



LA FIN DU MONDE DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN DES ANNÉES 1930

L'AMÉRIQUE FACE À LA CRISE

CELINE MANSANTI

Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

À l'été 2006, la cinémathèque française a proposé un cycle de films catastrophe dont le programme révèle un grand souci d'éclectisme. De *La Danse héroïque*, film français de 1913, au *Tombeau des lucioles*, dessin animé japonais de 1989, les organisateurs ont essayé de représenter autant d'époques et de pays que possible, même si, comme le précise la plaquette de présentation, « on ne s'étonnera pas de trouver dans ce programme beaucoup de films américains ». Beaucoup de films américains, mais aussi, de façon peut-être plus étonnante, beaucoup de films américains des années 1930. Sans grande surprise, ce sont les années 1990 qui sont le plus représentées, passage à l'an 2000 oblige, avec neuf films en provenance des États-Unis. Les années 1970, qui avaient vu la naissance du genre, avec *Airport* en 1970, viennent ensuite. Mais juste derrière, ce sont pas moins de six films américains des années 1930 que la cinémathèque a mis à l'affiche : *King Kong* d'Ernest Shoedsack et de Merian Cooper en 1933, *Déluge* de Felix Feist la même année, *Les Derniers Jours de Pompéi* des mêmes Shoedsack et Cooper en 1935, *San Francisco* de W.S. Van Dyke l'année suivante, *L'Incendie de Chicago* de Henry King et *Ouragan* de John Ford en 1937. Ce sont ces mêmes films que je propose d'évoquer ici, à une exception près, *San Francisco* de W.S. Van Dyke, assez proche de *L'Incendie de Chicago* de Henry King, et que je remplacerai par *Horizons perdus* de Frank Capra, un film de 1937.

Dans son ouvrage sur le cinéma américain des années 1970, Jean-Baptiste Thoret a écrit que « les films catastrophe de l'époque procèdent surtout à une opération d'amnésie historique puisqu'ils font croire que ce qui menace l'Amérique, ce n'est pas la Guerre du Vietnam, la pauvreté, les scandales

politico-financiers, mais encore et toujours la mère Nature et l'arrogance des hommes à vouloir se mesurer au divin »¹. Concernant les années 1930, tout du moins, les films que nous allons évoquer semblent témoigner non pas d'une amnésie mais au contraire d'une hantise historique. Mettre en scène des cataclysmes naturels, représenter la fin du monde, dans les années 1930, ce n'est pas tourner le dos à l'histoire, et en particulier aux menaces que représentent la Dépression et l'approche d'une nouvelle guerre, mais opérer un détour métaphorique qui permet de passer de l'impuissance à une forme de maîtrise. Face au sentiment de crise, l'homme est impuissant. La crise, c'est ce qui ne peut pas être dépassé, ce qui n'a ni contenu stable, ni fin, ce qui est angoissant ; la crise, c'est l'engluement dans le présent. En s'appuyant très souvent sur un contenu finalement rassurant (« encore et toujours la Mère Nature ») et en brandissant la possibilité d'une « sortie de crise », aussi radicale soit-elle, les films de fin du monde proposent aux spectateurs des années 1930 une expérience cathartique leur permettant de sortir de l'engluement qui les menace particulièrement. Transformer la crise en catastrophe, c'est aussi, nous le verrons, permettre au spectateur de jouir du plaisir de la destruction.

À l'intérieur de ce cadre général, des représentations singulières de la fin du monde témoignent de discours politiques plus ou moins progressistes révélant des rapports à la crise plus ou moins distanciés. *Horizons perdus* construit la bulle utopique de Shangri-la pour proposer une alternative à un monde qui arrive à sa fin et pour lequel on ne peut plus rien. Loin de ce défaitisme, et manifestant une espérance apocalyptique toute américaine, *Les Derniers Jours de Pompéi*, *L'Incendie de Chicago* et *Ouragan* orchestrent la fin du monde pour mieux permettre la fondation d'un nouvel ordre moral. Enfin *Déluge*, que l'on peut lire comme une suite de *King Kong*, témoigne d'une grande modernité en se plaçant en marge des discours régressifs ou moralisateurs des films précédemment cités.

