



**HAL**  
open science

# Thermodynamique des moeurs. Conflit des générations et marche de l'histoire : de La Bande des Ayacks à The Hunger Games

Christian Chelebourg

► **To cite this version:**

Christian Chelebourg. Thermodynamique des moeurs. Conflit des générations et marche de l'histoire : de La Bande des Ayacks à The Hunger Games. Travaux & documents, 2012, La question des générations dans les lettres et arts, 42, pp.153–173. hal-02186013

**HAL Id: hal-02186013**

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02186013v1>

Submitted on 13 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Thermodynamique des mœurs

## Conflit des générations et marche de l'histoire : de *La Bande des Ayacks* à *The Hunger Games*

---

CHRISTIAN CHELEBOURG

« Une *génération* passe, & il en vient une autre » lit-on dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert<sup>1</sup>, à l'entrée « Génération », dans l'acception que donne au mot l'histoire ancienne et moderne. Par sa brutalité, la formule met en valeur le principe dynamique attaché à la notion. Penser les générations, c'est penser leur succession, que ce soit pour l'assurer ou pour la différer. Le concept est fondamentalement historique. Le compte des générations est un peu le principe humain de mesure du temps, comme les cycles de la lune et du soleil en sont les principes naturels. Fondamentalement intuitif, toutefois, il s'évalue pour l'essentiel en termes de relation : « relation avec les pairs, les générations antérieures, les institutions et les évolutions historiques »<sup>2</sup>. Il caractérise la manière dont l'histoire culturelle ou politique façonne les individus, distinguant des groupes soudés par un ensemble d'expériences similaires. La distinction des générations est en somme, pour l'imaginaire, l'unité de mesure des dynamiques historiques, comprises en termes d'impacts conjoints des classes d'âge et des contextes culturels sur les collectivités humaines.

On comprend qu'on attende sur ce terrain d'étude l'historien ou le sociologue, mais le littéraire a également son mot à dire, sinon comme découpeur de siècles en tranches, petit jeu dans lequel les abus n'ont pas manqué, du moins comme observateur des enjeux culturels du phénomène. Les fictions<sup>3</sup> d'une époque sont en effet révélatrices de ses mœurs, de ses préoccupations, de ses aspirations et des écarts qu'elle instaure avec la ou les sociétés qui l'ont précédée ; elles enregistrent donc assez finement le réseau de relations qui définit une génération. Dans ce champ, les productions destinées à la jeunesse sont en première

---

<sup>1</sup> *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Marsanne, Redon, 2000 [support numérique]).

<sup>2</sup> Louis CHAUVEL, *Le Destin des générations : structures sociales et cohortes en France* (Paris, PUF, « Le Lien social », 1998), p. 19.

<sup>3</sup> Le rôle de la fiction est ici envisagé dans sa contribution à l'élaboration de l'*ipséité* des lecteurs, conformément à l'analyse qu'en donne Paul RICŒUR, « L'Identité narrative », *Revue des Sciences Humaines*, n° 221, « *Narrer. L'art et la manière* », Mireille CALLE-GRUBER éd., Lille, Université Charles de Gaulle Lille-III, 1991, p. 35-47.

ligne, du fait de la démarche créatrice dans laquelle elles s'inscrivent : le souci de « coller » à leur public, à ses goûts, à ses questionnements, à ses valeurs, à ses attentes, en fait un véritable laboratoire des identités collectives qu'elles reflètent autant qu'elles les façonnent.

On connaît le principe de la thermodynamique : la chaleur produit une énergie qui, tout en mettant un système en mouvement, se dégrade progressivement. Envisagée sous l'angle des générations, la grande mécanique de l'Histoire se met en branle de la même manière : la jeunesse est sa source d'énergie et l'âge, son entropie. L'équilibre repose dès lors sur une tension perpétuelle entre expansion et résistance ; qu'il soit rompu au profit de l'une ou de l'autre, et c'est le moteur de la société qui tombe en panne. C'est sous cet angle que je me propose d'examiner le jeu des forces en présence dans quelques fictions contemporaines, afin de mesurer l'impact et de comprendre le sens du conflit des générations dans un monde où la jeunesse s'est imposée comme une valeur.

## PLACE AUX JEUNES !

Quand le Cid rétorquait au Comte : « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années »<sup>4</sup>, il se plaçait implicitement dans un système où l'âge était, par nature, vénérable. Il jugeait sa jeunesse à l'aune des qualités reconnues à la maturité. Le Romantisme a battu en brèche ce système<sup>5</sup>, rendant progressivement intolérable la prédominance de l'ordre adulte dans la société. C'est précisément ce qui arrive, entre les deux Guerres Mondiales, à Malaiïac, petit bourg de ce Pays Perdu dont Jean-Louis Foncine s'est fait le chroniqueur pour la collection « Signe de Piste ». *L'incipit de La Bande des Ayacks*, premier volume de la série, paru en 1938, dresse un constat sans appel de l'entropie historique qui découle d'un patriarcat rigoureux :

Depuis le soir mémorable de l'an de grâce dix sept cent soixante treize, où Guy Michel de Broye de Malaiïac, seigneur de Randans, trente-septième du nom, était mort noblement à sa prestigieuse table de Valançon, en dégustant des écrevisses du Ris-de-Doubs cuites au paillé de Bérul, Malaiïac avait été rayé de l'histoire (Foncine, 17).

À Malaiïac, le temps s'est arrêté, imposant à tous l'ordre des pères, comme en témoigne le destin M. Barbizou : « Il était Maire, comme l'avait été son père et le père de son père, parce que Malaiïac n'eût pas admis que le plus gros possesseur de

---

<sup>4</sup> Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Acte II, sc. 2.

<sup>5</sup> C'est la thèse défendue par Éric DESCHAVANNE et Pierre-Henri TAVOILLOT, *Philosophie des âges de la vie* (Paris, Grasset, 2007).

vignes ne fût pas le premier magistrat de la cité ; et voilà tout ! » (37). La République, guidée par l'argent et le sacro-saint respect de la propriété, n'a fait que reproduire un système hérité de l'Ancien Régime, où l'enfant n'existe que pour succéder à son géniteur. Mais les jeunes de Malaïac ne s'en accommodent plus. Rangés sous une bannière par laquelle ils réclament fièrement « LA JUSTICE OU LA MORT » (63), ils sont déterminés à faire entendre les revendications de leur âge : « Je vous promets que nous lutterons jusqu'au bout, jusqu'à ce que nous, les gosses, nous ayons notre place à Malaïac, et rien ne nous arrêtera » (107), leur jure Gali, le chef. Compte tenu de l'imaginaire belliqueux qu'ils déploient, le terme de *place* peut s'entendre aussi bien dans le sens guerrier de bastion à conquérir. Et, de fait, ils gagneront entre autres avantages « des trottoirs pour les trotinettes, des chantiers déserts pour la petite guerre » (165), faisant de Malaïac un véritable « PARADIS POUR LES ENFANTS » (*ibid.*). L'image eschatologique confirme alors le sens d'un combat qu'indique aussi leur mystérieux nom d'Ayacks : il s'agit d'extirper le Mal de *Mal-aïac* – leur cri de ralliement est d'ailleurs bien orthographié *aïac*, à la manière du toponyme. Il s'agit de chasser de la ville le « diable » (155) du lucre et des valeurs adultes, en y faisant souffler de nouveau le vent de l'histoire avec celui de l'aventure.

Au matin de « La grande offensive », titre du chapitre XI consacré au chahut carnavalesque que les Ayacks sèment à l'occasion des cérémonies du 15 juillet, Foncine précise cette portée de leur geste héroïque :

L'Histoire n'enregistrera jamais, et c'est dommage, les efforts que durent faire la plupart des personnalités de Malaïac pour entrer dans des habits taillés pour leurs pères entre 1880 et 1910. Mais ce qu'elle dut enregistrer, et bien malgré elle, c'est l'incroyable déroulement des événements (Foncine, 97).

