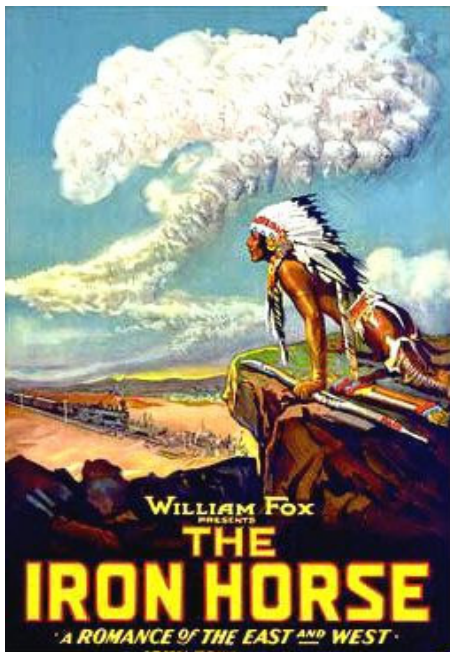


# L'écologie au cinéma

Depuis son plus jeune âge, le cinéma constitue à sa manière une sorte d'état des lieux des préoccupations qui lui sont contemporaines. Né en pleine révolution industrielle, au temps du triomphe idéologique de la science et de la technique, il a accompagné l'émergence des thématiques environnementales et la remise en cause du progrès industriel. Le parcours de la conscience écologique se donne à voir à travers l'histoire du septième art.



## Le progrès sifflera trois fois

Née de la révolution industrielle, l'invention du cinéma participait à la marche triomphale de la science qui semblait démontrer que tout était dorénavant possible. Autre symbole de cet élan, le train à vapeur était à l'honneur d'une des premières démonstrations spectaculaires du septième art avec *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) des Frères Lumière. Ce choix n'est pas anodin car le train occupe une place particulière dans l'imaginaire industriel. En réduisant les distances et donc le temps, en détrônant les chevaux et en conquérant les espaces vierges qui séparent les villes, cette machine symbolise cette capacité nouvelle qu'ont les hommes : dompter la nature.

C'est particulièrement dans la filmographie américaine que le progrès et la nature se livrent leurs premières batailles cinématographiques et le train y occupe le premier rôle. En 1903, le premier western lui consacre déjà sa pellicule avec *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) où des bandits dévalisent un convoi. La conception du rapport à la nature se manifeste parfaitement dans de John Ford (1924). Pour réaliser ce grand film épique, John Ford engage ses caméras dans un des plus importants tournages en extérieurs de l'époque. Le long métrage offre effectivement une grande quantité de plans sur les horizons sauvages et superbes de l'Ouest américain. Mais il s'agit surtout de raconter un épisode mythique de la modernité : la jonction ferroviaire entre la Californie et la Côte Est, « *le momentum d'une grande nation* » comme le dit le film. L'histoire encore tiède des USA se manifeste à travers toute une série de personnages qui participent de la légende : Lincoln, signataire de la loi qui finance le projet, mais aussi les fameux cow-boys Buffalo Bill et Wild Bill Hickok qui apportent leur contribution.

Fondamentalement, jeter ce pont de rails consiste à dompter la nature sauvage (*wilderness*) que constituent les espaces naturels, symbolisés par les Rocheuses, mais aussi les indiens qui les

peuplent<sup>1</sup>. Toutefois, la réussite ferroviaire n'est pas qu'une prouesse technologique qui vient à bout de la sauvagerie. Elle est une conquête civilisatrice qui étend le règne du droit et du savoir, notamment la médecine, au sein même de ceux qui y participent. La société que constituent les ouvriers progresse qualitativement grâce à l'œuvre industrielle elle-même. Ceux qui s'opposent au chemin de fer dresseront contre lui la corruption par le sexe, l'alcool et l'agitation pseudo syndicale. La réussite de l'entreprise symbolise donc le progrès général (et national) que propose la technique associée au labeur dans sa conquête non plus seulement des territoires sauvages mais également de la société elle-même. En 1938, Cecil B. DeMille s'empare de ce même épisode de l'histoire américaine avec *Pacific Union* et le raconte plus ou moins de la même manière en insistant sur la réconciliation entre les esprits pionniers (libertaires) et modernes (respectueux de la loi) que permet la prouesse. Par la suite, le western reste marqué par cette idée que la conquête industrielle ferroviaire apporte le progrès<sup>2</sup> en étendant l'influence de l'Etat moderne.