Horizons perdus tient une place un peu à part dans ce corpus, puisque c'est le seul film de fin du monde qui ne soit pas un film catastrophe. Films de fin du monde et films catastrophe ne coïncident pas complètement, et si les films de fin du monde sont souvent des films catastrophe, l'inverse est moins vrai. *Airport*, par exemple, dont on s'accorde à dire qu'il fonde le genre du film catastrophe en 1970, n'est pas un film de fin du monde : il s'agit simplement des aventures des passagers d'un avion menacé par une explosion. *Horizons perdus* tient donc une place un peu particulière dans ce

¹ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 1970*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 : 227.

corpus, comme il tient aussi une place un peu particulière dans la filmographie de Capra, « par l'étrangeté de son sujet, parce que c'est un drame et non une comédie, parce que c'est le seul des grands Capra (...) à ne pas être un *americana* »². L'étrangeté de son sujet ne fait aucun doute. Adapté d'un roman britannique de 1933 très populaire des deux côtés de l'Atlantique, *Horizons perdus* retrace les aventures d'un jeune diplomate britannique. Promis à un brillant avenir politique à Londres, Robert Conway s'apprête à quitter la Chine lorsque son avion est détourné et s'écrase dans l'Himalaya. Il est alors recueilli, avec ses quatre compagnons d'infortune, par les moines tibétains du monastère de Shangri-la. Shangri-la est présenté comme un paradis sur terre : le climat y est doux, la nature foisonnante, le vieillissement inconnu. La découverte du domaine par Robert Conway permet d'en montrer au spectateur toutes les merveilles naturelles et humaines : aux beautés de la nature répond la bonté des femmes et des hommes qui y vivent.

À première vue, on pourrait classer ce film dans la catégorie des films d'évasion qui se développent aux États-Unis dans les années 1930, notamment dans le sillage du documentaire de Robert Flaherty, *Moana* (1926), qui donne lieu à toute une série de fictions situées principalement dans les Mers du Sud. Cependant, *Horizons perdus* ne fait pas l'économie d'un discours politique lié au contexte historique de l'époque. Au contraire, c'est le Grand Lama en personne qui prophétise, dans une scène très solennelle, la fin du monde actuel. À Robert Conway, qu'il a fait convoquer, il annonce :

J'ai vu toutes les nations se fortifier, pas en sagesse, mais en de vulgaires passions et désir de détruire. J'ai vu grandir le pouvoir de leurs machines jusqu'à ce qu'un seul homme armé tienne tête à toute une armée. J'ai prévu l'époque où l'homme, exultant dans la technique du meurtre, sévirait si rageusement de par le monde que chaque livre, chaque trésor seraient voués à la destruction. Cette vision était si précise et émouvante que j'ai pris la résolution d'amasser le plus de belles choses que j'ai pu, et les ai préservées ici, face à la ruine que court le monde. Voyez le monde aujourd'hui. Y a-t-il quelque chose de plus pitoyable ? Quelle folie, quel aveuglement, quels gouvernements inintelligents. Une masse d'humanité sauvage qui s'entrechoque, contrainte à une orgie d'avidité et de brutalité. Le temps viendra où l'orgie se résorbera d'elle-même, où la brutalité et la soif de pouvoir périront par leur propre lame. [...] Car, lorsque viendra ce jour, le monde devra chercher une vie nouvelle. Et nous espérons qu'il puisse

² Yves Alix, « *Horizons perdus et M. Smith au Sénat* », *Positif* 321 (novembre 1987) : 63.

la trouver ici. Pour cela, nous aurons ses livres, sa musique et sa façon de vivre, basés sur une simple règle : sois aimable. Quand viendra ce jour, c'est notre espoir que l'amour fraternel de Shangri-la essaiera de par le monde. Oui, mon fils, quand les forts se seront dévorés entre eux, l'éthique chrétienne sera réalisée³.