Dans son rôle de chroniqueur, le romancier force l'Histoire à s'inviter de nouveau à Malaïac. Et pour ce faire, il travaille même à élever sa fiction au diapason de l'« épopée » (137), si l'on en juge par ce qu'il dit d'un épisode ultérieur. Il adopte une écriture de l'Histoire. C'est d'ailleurs l'Histoire, en la personne d'un Grand Maréchal fort opportunément revenu d'entre les morts, qui établira dans les rues de Malaïac l'ordre voulu par sa jeunesse. « – Ah ! Ah ! Que se passe-t-il ici ? On se croirait dans un musée de cire, ma parole !... » (148), enrage-t-il à sa première apparition, dans l'auberge qui perpétue son souvenir. L'image signifie clairement que mettre l'Histoire en panne, c'est rendre la vie factice. Relancer la marche du Temps revient donc à faire souffler de nouveau l'Esprit sur le village.

La véhémence avec laquelle ce personnage haut en couleurs dictera aux adultes sa loi d'Outre-tombe illustre l'opposition que Foncine avait posée, au début de son récit, « entre le visage de l'autorité et le masque de la réaction » (Foncine,

18). L'autorité du Grand Maréchal, relayant celle de l'auteur, vient alors mettre un terme à une logique rétrograde qui empêche la société d'avancer. La supercherie grâce à laquelle il revient des temps lointains du duc de Randans pour semer, parmi la bourgeoisie locale, une panique proche de la terreur sacrée, résulte d'un secours qu'une troupe de scouts apporte aux Ayacks. C'est ainsi toute la jeunesse, et pas seulement celle du lieu, qui s'unit contre la tyrannie des aînés, convoquant la grandeur du passé malaiïacois contre la mesquinerie du présent, pour s'assurer un avenir.

## MUSÉES À PATTES

Dans *Zardoz*, John Boorman nous transporte en 2993, après que la science a conquis l'immortalité. Quelques privilégiés en jouissent dans des Vortex aux allures de fermes New Age, totalement isolés d'un monde extérieur où règnent la violence et l'esclavage, sous la houlette de Zardoz, un faux dieu incarné par un gigantesque masque de pierre (*the Stone*<sup>6</sup>). Après avoir compris, en lisant le roman de Lyman Frank Baum, la terrible mystification dans laquelle il a vécu jusque-là, Zed, l'un des impitoyables Exterminateurs que Zardoz a d'abord invités à éliminer les populations, avant de leur demander de les faire travailler aux champs, s'est introduit dans le masque et, de là, dans un Vortex. La société qu'il y découvre est à proprement parler une utopie de la jeunesse éternelle. Elle correspond d'ailleurs, par sa topographie et la manière dont Zed y accède, aux critères classiques du genre utopique<sup>7</sup>.

Or, c'est précisément dans une crypte encombrée des plus belles statues, des toiles les plus fameuses comme de photographies du passé, que Friend, un Éternel blasé, prévoit de faire travailler Zed. Ignorant tout de l'art, il y passe même un doigt à travers l'œil du docteur Gachet, peint par Van Gogh (Boorman, 00:30:43). Le Vortex est édifié sur un musée ; la métaphore du temps figé qu'utilisait le Grand Maréchal, chez Foncine, est donc ici actualisée de façon très concrète. Elle est même ingénieusement filée, puisque les Éternels, véritables « Gardiens du passé »<sup>8</sup>, ont en outre acquis toutes les connaissances du monde, qu'on les voit transmettre à Zed « par osmose, hors du temps »<sup>9</sup>. Ils sont à leur manière des musées vivants, des encyclopédies à deux pieds sans plumes. Résultat :

<sup>6</sup> Ce masque flottant dans les airs est imaginé visuellement comme une référence au tableau de Magritte, *Le Sens des réalités*, dont le titre fixe l'ambition du film (voir Freddy BUACHE, *Le Cinéma américain 1971-1983* [Lausanne, L'Âge d'homme, 1985], p. 379).

<sup>7</sup> Voir, pour la définition de ceux-ci Jean-Michel RACAULT, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre : 1675-1761* (Oxford, The Voltaire Foundation, 1991).

<sup>8</sup> « *custodians of the past* » (Boorman, 01:05:45).

<sup>9</sup> « *by osmosis, out of time* » (Boorman, 01:14:19).

bon nombre d'entre eux vivent dans une complète apathie, n'ayant guère à envier aux figures du Musée Grévin. « C'est une prison ! »<sup>10</sup> s'écrie Zed au sortir de l'opération. Et si Friend rectifie en parlant d'une Arche, c'est pour reconnaître qu'elle les a menés dans une voie sans issue (*dead end*). Aussi la révolte libératoire s'accompagnera-t-elle d'un saccage en règle du musée (Boorman, 01:30:27).

Autant la conservation du savoir a réussi à la génération de savants, d'artistes, de puissants et de nantis qui ont imaginé ce monde « idéal », autant leur ambition de faire fructifier ce capital a échoué : « Ici, l'homme et la somme de ses connaissances ne mourront jamais, mais progresseront vers la perfection »<sup>11</sup>, avait solennellement déclaré à la fondation du Vortex l'inventeur de l'immortalité. Au lieu de cette marche en avant, le temps s'est arrêté, comme à Malaiac : le présent s'est éternisé. Les âges, plutôt que d'entretenir un conflit dynamique, ont été radicalement clivés. Dans le Vortex, le vieillissement est une peine, et d'autant plus cruelle qu'elle est illimitée : de petits délits en fautes vénielles « on vous rend vieux, mais on ne vous laisse pas mourir »<sup>12</sup> et les renégats, « condamnés à une éternité de sénilité »<sup>13</sup>, sont relégués aux confins de la communauté. Ici, la moralité se mesure donc en rides et en cheveux blancs, les générations sont des catégories éthiques. L'utopie de Boorman caricature, en cela, ce qu'on a commencé à appeler le *jeunisme*<sup>14</sup> à l'époque de la sortie du film<sup>15</sup>. Elle traduit l'idéologie sous-jacente à l'institution des communautés hippies, dans lesquelles l'âge moyen était entre 25 et 30 ans<sup>16</sup> et préfigure les cauchemars de dépendance qui hantent nos sociétés contemporaines.

## AU PLACARD !

Autant la jeunesse est célébrée dans le Vortex, autant l'âge tient le haut du pavé en Globalia, l'utopie futuriste développée dans le roman éponyme de Jean-

<sup>10</sup> « *It's a prison!* » (Boorman, 01:16:52).

<sup>11</sup> « *Here, Man and the sum of his knowledge will never die, but go forward to perfection* » (Boorman, 01:17:57).

<sup>12</sup> « *They make you old, but they don't let you die* » (Boorman, 00:35:29).

<sup>13</sup> « *condamned to an eternity of senility* » (Boorman, 00:35:53).

<sup>14</sup> « Le jaunisme consiste à faire de la jeunesse une valeur en soi, voire à l'ériger en valeur suprême, y compris dans des domaines (politique, artistique, intellectuel, culturel...) où elle n'a *a priori* aucune légitimité particulière. Cette posture est résumée par les deux propositions suivantes : "le jeune est l'avenir de l'adulte", "l'adulte est l'ennemi du jeune" » (Francis DANVERS, *S'Orienter dans la vie : une valeur suprême ? – Dictionnaire des sciences humaines* [Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2009], p. 329).

<sup>15</sup> Le néologisme est attesté en France en 1975.

<sup>16</sup> Hélène CHAUCHAT, *La Voie communautaire : Enquête réalisée en France en 1975* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1995), p. 138.

Christophe Rufin. Les progrès de la chirurgie réparatrice ayant permis de prolonger la vie dans des proportions considérables, Globalia est peuplée de fringants vieillards, coulant des jours paisibles sous un gigantesque dôme qui recouvre les principales conurbations du monde industriel et les protège de non-zones prétendument désertes, où fourmille une population miséreuse. En quelque sorte, les vieux se sont mis sous cloche. Ou plutôt, le repli sécuritaire des zones du globe les plus prospères, allié aux progrès de la médecine, a entraîné un vieillissement inexorable de la société.

