

Nadia Al Salti, Thierry Baubias, Matthieu Dubost,  
Mathias Goy, Tristan Garcia, Raphaël Mobillion

# Terminator

- enquête sur un mythe  
technologique -

## Les auteurs

### **Nadia Al Salti**

Titulaire d'un DEA en Etudes Cinématographiques, elle est chargée de cours à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et prépare un Doctorat consacré à la réception critique des films hollywoodiens des années 1960-1970. Elle est l'auteur du « Fantastique vu par la critique de cinéma française », in *Le Cinéma fantastique français: Identités et recompositions d'un genre*. dirigé par Frédéric Gimello-Mesplomb, (L'Harmattan, 2007).

### **Thierry Baubias**

Titulaire d'un DEA en Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles, il est assistant à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et prépare un Doctorat sur la réception du patrimoine cinématographique à la Cinémathèque Française.

### **Matthieu Dubost**

Normalien, agrégé et docteur en philosophie, titulaire d'un DEA en Etudes Cinématographiques, il enseigne en khâgne. Il a notamment publié des articles dans diverses revues de phénoménologie ainsi que plusieurs essais comme *La Tentation Pornographique - Réflexions sur la visibilité de l'intime* (2006).

### **Tristan Garcia**

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, ancien élève de l'École de cinéma documentaire VARAN, il a soutenu une thèse de philosophie et est l'auteur de plusieurs romans (*La meilleure part des hommes*, 2008; *Mémoires de la Jungle*, 2010; *Faber. Le destructeur*, Gallimard, 2013), d'essais (*Nous, animaux et humains*, François Bourin, 2011; *Six Feet Under*.

*Nos vies sans destin*, PUF, 2012) et d'un ouvrage de métaphysique (*Forme et objet. Un traité des choses*, PUF, 2011).

### **Mathias Goy**

Agrégé de philosophie, il enseigne actuellement au Lycée Marie Curie de Versailles. Il est l'auteur de nombreux articles et contributions universitaires sur Sartre et Lévinas.

### **Raphaël Mobillion**

Docteur en philosophie esthétique, il est spécialiste de la littérature bourgeoise.

## Présentation

Pourquoi la philosophie devrait-elle s'intéresser au cinéma et plus encore à la série des *Terminators* ? Son succès populaire incontestable ne nous prévient-il pas du danger propre à toute mode ?

C'est ainsi que se pose ici la difficile question des rapports de l'art à la philosophie, en l'occurrence dans un contexte contemporain. L'art n'est-il pas en soi un discours suffisamment autonome pour que la théorisation lui soit toujours extérieure ? Dans le cas du cinéma, cette prétention n'est pourtant pas nouvelle. Car l'image pense, autant qu'elle laisse à penser. Un film recèle nombre de dimensions dont la globalité suggère parfois des interrogations qui touchent l'esprit lui-même. Et lorsque ce questionnement se radicalise pour interroger le sens ou le fondement des choses et de l'existence, alors la formulation philosophique devient légitime et féconde. Elle consiste dès lors à regarder et à lire le film comme un ensemble de questions et d'hypothèses qu'il faut repérer, développer, puis éprouver.

L'image cinématographique rencontre alors les penseurs et leurs problématiques anciennes ou modernes de sorte qu'un dialogue et une inspiration réciproque deviennent possibles.

Mais l'on peut encore avoir un doute quant à l'intérêt d'une tétralogie telle que celle des *Terminators*. Car en admettant que l'image pense, il faut reconnaître que certains films y parviennent mieux que d'autres. Réfléchir sur un blockbuster, c'est se laisser contaminer par la culture populaire et marchande à qui on ne reconnaît aucune autre vertu que son

divertissement. Il ne s'agirait que d'une série facile, aux mécanismes scénaristiques bien connus et dont la popularité signalerait la médiocrité.

Aussi, si la légitimité philosophique d'un film reste selon certains à prouver, il est d'autant plus délicat de rechercher les traces d'un débat conceptuel et les liens de celui-ci aux auteurs reconnus au sein d'une œuvre trop récente et que le public, parfois peu cultivé, a plébiscité. Théoriser à partir d'expressions populaires de la culture passe aux yeux de certains pour une simple curiosité sociologique.