Qu'un Grand Lama souhaite la réalisation de l'éthique chrétienne démontre bien, si c'était nécessaire, que Shangri-la est moins une proposition qui vaudrait par elle-même qu'un contrepoint apaisant à un monde occidental en crise⁴. Cette crise polymorphe recouvre à la fois la peur de la machine, très courante aussi bien en Europe qu'aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres ; la Première Guerre mondiale (*Horizons perdus* est tiré d'un roman britannique et la Grande-Bretagne, comme le reste de l'Europe a été durablement traumatisée par cette guerre) ; enfin la Grande Dépression et la menace d'une nouvelle guerre, qui touchent de plein fouet le spectateur américain de 1937⁵. La fin du monde a toujours fait l'objet de fantasmes, qui semblent s'actualiser cependant dans des périodes de crise, qu'elles correspondent à des peurs millénaristes ou à des crises sociales. Ce n'est sans doute pas un hasard si le film catastrophe émerge dans le cinéma américain dans les années 1930, pour se développer massivement au début des années 1970, dans une société en plein bouleversement, marquée par l'opposition à la Guerre du Vietnam, la transition entre les gouvernements démocrates des années 1960 et le conservatisme de Nixon, ou encore le scandale du Watergate.

Curieusement, la fin du monde n'est pas représentée dans *Horizons perdus*, mais prophétisée dans une profusion de mots violents, qui font référence de manière explicite à la réalité politique et historique du spectateur de l'époque. Le plaisir et l'apaisement du spectateur ne proviennent pas du discours du film sur la fin du monde, qui est au contraire angoissant, mais de la mise en scène d'un contre-point imaginaire qui tente d'abolir pour le

³ Script d'*Horizons perdus*, de 1h09 à 1h11 : http://www.cswap.com/1937/Lost_Horizon/cap/fr/25fps

⁴ Sur l'orientalisme de Shangri-la, voir Tomoko Masuzawa, « From Empire to Utopia: The Effacement of Colonial Markings in *Lost Horizon* », *positions* 7-2 (automne 1999) : 541-572.

⁵ Le début du film ne laisse aucun doute sur ce sujet, en donnant à lire au spectateur le propos introductif suivant : « En ces jours de guerre, de rumeurs de guerre... n'as-tu jamais rêvé d'un endroit où régnerait la paix, la sécurité, où la vie ne serait pas une lutte mais une jouissance sans fin ? Bien sûr que si. Comme chaque homme depuis l'aube des temps ». http://www.cswap.com/1937/Lost_Horizon/cap/fr/25fps

spectateur les difficultés du présent. Le présent est mis hors-jeu de deux manières : par la construction d'un monde utopique, situé hors du temps, hors de l'histoire ; mais aussi par la recreation conservatrice d'un monde passé : à Shangri-la, Lovett et Barnard, deux des compagnons de Conway, peuvent exercer à nouveau leur métier, enseignant pour l'un, plombier pour l'autre⁶. Le retour surprenant de ces réalités matérielles, qui semblent faire écho à la Dépression, dans un monde extraordinaire, qu'on imagine exempt de problèmes de plomberie, suggère au spectateur l'ambivalence du rapport du film au présent : sorti par la porte, le présent revient par la fenêtre. Cette ambivalence se lit aussi dans la structure d'*Horizons perdus* : le discours du Grand Lama sur la fin du monde est à la fois placé au cœur du film et noyé dans la profusion des images de Shangri-la. Le discours d'*Horizons perdus* sur la fin du monde est très particulier : il est à la fois central et minoritaire. Central parce qu'il intervient au cœur du film et de manière très explicite (le Grand Lama n'hésite pas à parler de l'« inintelligence des gouvernements »). Minoritaire pour deux raisons. Au sens courant de ce terme, parce qu'il est noyé dans la masse des images de Shangri-la ; au sens développé par Deleuze et Guattari⁷, parce qu'il relève d'une langue qui n'est pas celle du cinéma : la fin du monde dans *Horizons perdus* n'est pas visuelle mais verbale. Au contraire, comme nous allons le voir maintenant, dans les films plus classiques de la période, la fin du monde est représentée de manière visuelle et paroxysmique. Elle fait l'objet d'un discours qui semble plus assumé.

