyril Dion : « Demain, et après » ?, Lausanne.
<https://www.youtube.com/watch?v=udbdKEjprjQ>
- Paradigme de narration*. (2016). Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Paradigme_de_narration
- Penasse, A. (2016, mai 9). Le spectacle de Demain. *Kairos presse*. <https://www.kairospresse.be/le-spectacle-de-demain/>
- Perrin, C. (2018, décembre 27). *La «cli-fi», quand la science-fiction rencontre l'écologie*. Slate.fr.
<http://www.slate.fr/story/171624/litterature-cli-fi-climate-science-fiction-changement-climatique>
- Phang, J. (2008). *Half-Life*.
- Pialot, D. (2019, mai 6). Protéger le climat ou la biodiversité, faudra-t-il choisir ? *La Tribune. Partageons l'économie*. <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/industrie/energie-environnement/protoger-le-climat-ou-la-biodiversite-faudra-t-il-choisir-816255.html>
- Pierrette, M. (2020, octobre 30). *Utopia sur Amazon : Que vaut la série qui parle de pandémie et de conspiration?* Allociné. https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18694072.html
- Plus Belle la Vie s'engage pour le Vivant avec On Est prêt*. (s. d.). On est prêt. Consulté 7 décembre 2021, à l'adresse <https://www.onestpret.com/actualites/plus-belle-la-vie-pour-le-vivant>
- Prévot-Julliard, A.-C., Julliard, R., & Clayton, S. (2014). Historical evidence for nature disconnection in a 70-year time series of Disney animated films. *Public Understanding of Science*, 24, 1-9.
<https://doi.org/10.1177/0963662513519042>
- Quale, S. (2014). *Into The Storm*.
- Ragnarök (série télévisée)*. (s. d.). Wikipédia.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ragnar%C3%B6k_\(s%C3%A9rie_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ragnar%C3%B6k_(s%C3%A9rie_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e))
- Rahmstorf, S. (2002). Ocean circulation and climate during the past 120,000 years. *Nature*, 419(6903), 207-214. <https://doi.org/10.1038/nature01090>

- Reichardt, K. (2013). *Night Moves*.
- Renfroe, J. (2013). *The Colony*.
- Reusswig, F., & Leiserowitz, A. A. (2005). The International Impact of The Day After Tomorrow. *Environment: Science and Policy for Sustainable Development*, 47(3), 41-44.
<https://doi.org/10.1080/00139157.2005.10524447>
- Rockström, J., Steffen, W., & Noone, K. (2009). A safe operating space for humanity. *Nature*, 461, 472-475. <https://doi.org/10.1038/461472a>
- Rodriguez, R. (2019). *Alita : Battle Angel*.
- Roland Emmerich. (2021, août 19). Wikipédia.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Roland_Emmerich#Engagements
- Rosenberg, E. S. (2009). Le « modèle américain » de la consommation de masse. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 108, 111-142. <https://doi.org/10.4000/chrhc.1809>
- Roten, V. (2015). *Demain, fiche pédagogique*.
https://bdper.plandetudes.ch/uploads/ressources/3155/Demain_VF.pdf
- Rozema, P. (2015). *Into The Forest*.
- Rumpala, Y. (2018). *Hors des décombres du monde : Écologie, science-fiction et éthique du futur*. Champ Vallon.
- Russo, A., & Russo, J. (2018). *Avengers : Infinity War*.
- Sands, E. (2015). *Chloe and Theo*.
- Sarrasin, O. (2017, mars 28). *Demain, un outil de passage à l'action?* [Conférence]. Conférence Action avec Cyril Dion. « Demain et après »?, Lausanne. <https://www.youtube.com/watch?v=udbdKEjprjQ>
- Schrader, P. (2017). *First Reformed*.
- Shyamalan, M. N. (2008). *The Happening*.

Smith, N., & Joffe, H. (2013). How the public engages with global warming : A social representations approach. *Public Understanding of Science*, 22(1), 16-32. <https://doi.org/10.1177/0963662512440913>

So Hot Right Now : Has Climate Change created A New Literary Genre ? (2013). npr.

<https://www.npr.org/2013/04/20/176713022/so-hot-right-now-has-climate-change-created-a-new-literary-genre>

Soderbergh, S. (2000). *Erin Brockovich*.

Steffen, W., Richardson, K., Rockström, J., Cornell, S. E., Fetzer, I., Bennett, E. M., Biggs, R., Carpenter, S. R., de Vries, W., de Wit, C. A., Folke, C., Gerten, D., Heinke, J., Mace, G. M., Persson, L. M., Ramanathan, V., Reyers, B., & Sörlin, S. (2015). Planetary boundaries : Guiding human development on a changing planet. *Science*, 347(6223), 1259855. <https://doi.org/10.1126/science.1259855>

Sullivan, P. (2012). *F6 Twister*.