Il faut néanmoins admettre que la notion même de culture populaire reste discutable, autant peut-être que celle de culture elle-même. Une telle catégorie est malléable à souhait et renvoie plus à un débat sur la légitimité des références qu'à une véritable valeur. Car le succès d'une œuvre, dans son présent ou son avenir, n'est pas nécessairement l'indice d'une légèreté intellectuelle. Cette popularité pour une série de films s'étendant sur trois décennies suggère que des questions de fond résonnent avec les préoccupations contemporaines. Le plus simple – peut-être même le plus sage - reste alors de réfléchir effectivement son objet, en ne méprisant *a priori* presque rien.

Ce souci est d'autant plus légitime que la science-fiction renvoie au geste philosophique lui-même. Car par tous ses détours temporels, que fait ce genre sinon poser la question de la nature et de l'existence du réel en même temps que d'envisager les conséquences de nos actions ? La science fiction pousse le récit dans ses retranchements tout comme la philosophie radicalise les interrogations. Non seulement la science-fiction nous oblige à envisager d'autres mondes et d'autres vies, mais elle le fait encore en nous renvoyant sans cesse à nous-mêmes et à nos particularités.

Rien par conséquent ne semble interdire que l'on réfléchisse attentivement et systématiquement à cette tétralogie, aussi plaisante et divertissante soit-elle par ailleurs<sup>1</sup>. Il faut donc étudier ces films comme un tout suggérant des questions multiples dont les accents philosophiques sont réels.

Nous avons choisi de commencer notre enquête en situant le projet *Terminator* dans l'histoire de la science-fiction et plus particulièrement en revenant sur la question du temps. C'est ainsi que Tristan Garcia détermine les différents paradoxes temporels autour desquels se nouent les films et discute l'homogénéité des deux premiers épisodes. *Terminator* et *Terminator 2* explicitent chacun différentes manières de concevoir le temps. On comprend qu'à une certaine conception du temps correspond un certain moment de l'histoire du cinéma hollywoodien. Plus fondamentalement, ce dualisme signale deux conceptions possibles de l'Histoire dont on peut donner des repères chez les philosophes eux-mêmes. A une conception plastique et relative du temps s'oppose une vision linéaire et asymétrique. On peut dire alors que ces films se distinguent, au-delà des contraintes du genre, par l'inversion chronologique des événements. Alors que *Terminator* propose un destin ironique où les personnages agissent parfois contre eux-mêmes, *Terminator 2* suggère un temps plus ouvert, orienté vers une libération.

Mais on aurait tort de réduire *Terminator* à la seule science-fiction. Car il s'agit aussi de films où l'on s'anime sans cesse. Le mouvement peut ainsi apparaître comme une deuxième manière d'interroger la tétralogie. Raphaël Mobillion propose ainsi d'interroger ces films au regard des contraintes du *road movie*. C'est ainsi que la fuite et la manière de faire face aux dangers permet de classer les personnages: certains sont combattifs, d'autres non, donnant ainsi au mouvement une signification morale. L'omniprésence des déplacements

---

<sup>1</sup> La véritable difficulté consiste plutôt à rester près du film tout en formulant un discours à son sujet. C'est là un problème général d'interprétation qui se repose à chaque tentative d'exégèse et notamment lorsque celle-ci se veut philosophique.

oblige à accorder le primat à l'action sur la réflexion, même si la fuite n'est jamais une fin en soi.

Les Terminator sont avant tout des machines meurtrières issues indirectement du génie humain. C'est ce paradoxe de l'invention qui veut détruire son inventeur qu'interroge Mathias Goy en posant le problème de la technique et de la morale que cela implique. La question de la nature du vivant et de son imitation par la technique est ici reprise à l'aune d'une différence bien particulière qu'est la ruse. Bien qu'apparemment inférieure à la puissance calculatrice de l'ordinateur, c'est pourtant cette forme d'intelligence toute humaine qui nous distingue entre autres des cyborgs. C'est cette ruse qui compense la vulnérabilité pourtant inhérente au vivant. Il s'agit donc de tirer les leçons d'un orgueil et d'une folie de rêve technologique qui ultimement éprouve l'aptitude de l'homme à prendre du recul vis-à-vis de ses propres créations.