Dans *Horizons perdus*, la représentation de la fin du monde n'est pas directement source de plaisir, mais d'angoisse. Au contraire, dans *Les Derniers Jours de Pompéi*, *L'Incendie de Chicago* et *Ouragan*, le plaisir du spectateur vient en grande partie du voyeurisme induit par les destructions spectaculaires orchestrées sous ses yeux et son apaisement de l'effet cathartique que ces destructions produisent⁸. Les titres de ces trois films sont éloquentes. Ils font directement référence à la nature de la catastrophe qu'ils mettent en scène dans la dernière demi-heure du film : l'éruption du Vésuve, l'incendie de Chicago, un ouragan dans les Mers du Sud. Le cap est clair, la catastrophe presque revendiquée, contrairement à *Horizons perdus*, dont le titre témoignait d'une absence de visibilité, d'une profonde détresse.

⁶ Ce point précis est signalé par Leland Poague dans « Glimpsing the Eternal: *Lost Horizon* » in *Another Frank Capra*, Cambridge University Press, 1994 : 152.

⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

⁸ À ce sujet, voir Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Doubleday, 1990 [1967] : 209-225.

Là où *Horizons perdus* nous laissait une impression de malaise, ce que nous donnent ces films, c'est le droit de jouir de la catastrophe en toute impunité. En toute impunité, mais pas de manière inconditionnelle. Qu'est-ce qui dans ces films autorise notre jouissance, en nous préservant de la perversion ?

Dans ces trois films, la crise économique et politique n'est pas évoquée de manière explicite et donc angoissante, comme dans *Horizons perdus*, mais fortement mise à distance de manière à ne pas trop agresser le spectateur. Cette mise à distance est double. Elle est d'abord métaphorique. La catastrophe naturelle (*Les Derniers Jours de Pompéi*, *Ouragan*) ou semi-naturelle (*L'Incendie de Chicago*, d'origine humaine, mais accidentelle) permet de donner corps au bouleversement social et politique ressenti plus ou moins confusément, et de le faire entrer dans l'ordre des choses : les êtres humains n'en sont plus responsables, et personne ne s'aviserait de s'emporter durablement contre la nature. La mise à distance est également temporelle ou géographique : contrairement à *Déluge* ou *King Kong*, dont l'action est située à New York dans les années 1930, *Les Derniers Jours de Pompéi* est un péplum, les événements de *L'Incendie de Chicago* se situent à la fin du XIX^e siècle, *Ouragan* a pour cadre l'archipel de Tahiti. L'angoisse est bloquée par la superposition de ces déplacements temporels, géographiques et symboliques, mais aussi par le traitement apocalyptique de la fin du monde. Le discours apocalyptique se caractérise notamment par son ambivalence : l'Apocalypse est source d'angoisse mais aussi d'espérance, puisqu'elle est la promesse d'un monde meilleur, d'une Nouvelle Alliance. Cette promesse est clairement exprimée dans ces trois films, où la catastrophe finale est fondatrice d'un nouveau monde.

Les Derniers Jours de Pompéi retrace l'histoire d'un modeste forgeron, Marcus, qui faute d'argent pour la soigner, perd sa femme. Toute sa vie, il tentera de s'enrichir, allant jusqu'à participer au commerce des esclaves et à faire affaire avec Ponce Pilate. L'éruption du Vésuve sera l'occasion pour lui de se racheter en aidant des esclaves à échapper à la mort et en rendant grâce à Dieu pour avoir sauvé son fils. La dernière image montre Marcus mort se relever et tendre la main à Jésus représenté en surimpression. Quant à l'incendie de Chicago, malgré les scènes d'horreur auquel il donne lieu, il met fin à un monde corrompu et préindustriel. Les derniers mots, prophétiques, reviennent à la mère qui a perdu son fils : « Chicago est parti en fumée, et mon fils avec. Mais ce pour quoi il s'est battu ne mourra jamais. C'était une ville construite en bois, la voilà réduite en cendres. Mais de l'incendie naîtra l'acier ». La destruction est envisagée comme une possibilité de progrès moral et économique. Si la Grande Dépression est