Cette vision du progrès se manifeste aussi dans la filmographie soviétique. Si le western américain exprime une avancée gagnée sur des espaces vierges tout en faisant fi de ses habitants premiers, le cinéma soviétique se concentre sur l'évolution des communautés reculées elles-mêmes, inspirées par le socialisme scientifique et la politique du parti. Dans *La ligne générale* de Sergueï Eisenstein (1928), la mécanisation de l'agriculture permet à une communauté rurale miséreuse de s'engager sur la voie de l'abondance socialiste en montant une coopérative. La mécanisation de l'exploitation agricole permet l'émancipation de la société et l'abandon des freins que seraient la religion et l'exploitation de classe. Le film reste fameux pour les montages audacieux des chaînes mécaniques qui expriment le triomphe de la technique, du kolkhoze et de l'agriculture intensive sur les aléas de la nature.

*Le Premier maître* (1954, Andreï Konchalovsky) raconte l'arrivée d'un maître d'école dans une communauté kirghize enclavée dans de superbes montagnes. Son combat pour la scolarisation bute sur les traditions locales et engendre une série de conflits qui illustrent une opposition entre la modernité et les coutumes<sup>3</sup>. Le drame culmine dans l'incendie volontaire de l'école par ses plus farouches opposants et le maître, résolu à la reconstruire, abat à la hache un vieux peuplier sacré pour préparer la prochaine charpente. Contre toute attente, il reçoit l'aide du vieil homme qui chérissait l'arbre (et les coutumes). Le film s'achève sur les coups des lames qui entament le bois : l'ancien cède la place au nouveau.

Toujours de Konchalovsky, *Sibériade* (1979), film fleuve (il dure cinq heures), raconte la quête dramatique et obstinée d'une famille pour faire jaillir du pétrole dans un marais putride de la Sibérie. Là aussi, la prouesse technique sur l'environnement n'est problématisée qu'à travers les tensions

---

<sup>1</sup> Le méchant du film, un propriétaire terrien déterminé à vendre ses terres à la compagnie malgré le détour que cela implique finira par être un obstacle à la réussite de l'opération. Bien qu'il soit blanc, ce personnage a vécu parmi les indiens qu'il menait aux razzias, ce qui illustre d'ailleurs que ces peuples n'entendent rien à la civilisation.

<sup>2</sup> Par exemple, dans *3 :10 to Yuma* (1957), le héros doit réussir à mettre un outlaw dans le train qui le mènera à la justice.

<sup>3</sup> C'est à nouveau une locomotive, que le maître fait découvrir à une jeune fille arrachée à un mariage forcé, qui incarne radicalement la modernité par ses pistons, son métal et sa vapeur.

qu'elle génère au sein d'un même groupe social, un village reculé et animé par une opposition entre deux familles. La réussite de l'entreprise marque l'évolution d'une société rurale divisée vers la modernité et la réconciliation nationale.

Cette filmographie du progrès ne questionne pas l'impact de l'homme sur l'environnement. Le thème écologique se résume à la lutte victorieuse de l'homme contre la nature. Le tracteur remplace la faux et la locomotive détrône le poney express, le progrès des nations qui s'industrialisent n'est problématique que pour les frileux.