Comme dans le Vortex, le cours du temps s'en est trouvé affecté, mais au lieu de la mémoire, c'est ici « l'oubli » (Rufin, 221) qui prévaut, sous deux formes différentes, selon que l'on vit ou non sous le dôme :

En Globalia, le passé était englouti au fur et à mesure. Un mois paraissait aussi lointain qu'un siècle. Les titres de l'actualité disparaissaient des écrans d'une semaine sur l'autre. Les événements qui avaient eu lieu l'année précédente étaient aussi inconcevables que s'ils ne s'étaient jamais produits. Dans les non-zones, au contraire, le passé résonnait interminablement. Comme une voix réfléchie en écho sur le flanc des montagnes et qui revient méconnaissable, les faits anciens se perpétuaient dans les mémoires. Mais ils étaient déformés, transformés, enjolivés et n'avaient plus qu'un lointain rapport avec le présent qui, longtemps auparavant, les avaient créés (Rufin, 221-222).

La temporalité globalienne relaie les craintes que nourrit le rythme de l'actualité dans nos sociétés médiatiques. Le rôle attribué aux écrans dans un monde par ailleurs privé de livres et d'accès aux archives vise directement les usages contemporains de la télévision et d'internet. C'est d'ailleurs un collectionneur de livres au patronyme allégorique, Paul Wise (le Sage, en anglais), qui met à profit la fortune dont il a hérité pour entreprendre de miner l'ordre établi, au nom « de ceux qui pensent qu'il faut rendre l'Histoire aux hommes » (470). Cet ordre, il procède de la volonté originelle de rompre avec les tensions internationales du passé et de « fonder une démocratie que l'Histoire épargnerait » (468). Il se manifeste par une réécriture incessante de celle-ci, une édulcoration constante, et l'institution d'un nouveau calendrier, divisé en périodes de soixante ans, qui brouille totalement la chronologie des âges : « Être né en 12 quand on était en 22 pouvait signifier qu'on avait dix ans ou soixante-dix ou cent trente. » (45). Confondre les âges, c'est donc bien nier l'Histoire à défaut d'arrêter tout à fait le temps. Jean-Christophe Rufin illustre négativement la manière dont le clivage des générations comptabilise, dans notre imaginaire, une temporalité humaine, gravée dans la chair, ancrée dans la mémoire. En Globalia, l'Histoire ne passe plus sur les hommes.

Le temps des non-zones correspond, quant à lui, à la logique du mythe, tel que le conçoivent les partisans de l'évhémérisme, ceux qui croient que derrière toute légende se cache une réalité oubliée. Ainsi le souvenir d'un ancêtre tourneur-fraiseur aux usines Ford de Detroit, se perpétue-t-il à travers toute une lignée de descendants appelés Fraiseur, qui en sont venus à déifier l'industriel, au point de s'interdire de prononcer son nom. C'est sur l'adhésion jubilatoire à cette tradition que s'achève le roman. Baïkal, un jeune homme instrumentalisé par le fondateur de Globalia pour fournir à son utopie un nouvel ennemi qui la soude à nouveau, s'enfuit dans les non-zones avec sa compagne et se pose à son tour en descendant de Fraiseur, adhérant aux rites de sa tribu. Même s'il s'en amuse, son geste est significatif. Alors que la lutte a tourné court, il indique que l'individu ne peut sortir de l'éternel présent qui le coupe de toute Histoire qu'en renouant avec le mythe. Quand l'Histoire reflue, quand elle peine à retrouver son cours, c'est dans sa mythification, nous suggère Rufin, que l'on peut trouver l'antidote à sa stagnation. Elle seule lui redonne une portée humaine, elle seule est de nature à favoriser un nouvel embrayage des forces qui la travaillent. Car elle seule donne un sens à la généalogie, à la notion de lignée. Elle seule, en véhiculant une représentation des dynamiques originelles, fût-elle faussée, permet d'envisager un avenir.

Toute la différence entre les jeunes éternels et les vieux perpétuels, c'est que les uns entretiennent une mémoire stérile, tandis que les autres cultivent l'oubli. Il y a ceux qui ne savent pas tourner la page, et ceux qui la réécrivent sans cesse. La leçon vaudrait sans doute d'être méditée par les thuriféraires du « devoir de mémoire ». L'imaginaire véhiculé par les fictions générationnelles semble indiquer qu'il caractérise des sociétés accrochées à un mythe de la jeunesse qui, sous prétexte de faire obstacle à la répétition des erreurs du passé, risque plutôt de contrarier la marche du progrès.

## **ON TUE LES BÉBÉS !**

Outre la scandaleuse partition géographique des zones privilégiées et de la *wilderness*, les deux utopies de *Zardoz* et de *Globalia* ont en partage une gestion malthusienne des territoires préservés. Consuella, une Éternelle hostile aux recherches sur Zed et favorable à son élimination pour préserver le fragile équilibre du Vortex, nous apprend ainsi que la population de celui-ci est stabilisée et refuse qu'il y ait de nouvelles naissances puisqu'il n'y a pas de mort (Boorman, 00:26:18). Depuis la création du lieu, il n'y a eu qu'une seule nouvelle génération pour compléter celle des fondateurs. Les Éternels ont ainsi atteint l'objectif que se propose la démographie globalienne : « mortalité zéro, fécondité zéro » (Rufin, 99). Pour l'atteindre, les naissances sont très sévèrement encadrées et l'avortement généralisé :



Le « droit à une vie longue et pleine » figurait dans la Constitution. Ce droit, qui répondait à un devoir de la société à l'égard des individus déjà existants, était naturellement plus fort qu'un hypothétique « droit à naître » (*ibid.*).

L'individualisme a eu raison de la succession naturelle des générations. La longévité a conduit au triomphe de l'entropie sur l'énergie dynamique.

Le film de John Boorman souligne la portée symbolique du phénomène en décrivant une utopie privée de libido, comme l'explique Consuella au cours d'une conférence publique sur les mystères de l'érection :

La sexualité a décliné probablement parce que nous n'avions plus besoin de procréer. Les Éternels ont bientôt découvert que l'érection était impossible à atteindre. Et nous ne sommes plus victimes de cet acte violent et convulsif, qui rabaisse les femmes et trahit les hommes<sup>17</sup>.

Zed, qui lui sert alors de cobaye pour tâcher de percer les mystères de l'excitation sexuelle, va justement introduire celle-ci dans le Vortex. Sous les traits d'un Sean Connery moustachu, c'est la virilité conquérante que Boorman introduit dans un espace très nettement efféminé : « Nous... puisons la vie en toi »<sup>18</sup>, lui murmure une apathique après l'avoir embrassé – et toute la communauté de se passer ce baiser de bouche en bouche, à la manière d'un joint. C'est aussi ce que tente May, la rivale de Consuella, en lui proposant au nom de ses partisans le marché qui lui vaudra le savoir universel : « Ensemence-nous toutes, et nous t'apprendrons tout ce que nous savons ! »<sup>19</sup> Les termes de l'échange posent un rapport d'équivalence entre toute la science du monde et le simple pouvoir de génération. C'est que l'une ne vaut rien sans l'autre, comme le prouve toute l'existence du Vortex. Exterminateur, violeur et fier de l'être, Zed fascine les Éternels par son double pouvoir d'engendrer et de tuer. Il leur réapprend le désir, celui de mourir aussi bien que celui de procréer. Véritable « animal » (Boorman, 00:26:26) à leurs yeux, comme le dit Consuella, simple brute (*brutal*), il incarne dans toutes ses composantes la puissance dionysiaque.