ainsi évoquée, de manière implicite, la guerre à venir l'est aussi. *L'Incendie de Chicago* est en effet un film nationaliste, qui met en scène l'ascension sociale d'une famille de migrants irlandais (représentative des États-Unis WASP) qui, dans l'adversité, ne baisse pas les bras. Comme le dit la mère souriante à travers ses larmes, face caméra, à la fin : « Nous les O'Leary sommes un clan étrange. Nous sommes forts. Et ce que nous commençons, nous le terminons »⁹. Dans *L'Incendie de Chicago*, la catastrophe n'est pas un châtement direct, comme dans *Les Derniers Jours de Pompéi* : ce n'est pas le « méchant » frère O'Leary qui meurt, mais le « gentil ». La logique de la catastrophe reproduit ainsi celle de la mort sacrificielle de Jésus. Il en va de même dans *Ouragan* : ce n'est pas le gouverneur aux idées colonialistes qui meurt, mais les habitants de l'île et le prêtre, dont l'église est emportée par les flots. La catastrophe permet cependant au gouverneur de revenir, quoiqu'*a minima*, sur ses positions¹⁰.

La fin du monde dans ces trois films permet la destruction d'un monde chaotique et la fondation d'un nouvel ordre, moral, religieux, voire patriotique, qui réactive deux principes fondateurs des États-Unis. Le premier principe est religieux, c'est celui de la naissance du Nouveau Monde sur les ruines de l'ancien. Les États-Unis des Pères pèlerins, c'est une actualisation de la Jérusalem céleste promise par Jean à la fin de l'Apocalypse. Plus qu'en Europe sans doute, la fin du monde aux États-Unis est synonyme d'espérance. Le second principe est politique, c'est la construction de l'Union, la fondation et le maintien d'un corps social par delà les divergences : à la fin d'*Ouragan*, le gouverneur tombe dans les bras de sa femme que son inflexibilité avait éloignée, à la fin de *L'Incendie de Chicago* c'est toute l'Amérique qui refait famille autour de la mère O'Leary, à la fin des *Derniers Jours de Pompéi*, le père retrouve son fils et Jésus. La fin du monde est donc moralement désirable, d'autant plus qu'elle ne nous touche pas directement : elle a bien une valeur cathartique dans la mesure où nous pouvons nous identifier aux personnages, dans la mesure où certains éléments narratifs font écho aux préoccupations sociales du moment, mais en même temps elle reste suffisamment à distance, temporellement, géographiquement et symboliquement, pour ne pas nous angoisser. Dans ces conditions, nous pouvons jouir impunément des longues scènes de

⁹ Script de *L'Incendie de Chicago*, 1h31. Sur le nationalisme du film, voir aussi Barthélemy Amengual, « À quelque chose malheur est bon—Deux films-catastrophe des années 1930 : *San Francisco*, *L'Incendie de Chicago* », *Positif* 541 (mars 2006) : 69.

¹⁰ Cette modération fait écho à l'ambivalence du film sur le colonialisme ; en ce sens, il témoigne de l'époque et annonce l'ambivalence de la représentation des Indiens dans *La Chevauchée fantastique*.

destruction dont nous gratifient les réalisateurs. Nous sommes dédouanés de notre voyeurisme, blanchis. Du point de vue de l'industrie cinématographique, le potentiel commercial de ces films de fin du monde est énorme : à la proposition d'un plaisir voyeur assorti d'une caution morale s'ajoute une tendance à l'universalisme qui garantit la possibilité d'un succès international¹¹. Ce n'est sans doute pas un hasard si le genre du film catastrophe qui émerge officiellement dans les années 1970 et se développe largement dans les années 1990—quoin de plus universel, en effet, que les craintes millénaristes—s'inscrit largement dans la tradition des trois films dont nous venons de parler.