## La science-fiction et la fin de l'innocence

Cette foi presque naïve dans la supériorité inéluctable et progressiste de la technique sur les éléments naturels rencontre un arrêt brutal avec la Seconde Guerre mondiale et tout particulièrement avec l'avènement de l'énergie atomique et de l'arme nucléaire. Les attaques d'Hiroshima et Nagasaki ébranlent profondément les convictions. Indépendamment de l'horreur guerrière qu'elles laissent entrevoir et qui hantera toute la Guerre froide, leur impact écologique est peut-être la première manifestation d'une conscience environnementale naissante. Au Japon, le monstre *Godzilla* (Ishirô Honda, 1954) déchaîne l'enthousiasme du public et manifeste à sa manière la blessure que la bombe nucléaire a occasionné à l'imaginaire nippon. Cette créature préhistorique dormait bien paisiblement dans la croûte

terrestre mais les attaques atomiques de 1945 endommagent son refuge et le réveillent. Furieux, il libère sa rage contre les villes. C'est la première revanche de la nature. La même année et dans la même veine, le film américain *Them!* (Gordon Douglas) décrit la mutation de fourmis en monstres géants suite à des essais nucléaires au Nouveau Mexique. Après avoir terrorisé une localité, elles trouvent refuge à Los Angeles. Comme le conclut un personnage du film « *En entrant dans l'âge atomique, l'homme a ouvert une porte sur un nouveau monde. Nul ne peut prédire ce qu'on y trouvera* ».

Eperonnée par l'intensité de la Guerre froide, qui culmine sans doute avec la crise des missiles en 1962, la dévastation nucléaire constitue désormais un thème récurrent du cinéma d'anticipation. Mais l'impact se mesure d'abord sur la société humaine. Dans *The World, the Flesh and the Devil* (Ranald MacDougall, 1959), un ouvrier noir (Henry Bellafonte) se libère d'un conduit minier et découvre une ville abandonnée face à une menace d'attaque radioactive<sup>4</sup>. Dans *Panic in Year Zero*

<sup>4</sup> Les boulevards vides, les bouchons de voitures abandonnées, les immenses bâtiments déserts hanteront désormais le cinéma de la fin du monde comme l'illustrent *28 jours plus tard*, *I am a Legend* ou encore la série

de Ray Milland (1962), une bonne famille américaine échappe à une attaque sur Los Angeles pour être partie en week-end de camping. Ce n'est pas à la pollution atomique qu'ils doivent survivre, mais bien à la déstructuration soudaine de la société qui, à défaut de la loi et de l'ordre policier, sombre dans l'anarchie.

L'apocalypse nucléaire ouvre la voie à un cinéma de la fin du monde au sein duquel les thématiques environnementales trouvent un terrain fertile, parallèlement à l'émergence des préoccupations écologiques caractéristique des seventies. En 1970, l'oublié de Cornel Wilde est peut-être le premier film qui se saisit des crises écologiques pour un récit de fin du monde pseudo-contemporain. En égrenant des images de pollution (gaz et marée noires), de famine, de surpopulation et d'explosion nucléaire, le générique laisse supposer que le public auquel il s'adresse est déjà sensibilisé à leur signification. Quant au récit, il raconte la tentative de survie d'une famille face au chaos qui s'installe suite à une épidémie qui détruit toute forme de culture céréalière.

Plus connu, le film de science fiction *Silent Running* de Douglas Trumbull (1972) est emblématique d'un imaginaire écologique en pleine mutation. Dans un futur lointain, la flore et la faune ont complètement disparu de la planète. Les reliquats de la biodiversité sont entretenus à titre de curiosité dans les serres de vaisseaux spatiaux. Mais le coût du programme et son inutilité décident les responsables de s'en débarrasser. Horrifié par cette décision, un botaniste se rebelle. Il sauve une serre et l'envoie errer dans l'espace, seulement entretenue par des robots, dans l'espoir que son contenu sera un jour sauvé. Si le scénario de ce film problématise ouvertement le rapport que l'homme entretient avec la nature et annonce un désastre écologique total, il laisse encore penser que la suprématie technologique autoriserait le luxe de se passer du vivant. C'est même cette technologie, incarnée par les robots jardiniers, qui laisse un sursis à la biodiversité.