Au dénouement, son union charnelle avec Consuella offre d'ailleurs un contrepoint romantique à la tuerie qui met fin au Vortex. En un raccourci saisissant, Boorman fait se répondre l'un des chasseurs qui l'appelle à le rejoindre sur une pelouse jonchée de cadavres, et Consuella qui crie son nom comme dans un

---

<sup>17</sup> « *Sexuality declined probably because we no longer needed to procreate. Eternals soon discovered that erection was impossible to achieve. And we are no longer victims of this violent, convulsive act, which so debased women and betrayed men* » (Boorman, 00:40:06).

<sup>18</sup> « *We... take life from you* » (Boorman, 01:09:38).

<sup>19</sup> « *Inseminate us all, and we'll teach you all what we know!* » (Boorman, 01:13:40).

orgasme dont on découvre, en un glissement de caméra, qu'il s'agit d'une scène d'accouchement (Boorman, 01:40:30). Un paradigme s'ouvre, fixant le sens du renouveau : la mort, le plaisir, la vie. Le plan final, qui nous montre en accéléré le vieillissement du couple et de son enfant, signifie le nouveau départ de l'Histoire par reprise du cycle des générations. Point commun de la barbarie criminelle et de l'excitation sexuelle, comme l'envisageait Consuella dans sa conférence, la violence apparaît comme la seule clé capable de relancer les engrenages de l'horloge du Temps.

## MORT AUX VIEUX !

Cette violence, qui est en somme le masque outrancier de l'énergie en jeu dans la thermodynamique des mœurs, tend d'autant plus à se déchaîner que les ressorts de la mécanique historique sont plus grippés. Dino Buzzati met en scène une situation de ce genre dans « *Cacciatori di vecchi* » (littéralement : chasseurs de vieux), une nouvelle du recueil *Il Colombre*, paru en 1966. Il nous y transporte dans un proche futur inspiré des exactions fascistes. Le ressentiment et la frustration des jeunes se sont mués, à force d'exacerbation, en hostilité frontale et les ont conduits à considérer que « L'âge est une faute »<sup>20</sup>. On retrouve en cela la projection de l'éthique sur les générations qui inspire le système punitif du Vortex. Des bandes sauvages traquent donc les vieux dans la rue, les humilient, les rouent de coups, les assassinent parfois. La métaphore cynégétique fait ressortir ce que le conflit des générations recèle de sauvagerie primitive. La loi du plus jeune a potentiellement tout de la loi du plus fort. Le récit, très didactique, montre comment l'effet de groupe vient à bout de l'affection filiale elle-même, conduisant à l'affrontement entre un père et son fils, malgré les premières réticences de celui-ci. Le meurtre du père<sup>21</sup> est dès lors pris au pied de la lettre : la rivalité entre les âges vire à la Titanomachie. « Avec mon père, ça ne m'est encore jamais arrivé, mais je parie que ça me plairait bien »<sup>22</sup>, crâne le meneur pour motiver un complice qui hésite après avoir reconnu son père dans l'homme qu'ils poursuivent. Le lien de solidarité horizontale entre les membres d'une même génération prime alors sur les liens verticaux institués par le sang et le cœur. Telle est la crainte qui hante ce type de rêverie. Elle témoigne d'une fragilité de la confiance dans la famille alors

<sup>20</sup> « *L'età è una colpa* » (Buzzati, 650).

<sup>21</sup> Pour la définition anthropologique de cette notion, voir la note de Sigmund FREUD sur les travaux d'Atkinson dans *Totem et tabou – Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, S. JANKÉLÉVITCH trad. (Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981), p. 163, n. 2.

<sup>22</sup> « *Con mio padre finora non mi è mai capitato, ma scommetto che ci troverei più gusto* » (Buzzati, 651).

que, face à la défaillance de la morale, elle apparaît comme la dernière digue opposable au déséquilibre des forces impliquées dans la thermodynamique des mœurs.

Alex, le narrateur de *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick coulerait des jours heureux dans le cauchemar de Buzzati. Pour lui aussi, l'âge est une faute, ou plutôt un facteur aggravant, comme en témoignent ses réflexions devant la première victime que le film lui offre en pâture :

Un truc que je n'ai jamais pu supporter, c'est de voir une saloperie de vieux pochard crado hurlant à tue-tête les saloperies de chansons de ses ancêtres en faisant blerp blerp au beau milieu, comme s'il avait une saloperie de vieil orchestre dans sa pourriture de boyaux puants. Je n'ai jamais pu supporter de voir personne comme ça, quel que soit son âge, mais encore moins lorsque c'était un vrai vieux, comme l'était celui-là<sup>23</sup>.

La représentation du clochard est parfaitement fidèle au texte d'Anthony Burgess, publié en 1962, soit quatre ans avant la nouvelle de Buzzati (voir Burgess, 16). Dans le roman, le malheureux, interrogé par ses tortionnaires, précise même qu'il ne veut plus vivre dans un monde qui « laisse les jeunes s'attaquer aux vieux »<sup>24</sup>. L'ultra-violence d'Alex et de ses droogies a donc bien une dimension générationnelle. Elle est déchaînement dionysiaque contre un ordre apollinien disqualifié<sup>25</sup>. La passion du viol, que l'affiche de Kubrick mettait en avant<sup>26</sup>, insiste sur l'ancrage libidinal de ses motivations, similaires en cela à celles de Zed. Si elle relève, sur le plan clinique, de la seule « volonté de jouissance du pervers sadique »<sup>27</sup>, le cinéaste prend soin de lui offrir un pendant plus convenable en transformant en triolisme enthousiaste les sévices infligés à deux fillettes<sup>28</sup> dans le

---

<sup>23</sup> « *One thing I could never stand is to see a filthy, dirty old drunkie, howling away at the filthy songs of his fathers and going blerp, blerp in between as it might be a filthy old orchestra in his stinking rotten guts. I could never stand to see anyone like that, whatever his age might be, but more especially when he was real old like this one was* » (Kubrick, 00:02:57).

<sup>24</sup> « *lets the young get on to the old* » (Burgess, 17).

<sup>25</sup> « *Le Boulevard du temps qui passe* » de Georges BRASSENS (1976), qui reprend la trame narrative de la nouvelle de Buzzati, insiste également sur cette dimension de la violence des jeunes envers les aînés : « Nous avons embrassé, goulus, / Leurs femmes qu'ils ne touchaient plus, / Nous avons fécondé leurs filles ».

<sup>26</sup> On y lisait l'accroche suivante : « *Being the adventures of a young man whose principal interests are rape, ultra-violence and Beethoven* » [Ou les aventures d'un jeune homme dont les principaux centres d'intérêt sont le viol, l'ultra-violence et Beethoven].

<sup>27</sup> Christine ARBISIO (*et alii*), *Psychologie clinique, 1, Individu, sujet et société – Théories, pratiques et méthodes* (Paris, Bréal, « Lexi Fac Psychologie », 2001), p. 186.

<sup>28</sup> Il est aussi fidèle en cela au vieillissement qu'il fait subir aux personnages : dans le roman, Alex n'a qu'une quinzaine d'années et les deux petites filles, Marty and Sonietta, une dizaine à peine.

roman (Burgess, 47-51). Alex incarne la révolte bouillonnante et brutale de la jeunesse contre un monde adulte dont le traitement « Ludovico », qui lui est appliqué après sa capture, fait ressortir toute l'inhumanité.

La déception qu'il connaît en rentrant chez ses parents, à sa sortie de prison (Kubrick, 01:28:17), est révélatrice d'une grave défaillance des liens familiaux. Au lieu d'être accueilli avec la chaleur d'antan, il découvre qu'il a été remplacé dans sa chambre comme dans le cœur des siens par Joe, leur locataire. La détermination parentale, sous-tendue par une crainte palpable, est d'autant moins justifiée que, contrairement à ce qui se passe dans le roman, l'arrivée d'Alex a été précédée par l'information sur sa guérison. Chez Burgess, en revanche, l'affront résonne d'autant plus fort que, sur le chemin de son immeuble, l'adolescent (il a ici quinze ans) se réjouit de faire « une belle surprise à papapa et m'man : leur fils unique et héritier de retour au sein de la famille »<sup>29</sup>. Quoi qu'il en soit, loin de lui offrir la protection attendue, le foyer d'Alex le rejette comme un corps étranger, et le livre à la vindicte de ses anciens complices entrés dans la police, comme à la vengeance de ses victimes passées.