Par comparaison, *Déluge* fait figure d'OVNI. *Déluge* est un film fascinant à plusieurs titres. D'abord par son histoire. Film indépendant tourné en 1933 par un jeune réalisateur de 23 ans, Felix E. Feist, il est vendu à la RKO et diffusé en salles en août 1933. Pourtant, malgré son succès populaire et critique, il ne sera plus jamais diffusé aux États-Unis. Seule la scène de catastrophe initiale a été réutilisée dans quelques films et *serials*, comme *SOS Tidal Wave* en 1939, *Dick Tracy vs. Crime, Inc.* ou *King of the Rocket Men* dans les années 1940¹². On le croyait perdu, lorsqu'une copie—probablement la seule qui ait survécu—refait surface en Italie en 1981. Ceci explique que les seules copies de *Déluge* aujourd'hui en circulation soient toutes doublées en italien. *Déluge* est aussi fascinant par l'ampleur de son projet (représenter la destruction du monde par une série de tremblements de terre) et par la qualité du travail technique qui sous-tend la scène de destruction de New York, travail d'autant plus impressionnant que le budget du film est extrêmement réduit : moins de 140 000 dollars¹³. Mais, comme nous allons le voir, *Déluge* est surtout fascinant par sa grande modernité. On peut envisager la modernité de *Déluge* sous deux angles : son caractère précurseur d'une part ; sa capacité à renouveler le traitement de la fin du monde d'autre part.

Précurseur, *Déluge* l'est d'abord parce qu'il a la particularité d'être un film post-apocalyptique. Après *The Last Man on Earth* en 1924, c'est probablement le deuxième film post-apocalyptique de l'histoire du cinéma. La catastrophe,

¹¹ Sur l'universalisme des films catastrophe américains, voir Pierre d'Amerval, présentation du cycle de la Cinémathèque sur les films catastrophe en 2006 :

http://www.cinematheque.fr/ajax/contenu_popup_pres_cycle.php?cycle_id=59

¹² Cette séquence de cinq minutes est visible sur youtube :

<http://www.youtube.com/watch?v=qFyDMKZie7M>

¹³ Paul Mandell & George Turner, « *Deluge—Poverty Row Epic from 1933* », *American Cinematographer* 68-12 (December 1987) : 34-43.

qui survient dans les dix premières minutes du film, trouve son origine dans un phénomène naturel, le dérèglement du climat, ce qui fait de *Déluge* une des premiers « films d'éco-catastrophe », pour reprendre une expression utilisée par certains critiques américains¹⁴. *Déluge* est également novateur dans la mesure où il donne à voir peut-être pour la première fois la destruction intégrale de New York, plusieurs décennies avant *Godzilla*, *Deep Impact*, *Armageddon* (tous sortis en 1998), sans compter, après les attentats du 11 septembre, *La Guerre des mondes*, *Je suis une légende*, *Cloverfield*, *Wall E*, et surtout *Le Jour d'après*, film post-apocalyptique de dérèglement climatique dont les points de convergence avec *Déluge* sont tels qu'on pourrait presque se demander si Emmerich ne s'est pas inspiré du film de Feist¹⁵.

Non seulement *Déluge* est un film précurseur, mais il représente aussi, dans le cadre plus spécifique de notre étude, une alternative au discours régressif d'*Horizons perdus* et aux discours moralisateurs des *Derniers Jours de Pompéi*, de *L'Incendie de Chicago* ou d'*Ouragan*. Contrairement à ces trois derniers films, la fin du monde dans *Déluge* n'est pas un principe d'ordre. La catastrophe n'est pas motivée moralement, et le spectateur n'en est pas protégé, puisqu'il assiste à la destruction de son monde : les gratte-ciels de New York tout juste sortis de terre¹⁶. Le voyeurisme induit par la scène de catastrophe n'est pas compensé par la participation du spectateur à la recréation d'un monde plus moral, au contraire. Le monde dans lequel évoluent les survivants ressemble à l'actualisation d'un fantasme (masculin) de viol et de polygamie. Suite à la catastrophe, Martin, le personnage principal, est séparé de sa femme et de ses enfants. Il convainc Claire, une jeune femme célibataire dont le corps de nageuse est dévoilé à plusieurs reprises, de vivre avec lui, afin d'échapper aux ardeurs de deux brutes qui se battent pour la posséder. Une femme ayant déjà été retrouvée violée et assassinée, Claire accepte, lorsque la femme et les enfants de Martin réapparaissent. Dans le roman dont est tiré le film, Martin propose à sa femme et à Claire de former un ménage à trois, ce que les deux femmes

¹⁴ Voir Robin L. Murray & Joseph K. Heumann, « The First Eco-Disaster Film? » (à propos de *Puits de pétrole à Bakou* des Frères Lumière), *Film Quarterly* 59-3 : 44.