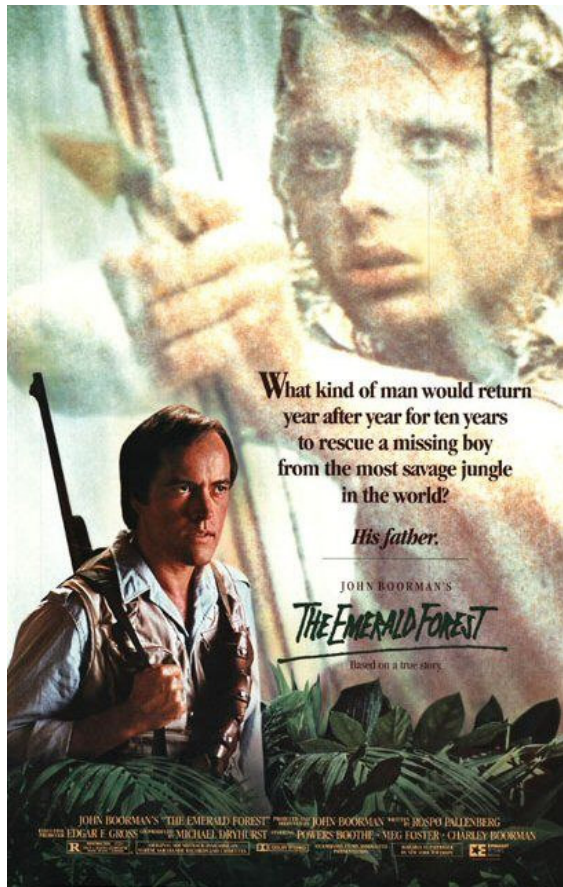
Les perspectives sont beaucoup plus sombres dans *Soleil vert* de Richard Fleischer (1973). En 2022, l'humanité vit regroupée dans des villes surpeuplées et souffre de famine en raison de l'épuisement des ressources naturelles. Grâce à l'enquête du personnage qu'incarne Charlton Heston, on comprendra que la seule nourriture disponible est constituée de farine humaine. Quant aux désespérés, on leur offre l'assistance pour mourir en paix (avant recyclage en aliment), aidé en cela par la projection des images apaisantes de la faune et de la flore disparues.

Désormais, le cinéma de genre, d'abord essentiellement anglo-saxon, va accompagner et manifester l'émergence des craintes écologiques dans les opinions publiques et les médias d'information. Il grossit à la loupe des peurs particulières : la radioactivité, la surpopulation, la surexploitation... mais il faudra attendre un peu avant que le cinéma de fiction n'envisage des situations de crise qui soient

---

*The Walking Dead*. Seule l'adaptation du livre de Cormac McCarthy, *The Road* par John Hillcott (2009) s'efforce à mettre en scène une nature calcinée, morte, désormais inutile à l'humanité qui l'a détruite.

inscrites dans l'actualité. Les menaces que fait planer l'avenir sur l'environnement restent encore largement abstraites d'une situation tangible qui soit crédible aux yeux du grand public.



## L'enfer est de moins en moins vert

C'est dans les années 1980 que des crises bien réelles deviennent un argument fictionnel. En 1985, John Boorman réalise *La forêt d'émeraude*. Un ingénieur se fait enlever son fils par une tribu indienne à l'occasion d'une visite sur le chantier du barrage qu'il construit dans la forêt brésilienne. Cette entreprise qui implique la déforestation repousse les frontières du monde des Indiens qui vivent en harmonie avec leur environnement. Après avoir retrouvé son fils qui est désormais un véritable indien, l'ingénieur renonce à son barrage qui sera emporté par des torrents dévastateurs invoqués par la magie indienne. Le film se clôt sur un message d'alerte sur les surfaces boisées chaque jour arrachées à l'Amazonie. S'il valorise le mode de vie des Indiens, il veut accompagner l'éveil politique de la conscience environnementale dont la préservation de l'Amazonie devient emblématique.

En 1986, Peter Weir réalise *Mosquito Coast*. Ici aussi, c'est un ingénieur américain (Harrison Ford) qui embarque sa famille dans les forêts équatoriales. Il fuit la décadence américaine pour fonder une nouvelle civilisation. Son génie technologique contribue à l'édification d'un petit village autonome et culmine dans la construction d'une machine réfrigérante qui produit de la glace. Symbolisant à ses yeux le summum de la civilisation et la preuve de la victoire de l'esprit sur la nature, cette glace inutile enivre l'ingénieur qui perd pied avec la réalité. Mais l'aventure tourne au fiasco, la machine est détournée de son usage pour tuer des bandits menaçants. Elle explose et détruit le village par le feu. Loin de revenir à la raison, l'ingénieur s'entête et entraîne sa famille dans une survie pathétique et l'isolement. Sans affronter de questions écologiques au sens strict, *Mosquito Coast* offre une réflexion désenchantée sur le rapport orgueilleux et finalement mortifère que l'homme entretient avec la nature. Métaphorique, son pessimisme rend compte de celui qui gagne peu à peu l'imaginaire du progrès.