Chez Buzzati, le fils dévoyé choisit finalement d'obéir aux injonctions agressives de son chef ; chez Burgess et Kubrick, les parents impitoyables ne laissent aucune chance de rédemption à leur fils. Dans tous les cas, les liens du sang échouent à réconcilier les générations que la société a désunies. Ces fictions semblent indiquer que la peur contemporaine d'une jeunesse sombrée dans la violence procède des incertitudes liées au basculement du respect à l'amour comme fondement de l'ordre social.

## L'AMOUR NE SUFFIT PAS

La représentation de la famille dans *Rebel Without a Cause* (en VO : *La Fureur de vivre*) de Nicholas Ray, en 1955, est emblématique de ce phénomène. Dans le commissariat où l'on fait leur connaissance, Jim aussi bien que Judy apparaissent déçus par leurs pères respectifs et en rupture avec leurs mères. Au policier qui le prend en tête-à-tête, Jim dresse un tableau sans appel de sa vie familiale, entre un père bafoué, une mère acariâtre et une grand-mère qui ne vaut pas mieux :

Elle le bouffe tout cru et il laisse faire. [...] C'est un zoo ! Je veux dire, il veut toujours être mon pote, vous savez ? Mais comment je pourrais lui donner quoi que ce soit s'il est... Je veux dire, je l'aime et tout ça. Et je...

---

<sup>29</sup> « a nice surprise for dadada and mum, their only son and heir back in the family bosom » (Burgess, 150).

Je veux dire, je ne veux pas le blesser. Mais à partir de là, je ne sais plus quoi faire, sinon peut-être mourir. S'il avait les tripes d'assommer Maman, une fois, alors peut-être qu'elle serait satisfaite et qu'elle arrêterait de le harceler. Parce qu'elles en font de la bouillie ! Vous savez, juste de la bouillie ! Je vais vous dire une chose, jamais je ne voudrais être comme lui<sup>30</sup>.

La dérogation aux stéréotypes de l'amour maternel et du respect pour la figure paternelle débouche sur le désespoir mortifère d'un adolescent dont le portrait pathétique en ivrogne, disposant douillettement une peluche à ses côtés avant de s'allonger sur l'asphalte, dit assez, au générique, les aspirations encore enfantines. Il y a dans cette radicalité un peu de celle qui, chez Roger Vitrac, poussait le héros de *Victor ou les enfants au pouvoir* à empoisonner ses parents avant de se donner la mort, par dégoût pour le monde adulte. Dans cette pièce de 1928, le geste de l'enfant, comme son regard, dénonçaient l'essoufflement des valeurs bourgeoises et de leurs faux-semblants, qu'il se refusait à perpétuer. Le père et sa liaison adultérine étaient particulièrement en cause. Celui de Jim n'a rien à se reprocher de ce point de vue, mais le renoncement à l'héritage d'un père disqualifié est du même ordre dans les deux fictions. Ce dont souffre Jim, d'une manière générale, c'est d'une cruelle déstabilisation de la cellule familiale la plus traditionnelle, conduisant à un déficit d'incarnation de l'affection comme de l'honneur. Il s'affligera d'ailleurs, peu avant d'aller affronter un caïd dans une tragique course automobile, que son père, recouvert d'un grotesque tablier à fleurs, soit incapable de lui enseigner comment on devient un homme (Ray, 00:41:25). Chez Judy, c'est exactement l'inverse : son père, trop rigide, repousse, au motif de son âge, les marques de tendresse qu'elle veut encore lui dispenser. Dans tous les cas, l'amour ne circule pas harmonieusement entre des générations que la morale sociale ne suffit plus à souder.

Loin de s'opposer à celle-ci, d'ailleurs, Jim, après l'accident fatal à son rival, entend assumer ses responsabilités, contre l'avis d'un père auquel il rappelle violemment ses leçons d'antan sur la nécessité de toujours dire la vérité. L'opposition brutale des générations résulte, dans ce film, d'une défaillance globale des aînés<sup>31</sup>, que synthétise le destin du plus juvénile des lycéens, Plato, laissé par des

---

<sup>30</sup> « *She eats him alive and he takes it. [...] That's a zoo! I mean, he always wants to be ma pal, you know? But how can I give him anything if he's... I mean, I love him and all that type of stuff. And I... I mean, I don't want to hurt him. But then I don't know what to do anymore, except maybe die. If he had guts to knock Mom cold once, then maybe she'd be happy and she'd stop picking on him. Because they make mush out of him! You know, just mush! I'll tell you one thing, I don't ever want to be like him* » (Ray, 00:14:30).

<sup>31</sup> Judith BURNETT reconnaît ainsi que, dans le film, la plupart des parents et des policiers « ne sont pas à la hauteur des attentes de la jeunesse (ou plus largement de la société) » [« do not measure

parents séparés aux bons soins d'une nourrice attentive, dans une résidence aussi luxueuse que sinistrement déserte. Plato, c'est l'enfant en quête de parents, qui va chercher dans le couple naissant de Jim et de Judy un ersatz de famille bientôt décevant. Lorsque les conditions de la succession ne sont plus réunies de la part d'adultes incapables de constituer des modèles crédibles, respectables, la thermodynamique des mœurs se résout en affrontement stérile au lieu d'assurer la marche du progrès. Le décor du Planétarium, où les élèves de la Dawson High School assistent à une conférence sur la fin du monde, symbolise dans *Rebel Without a Cause* la menace que la fracture générationnelle fait peser sur le cours de l'Histoire. La scène finale nous y ramène, au terme de la fuite panique de Plato, qui s'achève par sa mort sur le perron de l'édifice. « Jim, est-ce que tu penses que la fin du monde sera pour cette nuit ? »<sup>32</sup>, demande-t-il à son ami, venu essayer de le sauver. Un mouvement inconsidéré, un policier trop prompt à tirer, apportent peu après une sanglante réponse à sa question. La carence des échanges entre générations conduit à la Fin de l'Histoire aussi sûrement que la collision de notre planète avec un astéroïde. Pour les besoins du *bappy end*, Jim est plus chanceux, qui part en enlaçant Judy, mais le dernier gros plan du film est sur le visage et les larmes de la nourrice de Plato. L'avenir de l'un ne change rien à la perte de tous les autres.

### TOUS POUR UN, CHACUN POUR SOI !

Un film comme *Tanguy* d'Étienne Chatiliez dénonce avec humour l'illusion sentimentale sur laquelle repose le lien des générations dans la famille contemporaine. Tout part d'une parole inconsidérée de la mère du héros éponyme, alors qu'elle le tient nourrisson sur ses genoux : « Oui Tanguy ! T'es tellement mignon ! Si tu veux, tu pourras rester à la maison toute ta vie » (Chatiliez, 00:03:03). L'adverbe d'affirmation signifie l'adhésion inconditionnelle de la mère au désir supposé de son nouveau-né. Mais lorsqu'à vingt-huit ans il la prend aux mots et s'obstine à rester chez ses parents pour poursuivre ses études tout en travaillant à temps partiel, l'amour maternel, principal vecteur de l'affectivité familiale, atteint brutalement ses limites. Quand Tanguy apprend à ses parents qu'il envisage de reporter de dix-huit mois la soutenance de sa thèse, sa mère confie enfin à son mari les affres qu'elle réservait jusque-là à son psychanalyste :

– [...] Je sais, je suis une mauvaise mère. Mais je peux plus supporter, qu'est-ce que tu veux que je te dise ? [...] C'est vrai, à une époque, j'avais qu'une trouille, c'est qu'il parte, et maintenant c'est qu'il reste... pour

---

up to the youth's (or wider society) expectation »] (*Generations : The Time Machine in Theory and Practice* [Farnham, Ashgate Publishing Company, 2010], p. 78).