¹⁵ Sur la destruction de New York au cinéma, voir Adrien Gombeaud, « Détruire New York... », *Positif* 575 (janvier 2009) : 109. Sur le lien entre *Déluge* et *Le Jour d'après*, ainsi que pour des informations sur la production du film et son synopsis, voir <http://www.aycyas.com/deluge.htm>.

¹⁶ Le prologue à lui seul semble difficilement pouvoir apaiser l'angoisse du spectateur : « *Deluge* is a tale of fantasy—an adventure in speculation—a vivid epic pictorialization of an author's imaginative flight. We, the producers, present it now purely for your entertainment (...) ».

acceptent. Dans le film, Claire, désespérée de devoir céder sa place, plonge dans l'océan, vraisemblablement pour se suicider. Ainsi, la jouissance induite par la fin du monde dans *Déluge*, loin d'être le clou du spectacle, la jouissance finale pour laquelle le spectateur aurait payé tout au long du film une contribution morale, n'est finalement que la condition de possibilité de la suite du film (ironiquement, le spectateur est donc, là aussi, dédouané), suite du film qui se trouve être (mais est-ce la faute du spectateur ?) l'occasion d'une jouissance au moins aussi grande, celle de l'actualisation grandeur nature d'un fantasme sexuel. Par rapport au film apocalyptique, la structure post-apocalyptique de *Déluge* devient donc la promesse d'une jouissance double, à l'image de la nouvelle situation de Martin, qui après la catastrophe jouit de sa femme et de Claire. On est donc aussi loin avec *Déluge* du fantasme conservateur de Shangri-la que des discours moralisateurs de la plupart des films apocalyptiques de la période. La publicité de la RKO faite pour la sortie de *Déluge* revendique même l'immoralisme du film : « CONTINENTS ARE SWEEPED away and with them laws and morals! Only a handful of humans survive to populate the naked earth! One woman for ten men... and no law known except desire! » De tels propos auraient sans doute plus difficilement trouvé leur place l'année suivante, après l'adoption du code Hays, le code de censure qui va marquer le cinéma américain jusqu'à la naissance du nouvel Hollywood dans la deuxième moitié des années 1960. L'adoption du code Hays peut ainsi contribuer à expliquer le fossé qui existe entre des films comme *King Kong* et *Déluge*, tous deux sortis en 1933, d'une part, et d'autre part *Les Derniers Jours de Pompéi* et *L'Incendie de Chicago*, qui datent respectivement de 1935 et 1937. Le même code Hays peut également expliquer pourquoi *Déluge* a très rapidement disparu des écrans, et a finalement disparu tout court, alors qu'il aurait dû ressortir plusieurs fois, selon la logique de distribution qui prévalait à l'époque.

La crise politique et économique semble *a priori* mise à distance dans ce film, parce qu'elle ne fait pas l'objet d'un discours explicite comme dans *Horizons perdus* ou qu'elle ne constitue pas un sous-texte relativement transparent comme dans les autres films. Mais le scénario post-apocalyptique du film propose une page blanche sur laquelle écrire la suite de l'histoire. La page blanche, visuellement, ce sont les îles qui émergent de l'océan après le tsunami. Narrativement, c'est l'analogie qui existe entre le sort des 200 survivants, réfugiés sur une île au large de Manhattan, et celui des premiers immigrants américains, installés en colonies sur la côte est des États-Unis. Dans les deux cas, ils ont échappé à une catastrophe européenne : la persécution religieuse et la pauvreté pour les migrants, la