En 1992, trois ans après la tournée mondiale de Raoni et de Sting pour sensibiliser au sort de l'Amazonie, *Medicine Man* de John McTiernan avec Sean Connery au premier plan exploite efficacement la veine écologique pour un film grand public de facture hollywoodienne. Au cœur de la forêt, un médecin s'engage dans une course contre la montre pour trouver la substance naturelle miracle qui soigne les cancers de la tribu qui l'héberge, avant la déforestation de leur habitat. Après les cris d'alarme apocalyptiques et les perspectives romantiques ou philosophiques sur l'écologie, le

sous-texte de ce film d'aventure invite à l'action politique. Il confronte des manières d'exploiter les ressources naturelles, tout en déportant la responsabilité sur les lobbies industriels et non plus sur le progrès ou l'économie humaine dans son ensemble.

La cause amazonienne a ainsi permis au cinéma écologiste de quitter la pure science-fiction pour traiter de l'actualité environnementale. Cette alliance doit beaucoup aux atouts très cinématographiques de l'Amazonie qui repose à la fois sur l'exotisme attractif des tribus qui l'habitent et l'esthétique luxuriante de sa flore et faune. Ces deux ingrédients soulignent, mieux que ne le ferait le trou dans la couche d'ozone (l'autre cause écolo des années 1980), à quel point la dégradation de la nature est coûteuse à l'humanité. Le cinéma anglo-saxon n'est toutefois pas le seul à exprimer la popularisation de ces thématiques. En 1978 déjà, *La Zizanie* de Claude Zidi opposait un industriel pollueur (Louis de Funès) à sa femme fervente écologiste (Annie Girardot).



## L'homme coupable et la nature vengeresse

A partir des années 1990, le 7<sup>ème</sup> art semble tenir la menace écologique pour acquise. Le cinéma catastrophe à grands effets spéciaux s'empare volontiers du sujet en misant sur le spectacle attrayant des désastres à venir. Le réchauffement climatique détrône la déforestation et favorise des scénarios tout entiers dévolus aux effets visuels. Le sommet est atteint en 2004 avec *The Day After Tomorrow* du spécialiste du genre qu'est Roland Emmerich (*Independence Day*, 2012). L'effet de serre y provoque un refroidissement global apocalyptique. Les crises environnementales et l'écologie se sont trouvés un allié de poids avec l'industrie cinématographique qui, opportunément, reconnaît en elles des thèmes porteurs, à la fois esthétiques, graves et moraux.

L'évolution se fait dorénavant sentir dans la manière de traiter le sujet. En 1996, *La belle verte* de Coline Serreau porte un regard sévère sur les sociétés modernes dont elle dépeint les nombreux travers. Par sympathie, des extra-terrestres très *new age* envoient l'une d'eux pour voir comment les choses évoluent sur la planète bleue. Le constat est sans appel : la pollution et le capitalisme laissent l'humanité à un âge de pierre. Il s'agit de s'en prendre au mode de vie des sociétés industrielles, qui portent en elles les dégâts à venir, et non plus uniquement à une exploitation industrielle mal calibrée. Dans un autre registre, c'est aussi le jugement de la comédie *Idiocracy* (Mike Judge, 2006) où le héros fait un bon involontaire dans le futur et découvre une société littéralement abruti par la consommation, totalement incapable d'évaluer les dégâts irréversibles qu'elle a occasionnés à son écosystème. C'est également le constat du film d'animation *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008) qui décrit une planète ensevelie sous des tonnes de déchets et un reliquat d'humains obèses qui erre dans l'espace. C'est aux robots qu'il revient de sauver la planète et le genre humain.