<sup>32</sup> « Jim, do you think the end of the world will come at nighttime? » (Ray, 01:36:40).

toujours. [...] Mais qu'il soit encore dans nos pattes à son âge, à la maison comme à l'hôtel, à balancer ses affaires comme un chien fout sa crotte [...] ! Faut qu'il parte, Paul. Quand il sera parti, ce sera à nouveau ce que j'ai de plus cher au monde, la chair de ma chair, mon tout petit. Mais en attendant, faut qu'il parte, faut qu'il parte. Je vais tomber malade. (Chatiliez, 00:26:20).

La réalité de la cohabitation met à l'épreuve les clichés à l'eau de rose qui l'ont engendrée ; mais la mère ne s'y accroche pas moins pour autant. Son désir de séparation est en fait alimenté par le besoin de les prolonger, non pour son fils mais pour elle-même. Il y va de la restauration de l'image qu'elle se fait de la maternité. Le procès par lequel Tanguy finit par imposer à ses parents de le garder sous leur toit, en dépit d'un salaire plus que confortable, met au jour les faux-semblants de relations qui, sous couvert d'épanchements en dépit même de leur sincérité, ne sont dictées au fond que par l'égoïsme.

On a retenu du film de Chatiliez la dimension sociétale, la plainte d'une génération, celle du *baby-boom*, prise en tenaille entre des jeunes qui prennent leur autonomie de plus en plus tard et des seniors de plus en plus âgés, de plus en plus dépendants<sup>33</sup>. Après un accident domestique, la mère de Paul invoque en effet, pour s'installer chez lui, un article du code civil parallèle à celui exploité un peu plus tôt par l'avocat de Tanguy (Chatiliez, 01:35:07). Mais le film est plutôt consacré à un apaisement en trompe-l'œil du conflit des générations, qui s'entretient par sa négation au nom d'intérêts bien compris ou d'un idéal toujours vivace en dépit des démentis de l'existence. Il en ressort que le déni du conflit est tout aussi pernicieux que le triomphe de l'une quelconque des parties impliquées. La fable de Chatiliez reflète une conception de la famille qui repose moins sur une solidarité naturelle que sur un échange symbolique de bons procédés permettant à chacun d'assurer son confort et d'épanouir son ego.

Quand un fils aimant comme celui de Christiane Kerner, dans *Good Bye, Lenin!*, vole sincèrement au secours d'une mère malade, c'est la grande roue de l'Histoire qu'il doit enrayer pour le faire. Prise d'un malaise cardiaque après l'avoir vu arrêter lors des manifestations qui ont précédé, en Allemagne de l'Est, la chute du Mur de Berlin, Christiane, socialiste passionnée, a sombré dans un coma qui l'a empêchée d'assister à la réunification. Quand elle se réveille enfin, après huit mois, Alexander, pour lui épargner un choc dangereux, recompose dans leur appartement la chambre qu'elle y occupait et l'y réinstalle dans l'illusion que rien n'a changé. Alexander, que tout le monde appelle Alex, c'est l'exact contraire du héros de Stanley Kubrick. L'analogie est d'ailleurs suggérée par une analogie explicite entre la scène où il réaménage avec un ami la chambre de sa mère et celle où le

<sup>33</sup> Voir Marc MONTOUSSÉ (éd.), *Sciences économiques et sociales* (Paris, Bréal, 2008), p. 57.

héros de Kubrick s'offre une frénétique partie de jambes en l'air avec deux filles rencontrées chez un disquaire (Kubrick, 00:28:13). Même Ouverture de *Guglielmo Tell* dans l'arrangement survolté de Wendy Carlos, même tempo accéléré de l'image (Becker, 00:33:54). Alexander Kerner, c'est celui qui se dresse contre la violence et la hâte inhérentes à la succession des générations et nécessaires à la marche de l'Histoire. Sa révolte lorsque sa sœur lui annonce qu'elle est de nouveau enceinte (01:24:09) et qu'elle ne pourra plus l'assister dans son entreprise muséographique participe, en outre, de la résistance aux naissances qu'on a vue à l'œuvre dans *Zardoz* et *Globalia*. Lui qui osait braver la Stasi pour protester contre l'ordre socialiste prend soudain, par amour filial, le contrepied de son époque « pour rappeler de nouveau à la vie, dans la chambre de [s]a mère, une R.D.A. entièrement désagrégée »<sup>34</sup>, pour édifier de toute pièce l'utopie miniature d'un monde parfaitement stable, débarrassé du temps<sup>35</sup>. Au finale, sa mère récompensera ses efforts, peu avant de mourir, en l'entretenant dans l'illusion qu'il l'a leurrée jusqu'au bout alors qu'on lui a appris la vérité. L'amour entre la mère et le fils passe ici par une négation de l'Histoire.

Niez le conflit et l'Histoire reprend ses droits en désunissant les cœurs qui se croyaient, qui se voulaient soudés. Niez l'Histoire, et l'amour peut se déployer entre les générations, le temps d'une courte parenthèse, « un havre de silence, de paix et de contemplation »<sup>36</sup>, comme le dit Alexander Kerner. Mais que la pause se prolonge, que l'utopie s'installe, et bientôt une génération prend le pas sur toutes les autres. Le branle s'arrête, l'Histoire se fige.

## LE MASSACRE DES INNOCENTS

Qu'est-ce au juste qu'une génération ? Hérodote, au <sup>v</sup>e siècle avant Jésus-Christ, tenait que « trois générations valent cent ans »<sup>37</sup> ; l'*Encyclopédie* des Lumières était encore d'accord avec lui. Trente ans et des poussières, c'est aussi la limite que Georges Christopher le Dom Juan sexagénaire de *Bored to Death*, assigne au déploiement de sa libido : « Je ne peux pas sortir avec une femme de 30 ans plus jeune que moi. [...] 20 ans, c'est une bonne limite. C'est plus raisonnable.

---

<sup>34</sup> « um [...] zu [...] in Mutters Zimmer eine allseitig entfaltete DDR wieder auferstehen zu lassen » (Becker, 00:50:48).

<sup>35</sup> L'action d'Alexander Kerner s'accorde parfaitement avec la nostalgie de l'Allemagne de l'Est, ou *Ostalgie*, que relève Paul COOKE dans son analyse d'un film pourtant réalisé par des Allemands de l'Ouest (*Representing East Germany Since Unification: From Colonization to Nostalgia* [Oxford-New York, Berg, 2005], p. 128).

<sup>36</sup> « ein Ort der Stille, der Ruhe und der Beschaulichkeit » (Becker, 01:15:24).

<sup>37</sup> HÉRODOTE, *Histoire*, Livre II, § CXLII.



[...] Ou 25. C'est pas mal non plus »<sup>38</sup>. En comptant au plus juste, il aurait pu se laisser une marge : trente-trois ans et un tiers, soit exactement l'âge du Christ si l'on tient compte des quatre mois qui séparent, bon an mal an, sa naissance à Noël de son martyre à Pâques<sup>39</sup>. Justement, c'est à Pâques que s'ouvre *Rebel Without a Cause*, comme pour placer sous le signe de la Passion le destin tragique de la jeunesse « dorée » d'Après-Guerre. Pour présenter à un parterre choisi les résultats du traitement comportemental infligé à Alex, le ministre sollicite fièrement le même imaginaire : « Il sera votre vrai chrétien, prêt à tendre l'autre joue. Prêt à être crucifié plutôt qu'à crucifier, malade au plus profond de lui-même à l'idée de tuer ne fût-ce qu'une mouche. »<sup>40</sup> Au meurtre du père, par lequel la psychanalyse expliquait le conflit des générations, il semble que l'on doive substituer, ou du moins ajouter, pour en comprendre les représentations contemporaines, un mythe concurrent du sacrifice du fils.