série de tremblements de terre qui avaient débuté en Italie et en Angleterre pour les survivants de *Déluge*. La suite de l'histoire, dans *Déluge*, n'est pas seulement une suite de l'histoire humaine ; c'est aussi une suite de l'histoire du cinéma. Il me semble en effet que l'on peut voir en *Déluge* une suite de *King Kong*, que la critique a largement décrit comme une représentation de la crise américaine¹⁷. Comme *King Kong*, *Déluge* est un film de la RKO, acheté dans le sillage du succès de *King Kong*, et projeté dans la même salle de cinéma new-yorkaise (le Roxy), exactement cinq mois après la première de son prédécesseur. *Déluge* s'inscrit donc dans la continuité de *King Kong* matériellement ; mais aussi narrativement. *Déluge* commence en effet là où *King Kong* en était resté, au milieu des gratte-ciels de New York, et finit le travail. *King Kong* avait démoli quelques bâtiments, et était monté au sommet de l'Empire State Building : pas vraiment la fin du monde. Les tremblements de terre et le tsunami de *Déluge* se chargent eux de détruire intégralement la ville, et en particulier l'Empire State Building. Le seul monument de New York qui survit à la catastrophe (« there is only one thing visible » commente alors la voix off), c'est la Statue de la Liberté, submergée, mais debout. On peut y voir tout un symbole : le monde de la finance, représenté par l'Empire State Building, s'écroule ; mais, au milieu du chaos, les valeurs américaines subsistent. Le reste du film peut se lire ainsi comme un déploiement, par les personnages, et par le réalisateur, de leur liberté fondamentale, en marge des bonnes mœurs et de la logique transactionnelle de nombre de films apocalyptiques.

Remontant le temps, d'*Horizons perdus* à *Déluge*, le spectateur assiste ainsi à plusieurs scénarios de fin du monde qui sont autant de propositions pour dépasser la crise marquant le quotidien des Américains des années 1930. Au spectateur-citoyen impuissant, englué dans le présent, les films de fin du monde offrent un ensemble de passerelles permettant de quitter le présent pour rejoindre un futur où la puissance, la maîtrise des événements seraient de nouveau envisageables. En particulier, ces films posent la possibilité de la fin du monde tel que nous le connaissons (la fin du monde, en ce sens, est avant tout la fin d'un monde) et donnent un visage rassurant à la menace polymorphe pesant sur le présent : la mise en scène de catastrophes naturelles permet à la fois de représenter métaphoriquement la perte de contrôle—on ne contrôle pas la Nature—et de la dépasser—l'humanité a survécu à plus d'un ouragan. Dans tous les films envisagés, l'ancrage historique est toujours sensible, à différents degrés : mettre en scène la fin du

¹⁷ Voir par exemple Gerald Perry, « A Speculation: The Historicity of *King Kong* », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 4 (1974) : 11-12 ; David N. Rosen, « *King Kong*: Race, Sex and Rebellion », *Jump Cut* 6 (1975) : 7-10.

monde, c'est moins renoncer à un monde devenu insupportable que tenter de trouver des solutions pour que l'Histoire continue, pour que se tisse un fil entre un présent indésirable et un futur plein de promesses. Pour cela, tous les moyens sont bons : dénonciation frontale du monde actuel dans *Horizons perdus*, retour aux origines du continent américain dans *Déluge*, réactivation des grands mythes fondateurs des États-Unis dans *L'Incendie de Chicago*, réaffirmation de l'Alliance entre les hommes et Dieu dans *Les Derniers Jours de Pompéi*... Quels que soient les moyens engagés, la question de la jouissance du spectateur (gage de la puissance retrouvée du citoyen ?) n'est jamais en reste : détruire, c'est avant tout faire plaisir, et se faire plaisir, au besoin en mettant en place des cautions morales. Là où *L'Incendie de Chicago*, *Les Derniers Jours de Pompéi* et *Ouragan* prennent soin de faire payer au spectateur le prix moral de sa jouissance, avec établissement dans les règles de la facture, *King Kong* et *Déluge* ne s'encombrent pas de bonnes manières et libèrent la bête... du moins un temps. Car *King Kong* et Claire meurent, victimes sacrificielles de la jouissance du spectateur. Ce n'est pas le spectateur qui règle la facture, mais il y a bien quelqu'un qui doit passer à la caisse (role). La question du sens continue de faire sens dans *King Kong* et *Déluge*. On reste dans un schéma moderniste d'ordonnance du chaos, encore loin du désespoir total ou des jeux narratifs des apocalypses postmodernes : si la Statue de la Liberté est épargnée par le tsunami de *Déluge*, elle subira en revanche un sort plus difficile en 1968 dans *La Planète des singes*.