Puisque la sensibilisation à l'écologie ne suffit pas à modifier le cours fataliste que semble prendre les sociétés industrielles, le cinéma n'hésite pas à donner à la nature un rôle plus offensif. L'influence du cinéma et des philosophies asiatiques est tout à fait palpable dans un film comme *Princesse Mononoke* (dessin animé de Hayao Miyasaki, 1997) où, dans un Japon médiéval fantastique, la forêt et ses esprits s'engagent dans une lutte à mort contre les hommes et leur industrie. Face aux menaces que l'homme fait peser sur elle, la nature exprime une conscience propre<sup>5</sup>. *Happening*, film catastrophe hollywoodien de 2008, est dirigé par Night Shyamalan (*Le sixième sens*, *Le village*,...), réalisateur d'origine indienne. Contre la menace environnementale, les végétaux produisent des phéromones qui poussent les hommes au suicide. D'abord limité à quelques États américains en guise d'avertissement, le phénomène devient mondial à la fin du film.

Passées les années de prise de conscience de la crise environnementale, la critique se fait plus acerbe. Elle souligne l'irresponsabilité des sociétés contemporaines et convoque un châtement justifié, il ne s'agit plus d'inconscience mais d'une franche culpabilité. Le pessimisme écologique est bien ancré dans la fiction à la mesure des contradictions criantes entre les décisions politiques en matière environnementale et les recommandations des scientifiques. L'imaginaire cinématographique laisse également entrevoir un divorce entre les scientifiques, qui sont généralement ceux qui avertissent des catastrophes, et la technologie industrielle pourtant issue des avancées de la science mais laissées aux mains du profit capitaliste.

La montée en puissance des thématiques et de l'imaginaire environnementaux trouve son apogée avec *Avatar* (2009) qui est le plus grand succès cinématographique de l'histoire, tant en termes d'audience que de profits. Réalisé par James Cameron (*Terminator*, *Titanic*...), le scénario d'*Avatar* synthétise tous les ingrédients évoqués jusqu'ici. La science-fiction, une industrie dévastatrice mue par un actionariat vorace, un habitat menacé, une esthétique luxuriante qui n'est pas sans rappeler l'Amazonie, un peuple qui vit dans l'harmonie et qui se rebelle et finalement, la nature elle-même qui participe à la défaite des terriens. Comme dans *La forêt d'émeraude*, le héros provient du monde des agresseurs et devient intégralement membre de la peuplade agressée puis épouse sa cause<sup>6</sup>. Mise au goût du jour par des éléments relatifs aux technologies de réseaux et à la réalité virtuelle, la recette narrative d'*Avatar* n'apporte finalement rien de spécifiquement neuf. Si le film marque une étape c'est précisément par le fait d'avoir misé sur ces thèmes pour investir un budget de plus de 400 millions de dollars. Ce choix illustre à sa manière une maturité du public dont la mobilisation accrédite désormais, et à l'échelle du marché mondial, que la préservation d'un écosystème et la critique d'une industrie prédatrice des ressources constituent une trame dramatique crédible et fédératrice.

---

<sup>5</sup> Le mythe de Gaïa, la planète mère, est également au cœur du premier film d'animation en images de synthèse à l'apparence réaliste : *Life Fantasy : les créatures de l'esprit* de Hironobu Sakaguchi (2001).

<sup>6</sup> Ce processus est récurrent au cinéma : de *Lawrence d'Arabie* à *Danse avec les loups*, en passant par *Le dernier samouraï*, l'adhésion du spectateur à l'altérité culturelle passe par la transformation du héros lui-même en un Autre.



## Le retour critique sur l'imaginaire du progrès

L'alliance que le cinéma a passée avec la critique écologique est pragmatique. Fruit de ce que le 7<sup>ème</sup> art a de plus commercial, *Avatar* démontre que la sensibilité à l'environnement est une corde rentable. Et doublement : d'une part en misant sur une esthétique naturaliste et exotique, et même surnaturelle dans le cas du film de James Cameron, et d'autre part en investissant des enjeux idéologiques qui sont au cœur des préoccupations contemporaines. Il n'en demeure pas moins que le cinéma rend compte d'une évolution idéologique importante qui discrédite d'anciens récits et en autorise de nouveaux. Le progrès technique n'est plus le vecteur infallible de l'évolution de la société

moderne ni le moteur du rapport dialectique qu'elle entretient avec l'environnement. L'idée même d'une tendance au progrès de la civilisation industrielle est remise en cause.