Svoboda, M. (2014a, octobre 22). *A review of climate fiction (cli-fi) cinema ... past and present*. Yale Climate Connections. <https://yaleclimateconnections.org/2014/10/a-review-of-climate-fiction-cli-fi-cinema-past-and-present/>

Svoboda, M. (2014b, octobre 29). *Ice-fi : The legacy of « Day After Tomorrow »*. Yale Climate Connections. <https://yaleclimateconnections.org/2014/10/ice-fi-the-motion-pictur-ice-sque-legacy-of-the-day-after-tomorrow/>

Svoboda, M. (2014c, novembre 5). *The lingering influence of « Day After Tomorrow »*. Yale Climate Connections. <https://yaleclimateconnections.org/2014/11/the-long-melt-the-lingering-influence-of-the-day-after-tomorrow/>

Svoboda, M. (2014d, novembre 12). *Interstellar : Looking for the future in all the wrong spaces*. Yale Climate Connections. <https://yaleclimateconnections.org/2014/11/interstellar-looking-for-the-future-in-all-the-wrong-spaces/>

- Svoboda, M. (2014e, novembre 19). *(What) do we learn from cli-fi films?* Yale Climate Connections.
<https://yaleclimateconnections.org/2014/11/what-do-we-learn-from-cli-fi-films-hollywood-still-stuck-in-holocene/>
- Svoboda, M. (2016). Cli-fi on the screen(s) : Patterns in the representations of climate change in fictional films. *WIREs Climate Change*, 7(1), 43-64. <https://doi.org/10.1002/wcc.381>
- Svoboda, M. (2020, mai 7). *Cli-fi movies : A guide for socially-distanced viewers*. Yale Climate Connections. <https://yaleclimateconnections.org/2020/05/cli-fi-movies-a-guide-for-socially-distanced-viewers/>
- Szendy, P. (2012). *L'Apocalypse cinéma : 2012 et autres fins du monde*. Capricci Editions.
- Tomasovic, D. (2012). Les images-catastrophes du cinéma américain avant et après le 11 septembre 2001. In *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma* (p. 35-43). L'Harmattan.
- Townsend, S., & Matthews, A. (2018, juillet 26). *The Planet Test*. Futerra.
<https://www.wearefuterra.com/2018/07/the-planet-test/>
- Transition. (s. d.). In *Larousse*. Consulté 11 janvier 2021, à l'adresse
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transition/79157>
- Tremblay, F. (1999). *La fiction en question* (Balzac-Le Griot).
- Tuhus-Dubrow, R. (2013). *Cli-Fi : Birth of a Genre*. Dissent Magazine.
<https://www.dissentmagazine.org/article/cli-fi-birth-of-a-genre>
- van der Linden, S., Maibach, E., & Leiserowitz, A. (2015). Improving Public Engagement With Climate Change : Five “Best Practice” Insights From Psychological Science. *Perspectives on Psychological Science*, 10(6), 758-763. <https://doi.org/10.1177/1745691615598516>
- Van Sant, G. (2012). *Promised Land*.
- Vaughn, M. (2015). *Kingsman : The Secret Service*.

- Vena, T. (2021, juin 21). *Le tournage de la série thriller The Swarm, du producteur Frank Doelger, commence en Italie*. cineuropa. <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/406207/>
- Wadbled, N. (2012). Le dépassement du traumatisme dans les blockbusters à l'époque de la crainte écologique. In *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (p. 101-108). L'Harmattan.
- Warner. *The Climate changes us all*. (s. d.). Amazon. <https://www.amazon.com/Warner-collection/dp/B07J9MHYGF>
- Weik von Mossner, A. (2012). Facing The Day After Tomorrow : Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception. In *American Environments : Climate-Cultures-Catastrophe* (Hardcover, p. 97-115). https://www.researchgate.net/publication/270161666_Facing_The_Day_After_Tomorrow_Filmed_Disaster_Emotional_Engagement_and_Climate_Risk_Perception
- Whiteley, A., Chiang, A., & Einsiedel, E. (2016). Climate Change Imaginaries ? Examining Expectation Narratives in Cli-Fi Novels. *Bulletin of Science, Technology and Society*, 36(1), 28-37. <https://doi.org/10.1177/0270467615622845>
- Whiteside, K. H. (2015). Bruno Latour. In *Dictionnaire de la pensée écologique* (PUF, p. 1058).
- Wikipédia. (s. d.). *Test de Bechdel*. Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Test_de_Bechdel
- Will fiction influence how we react to climate change ? Room for Debate*. (2014, juillet 29). The New York Times. <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/07/29/will-fiction-influence-how-we-react-to-climate-change>
- Yorke, J. (2014). *Into The Woods : How stories work and why we tell them* (Penguin).
- Zeitlin, B. (2012). *Beasts of the Southern Wild*.
- Zordan, D. (2012). L'apocalypse comme spectacle dans 2012 et Le Livre d'Eli, croire et prier dans ce monde qui s'écroule. In *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (p. 45-58). L'Harmattan.