*Battle Royale* de Kinji Fukasaku et *The Hunger Games Trilogy* de Suzanne Collins en dénoncent crûment le scandale. Les deux fictions sont parallèles, la seconde étant clairement inspirée de la première. Ensemble, elles attestent la dimension interculturelle d'un phénomène qui paraît caractériser le monde développé. Dans les deux cas, des adolescents sont contraints par leur nation de s'entretuer en champ clos. Seules les motivations changent. Le carton-prologue de *Battle Royale* insiste sur le contexte conflictuel qui a motivé l'organisation de ces tueries annuelles :

À l'aube du millénaire, la nation s'effondra. À 15% de chômage, 10 millions de personnes se retrouvèrent sans emploi. 800 000 étudiants boycottèrent les cours. Les adultes perdirent confiance et, craignant la jeunesse, finirent par adopter la Loi de Réforme Éducative du Millénaire, dite loi « BR »<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> « *I can't date a woman 30 years younger than myself. [...] 20 years is a good cutoff. That's more reasonable. [...] Or 25. That's not bad either* » (Ames, 19:39).

<sup>39</sup> Jean-Claude VILLAIN attribue une dimension générationnelle au mythe de la crucifixion en voyant dans la figure du Christ « à la fois le mort qui vainc la mort, et l'enfant qui n'a jamais quitté l'innocence » (*Essais de compréhension mythologique – Les sacrifiés* [Paris, L'Harmattan, 1999], p. 54).

<sup>40</sup> « *He will be your true Christian, ready to turn the other cheek. Ready to be crucified rather than crucify, sick to the very heart at the thought even of killing a fly* » (Kubrick, 01:27:45). Les mêmes termes se retrouvent dans Burgess, 143.

<sup>41</sup> « *At the dawn of the millennium, the nation collapsed. At 15% unemployment, 10 million were out of work. 800,000 students boycotted school. The adults lost confidence, and fearing the youth, eventually passed the Millennium Educational Reform Act, aka: the BR Act* » (Fukasaku 2000, 00:00:23). Faute de comprendre la version originale du film, je traduis les sous-titres de sa VOST américaine, plus complets que la version française.

On pourrait parler de rupture d'un pacte générationnel, au sens où l'on entend le pacte social<sup>42</sup>. Cet *incipit* exprime autant les attentes légitimes des jeunes que la faillite de la société. La psychologie de la boucherie fait d'ailleurs la part belle aux valeurs capitalistiques de compétition comme à l'échappatoire par le suicide, brossant en creux un portrait au vitriol des mutations du Japon à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. La pédophilie du professeur qui mène ses élèves à l'abattoir et n'hésite pas à en tuer deux de ses mains pour l'exemple, signe la perversion du lien entre les générations : en 2000, Fukasaku surfe sur l'imaginaire millénariste pour dénoncer un progrès qui n'a conduit qu'à briser le moteur de l'Histoire.

Si la critique sociétale est au cœur de *Battle Royale*, la trilogie de Suzanne Collins et l'adaptation cinématographique de son premier tome par Gary Ross, en 2012, sont plus centrées sur la dénonciation des médias et de leur attrait pour le spectaculaire, que Fukasaku avait amorcée au début de son film et un peu plus développée dans sa suite, *Battle Royale 2 : Requiem* (voir Fukasaku 2003, 00:07:04). Cet ancrage dans la galaxie Marconi<sup>44</sup> s'accompagne d'un approfondissement de la fonction sociale du sacrifice des jeunes et de sa contribution à la marche de l'Histoire. On est ici dans une Amérique post-apocalyptique, rebaptisée Panem<sup>45</sup>. Douze districts continuent de payer leur ancienne rébellion contre le Capitole en envoyant, chaque année, une fille et un garçon entre douze et dix-huit ans, s'affronter à mort dans un jeu télévisé. Le spectacle offre une diversion appréciée à des populations en proie à la famine et à la misère ; la vie luxueuse assurée au vainqueur est censée donner à tous l'image de la générosité et de la clémence de la nation.

Le film s'ouvre sur une justification de ces joutes annuelles par leur producteur :

–Je pense que c'est notre tradition. Ça vient d'un épisode particulièrement douloureux de notre histoire. Mais ça a été un moyen qui nous a permis de guérir. Au début, c'était en mémoire de la rébellion. [...]

---

<sup>42</sup> Voir le chapitre VI de *Du Contrat Social ou Principes du droit politique* de Jean-Jacques ROUSSEAU.

<sup>43</sup> Les années 1990 ont été marquées, au Japon, par la dégradation d'un système industriel jusque-là protecteur et une remontée en flèche du taux de suicides, qui a touché de plein fouet la jeunesse. En 1998, la barre symbolique des 30 000 suicides par an a conduit à une réaction des autorités (Marc DELPLANQUE, *Le Japon résigné – La non-résistance au changement fait sa force* [Paris, L'Harmattan, 2009], p. 197-198).

<sup>44</sup> Je reprends la catégorie définie par Marshall McLuhan dans *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto, University of Toronto Press, 1962).

<sup>45</sup> Le nom est emprunté à l'expression latine *panem et circenses*, attribuée à Juvénal et par laquelle on dénonçait une politique impériale consistant à s'assurer les bonnes grâces du peuple en lui prodiguant *du pain et des jeux*.

Mais je pense que ça a dépassé ça. Je pense que c'est une... C'est quelque chose qui nous relie tous ensemble<sup>46</sup>.

On ne saurait mieux dire que les Jeux de la faim (traduction littérale de « the Hunger Games »), sorte de télé-réalité sanglante qui n'est pas sans rappeler *Rollerball* de Norman Jewison<sup>47</sup>, se sont érigés en véritable religion, au sens étymologique de *religare* : relier. L'image du filet, présente en américain dans le verbe *to net*, renvoie même à l'identification des premiers chrétiens à des poissons. La télévision est devenue le nouveau Moloch<sup>48</sup>. Les deux ressorts psychologiques du spectacle, la peur et plus encore l'espoir (Ross, 00:50:10), sont également caractéristiques de la prédication religieuse, alors même que le rituel, institué pour épargner à l'état central une nouvelle trahison de ses provinces, est explicitement impliqué dans la dynamique historique de Panem : « C'est ainsi que nous nous rappelons notre passé. C'est ainsi que nous sauvegardons notre avenir »<sup>49</sup>, déclare le film promotionnel projeté aux jeunes avant leur tirage au sort. Les jeunes des Districts sont comme le charbon jeté dans la chaudière de l'Histoire. La tenue embrasée qui vaut à Katniss Everdeen, la principale héroïne et narratrice des romans, le surnom de « Girl on Fire » (la fille en feu), convoque explicitement cet imaginaire igné, symbole de l'énergie thermodynamique. La mise à mort de ces élus ne se contente plus de châtier la défaite de leurs ancêtres, elle inscrit l'Histoire de Panem dans une logique de l'Éternel Retour, que manifeste le terme de *Moisson*<sup>50</sup> (« Reaping ») par lequel on désigne la sélection des Tributs (« Tributes »).

L'imaginaire de Suzanne Collins met au jour les composantes agro-lunaires d'un conflit des générations qui se résout symboliquement en sacrifice de la jeunesse à la *sauvegarde* de tous. Dans *Battle Royale*, le rythme des années scolaires tient lieu de cette fatalité cyclique dont ces deux fictions dénoncent également la stérilité, en faisant valoir l'urgence d'y mettre un terme. D'où le soulèvement des Districts contre le Capitole dans la suite de *The Hunger Games*

---

<sup>46</sup> « *I think it's our tradition. It comes out of a particularly painful part of our history. But it's been a way we've been able to heal. At first it was a reminder of the rebellion. [...] But I think it has grown from that. I think it's a... it's something that nets us all together* » (Ross, 00:01:01).

<sup>47</sup> L'analogie est d'autant plus probable que ce film visionnaire a connu une nouvelle actualité au début du XXI<sup>e</sup> siècle avec le remake de John McTiernan sorti en 2002.