L'interprétation de la question environnementale a donc fortement évolué. Arrivée dissimulée derrière l'apologie d'un progrès technologique qui passe par la domination de la nature, elle profite des horizons inquiétants de l'énergie atomique pour s'inviter dans la spéculation fictionnelle. Visible, elle est d'abord projetée dans un futur plus ou moins lointain, puis elle s'actualise dans des thèmes médiatisés, contemporains et mobilisateurs d'opinions. La déforestation, la menace des écosystèmes, le réchauffement climatique deviennent des cadres bien documentés de récits qui gagnent en réalisme. L'enjeu s'est déporté du domaine militaire à celui de l'économie. Passée la prise de conscience du problème, les fictions explorent et dramatisent les responsabilités humaines. Elles affûtent leurs critiques contre les mécanismes sociaux et politiques pour désigner les terrains où les enjeux écologiques se jouent réellement. Si la sensibilité environnementale du public permet des succès de box-office inouïs qui encouragent à la solliciter, elle a aussi transformé le sens de certaines images. Celle d'un arbre qu'on abat pouvait évoquer le progrès, désormais elle fait horreur.

## Des récits similaires mais des enjeux différents

Le retournement critique du cinéma s'illustre bien dans l'évolution de certaines histoires. Similaires sur la forme, elles divergent radicalement sur le fond. En 1911, Griffith réalise *The Last Drop of Water*, un moyen métrage qui raconte comment une troupe de colons triomphe de la soif et des Indiens dans sa conquête civilisatrice de l'Ouest sauvage. Un siècle plus tard, la même histoire est au



cœur de *Meek's Cutoff* de Kelly Reichardt (2010). Se fourvoyant dans la piste à suivre, trois familles de colons se perdent dans une nature aride. Ils capturent un Indien et le forcent à les guider vers l'eau. L'errance qui s'en suit, dont l'issue reste ouverte, met en cause l'ambition colonisatrice et sa légitimité. La conquête des espaces sauvages n'apparaît plus comme un idéal de société, elle qui est pourtant au cœur de la mythographie que constitue le western américain traditionnel. Ce désenchantement du progrès se vérifie aussi dans *Le Barbier du Sibérie* (1998) de Nikita Mikhalkov (frère d'Andrei Konchalovsky) où la conquête ferroviaire de l'est russe est négativement illustrée par une machine effrayante qui fauche les arbres comme des blés, loin du lyrisme d'Eisenstein lorsqu'il filmait une chaîne automatique.

C'est encore la science-fiction qui donne la pleine mesure de cette évolution. L'avènement de la bombe atomique introduisit l'hypothèse de la fin du monde que le cinéma a rapidement explorée. En 1951, *The Day The Earth Stood still* (*Le jour où la Terre s'arrêta*) de Robert Wise est un des tout premiers films à s'y frotter. Un extraterrestre annonce aimablement qu'une coalition intergalactique s'apprête à détruire la planète pour éviter que les nations humaines, puérides et belliqueuses, n'usent de l'arme atomique et n'endommagent jusqu'à l'univers dans son ensemble. En 2008, un remake du film (de Scott Derrickson et avec Keanu Reeves) propose une toute autre logique. Ce n'est plus pour éviter la menace atomique que la galaxie s'en prend à l'humanité mais pour sauver l'écosystème de la terre. Et si la version de 1951 proposait l'idée que les robots pouvaient, grâce à leur neutralité, constituer un bon appui à la gouvernance, celle de 2008 leur substitue l'amour, ce sentiment tellement humain qui convainc finalement l'intelligence extraterrestre que l'homme n'est pas qu'un parasite. Le désastre écologique a détrôné l'holocauste nucléaire et les bons sentiments la solution technique. Le progrès que le cinéma appelle n'est plus technologique, il est moral.

Daniel Bonvoisin