<sup>48</sup> André COUTIN, dans *La Raison des jeunes* (Paris, Laffont, 1991), faisait remonter à ces types de sacrifices antiques, relayés par les guerres modernes et leurs bataillons de soldats juvéniles, l'origine du malaise de la jeunesse.

<sup>49</sup> « *This is how we remember our past. This is how we safe guard our future* » (Ross, 00:13:50).

<sup>50</sup> Gilbert DURAND, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction à l'archétypologie générale* (Paris, Dunod, 1992 [1<sup>re</sup> éd., Bordas, 1969]) a établi que la végétation saisonnière est l'un des supports de « l'intuition du rythme cyclique » (p. 339) au même titre que la Lune, et participe ainsi au même symbolisme sacrificiel.

*Trilogy* ; d'où le renoncement des jeunes à la guerre contre les adultes à l'épilogue de *Battle Royale 2*. Pour que nos sociétés aient un avenir, nous disent Kinji Fukasaku et Suzanne Collins, il faut qu'elles cessent de croire qu'elles peuvent éternellement assurer leur prospérité sur le massacre des innocents.



Quand les enfants de Malaïac revendiquaient une place dans leur village, les adolescents de *Battle Royale* ou de *The Hunger Games* ne peuvent que déplorer tragiquement celle que la société leur a réservée. Bienheureuse jeunesse du Pays Perdu, qui n'avait à se plaindre que d'être ignorée ! Examinant la France des années 1970 – mais la réalité vaut pour l'ensemble du monde occidental –, Pierre Mayol soulignait la conjonction paradoxale d'une autonomie culturelle croissante de la jeunesse et de sa dépendance économique accrue à l'égard des adultes<sup>51</sup>. L'une n'a fait que rendre l'autre plus douloureuse. Peut-être est-ce parce qu'au fil des décennies, le sacrifice de la jeunesse à la cause commune a paru profiter essentiellement à ses aînés, qu'il est devenu de plus en plus intolérable. Le glissement du meurtre du père au martyre du fils comme modèle symbolique du conflit des générations, témoigne d'un rejet grandissant des valeurs adultes, conçues comme incapables de favoriser la marche du progrès. Tuer le père ne sert à rien si l'on n'aspire pas à lui succéder. Aussi s'avise-t-on qu'à l'instar de *Rebel Without a Cause*, les fictions sacrificielles, loin de mettre en scène des pères dominateurs, fussent-ils injustes, les montrent dans l'ensemble absents ou dévalués, plus pathétiques que redoutables.

Il n'est pas exclu, dans ce contexte, que la référence aux « générations futures », qui se fait de plus en plus pressante dans les discours écologiques, ne soit une ingénieuse réponse de l'ordre adulte à sa disqualification dans l'esprit de la jeunesse. Il s'agit, en effet, de déplacer des aînés aux enfants de demain la responsabilité de mutations sociales délicates, de sacrifices toujours accrus. Il s'agit d'habiller en avancées des évolutions qui, sous la bannière de la décroissance ou du développement durable, ne constituent rien d'autre qu'un ralentissement, voire un coup d'arrêt de la dynamique historique. Il s'agit, au fond, de rendre impossible

---

<sup>51</sup> « Les données restituées et mises en perspective indiquent toutes la même direction : d'une part l'on constate, par rapport aux générations précédentes, et par rapport à l'environnement adulte actuel, une *autonomisation de plus en plus précoce de la jeunesse* aussi bien dans l'ordre esthétique (musique, lectures, sorties...) que dans celui de l'éthique (vie personnelle, vie affective et sentimentale, système de valeurs...) Et l'on constate dans le même moment une *dépendance familiale* de plus en plus longue, mais sur le plan économique cette fois-ci, qui dépasse largement la vingtième année de la grande majorité des jeunes » (Pierre Mayol, *Les Enfants de la liberté* [Paris, L'Harmattan, « Débats Jeunes », 1997], p. 13).

tout conflit avec les bénéficiaires potentiels des renoncements exigés : on joue ainsi sur la fibre de la solidarité générationnelle pour rendre acceptable le solde des erreurs du passé.

Les fictions nous racontent que si la société contemporaine est en panne, c'est que l'énergie disponible pour faire avancer l'Histoire, celle que recèle les générations montantes, est plus mise au service de leur oppression, de leur contrôle, que de leur épanouissement ; c'est que leur violence naturelle, au lieu de se sublimer en force de progrès, s'est retournée contre elles. Peut-être faut-il voir en cela un effet du refus de vieillir de la génération du *baby-boom*<sup>52</sup> : entre ses mains, l'entropie de la maturité se serait muée en coercition butée. Rompre la fraternité d'âge en la mettant à l'épreuve de la lutte pour la vie, tel est le principe de la réforme éducative « BR » comme des Hunger Games. Cela s'appelle aussi le darwinisme social. C'est diviser les jeunes pour mieux les dominer, pour mieux les convertir aux valeurs adultes. Si l'on en croit l'invention poétique, cela ne profile à l'horizon de la lutte qu'un divorce radical, tel celui des héros de *Battle Royale 2*, qui partent dans les montagnes afghanes, loin de la « civilisation », construire un monde basé sur l'amitié. Quand le respect et l'amour ont également échoué, quand l'opposition frontale s'est avérée vaine, il ne reste que la fuite. S'il y a quelque chose à retenir de tous ces récits, c'est qu'au regard de l'Histoire, on a toujours tort de confondre conflit des générations et loi du plus fort.

**Conventions :** Nous renvoyons aux œuvres citées par la mention du nom de l'auteur (complété par la date de parution en cas d'ambiguïté), suivi de la pagination de l'extrait pour les livres, de son minutage pour les films. À l'intérieur d'un même paragraphe, les éléments communs de référence ne sont pas répétés. Les citations d'œuvres étrangères sont traduites littéralement par nos soins en texte et reproduites en note dans leur version originale.

## ŒUVRES CITÉES

AMES Jonathan, GATES Tucker, *Bored to Death*, S. 1, E. 04, *The Case of the Stolen Skateboard* © Home Box Office, 2009.

BECKER Wolfgang, *Good Bye, Lenin!* © Oceans Films, 2003.

BOORMAN John, *Zardoz* © 20<sup>th</sup> Century Fox, 1974.

BURGESS Anthony, *A Clockwork Orange*, New York, W.W. Norton & Company, 1986 [1<sup>re</sup> éd., 1962].

BUZZATI Dino, « Cacciatori di vecchi », pp. 649, 653, in *Il Colombe*, p. 591-749, in *Centottanta racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1982 [1<sup>re</sup> éd., 1966].

---

<sup>52</sup> Voir à cet égard l'ouvrage collectif *Lettre ouverte à cette génération qui ne veut pas vieillir* (Paris, Terrenoire, 2009).

- CHATILIEZ Étienne, *Tanguy* © UGC, Telema, 2001.
- COLLINS Suzanne, *The Hunger Games*, New York, Scholastic, 2008.
- , *Catching Fire. The Hunger Games Book 2*, New York, Scholastic, 2009.
- , *Mockingjay. The Hunger Games Book 3*, New York, Scholastic, 2010.
- FONCINE Jean-Louis, *La Bande des Ayacks*, Paris, Signe de Piste Éditions-Bégédis, 1989 [1<sup>re</sup> éd., 1938].
- FUKASAKU Kinji, *Battle Royale* © Toei, Comité de production « Battle Royale », 2000.
- et FUKASAKU Kenta, *Battle Royale 2 : Requiem* © Toei, Fukasaku-Gumi, 2003.
- KUBRICK Stanley, *A Clockwork orange* © Warner Bros., 1974.
- RAY Nicholas, *Rebel Without a Cause* © Warner Bros., 1955.
- ROSS Gary, *The Hunger Games* © Lions Gate Films, Color Force, 2012.
- RUFIN Jean-Christophe, *Globalia*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009 [1<sup>re</sup> éd., 2004].
- VITRAC Roger, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Marie-Claude HUBERT (ed.), Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2000 [1<sup>re</sup> éd., 1928].