Mais il faut aussi tenir compte de la présence des chairs dans la tétralogie. Car à de nombreux égards, c'est comme philosophie du corps qu'ils se développent. Nadia Al Salti et Thierry Baubias suggèrent ainsi une lecture qui souligne combien les corps sont imités, malmenés, exposés, éprouvés, admirés ou torturés. Plusieurs conceptions de la corporéité traversent ainsi cette fiction. Le corps humain, même lorsqu'on le veut puissant, reste fragile, sensible et expressif au point de pouvoir encore pleurer. Il manifeste ainsi sa vulnérabilité, mais aussi sa volonté. Quant au corps de la machine, il évolue tout au long de la série ce qui le rend ambigu, soumis qu'il est aussi à l'épreuve de la dégradation. En cela, la réflexion sur le corps conduit à une réflexion sur l'identité par celui-ci, comme privilège humain.

On peut enfin corrélérer ces remarques à des aspects plus techniques de la réalisation. Le dernier article revient ainsi sur l'implication esthétique des effets spéciaux pour comprendre le type de réalisme que ces films engagent. C'est ainsi que l'on comprend mieux la puissance suggestive de ces images et leur pouvoir d'illusion. En partant de l'analyse de la révolution

numérique des effets spéciaux dans *Terminator 2*, on peut donner tout son sens à la notion de mimétisme des corps. C'est alors que s'ouvrent la problématique de l'identité et de son double et la question des manières de reconnaître autrui comme tel. Cette difficulté, familière des philosophes, trouve ici une belle illustration, ouvrant inévitablement sur la proposition de modèles éthiques.

Tels sont les différents aspects qui nous ont semblé devoir être mis en lumière, comme autant de manières de lire une œuvre dont la richesse nous est apparue de plus de plus. En proposant cette analyse systématique, nous nous donnons l'occasion de vérifier l'intérêt de cette tétralogie, au-delà de ses qualités de divertissement. C'est ainsi que ces films donnent lieu à une réflexion d'ensemble que l'on peut bien qualifier de philosophique.

Matthieu Dubost



## Les deux temps de Terminator

### Terminateur, initiateur

*Terminator* appartient à deux formes modernes d'art, la science-fiction et le cinéma, qui apparaîtront spécifiquement au XXe siècle comme les deux grands arts du *temps*, à la suite de la crise de la musique savante: le cinéma, art du temps donné, par la succession régulière d'images provoquant l'illusion du mouvement, et la science-fiction, art de la projection du possible dans le Temps, pour y imaginer des avenir. Les deux premiers épisodes de *Terminator*, ceux réalisés intégralement par Cameron, non seulement relèvent d'arts du temps, mais ont aussi pour objet le temps lui-même: histoires de boucle, de manipulation et de paradoxe temporels la plus célèbre et la plus vue de l'histoire du cinéma et de la science-fiction, *Terminator 1*, en 1984, et *Terminator 2*, en 1991 constituent deux bornes essentielles de l'histoire cinématographique américaine récente, en même temps qu'un recyclage de conceptions classiques de la temporalité en science-fiction.

*Terminator*, c'est donc une histoire de temps: c'est l'œuvre d'arts modernes du temps, et c'est une œuvre sur le temps, mais c'est aussi la marque de deux temps du cinéma américain, en pleine mutation dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix: un temps indépendant, alternatif, *bis*, puis un temps majoritaire et massif...

*Ce que nous allons essayer de comprendre c'est le lien qui peut exister, dans une œuvre de cinéma et de science-fiction comme Terminator, entre une certaine représentation du temps, et un certain moment du cinéma américain, c'est-à-dire du cinéma mondialement*

*majoritaire*. Est-ce que le temps de *Terminator 1*, œuvre de cinéma bis, est vraiment le même temps que celui de *Terminator 2*, œuvre de cinéma néohollywoodien ? En apparence, les deux films utilisent la même structure temporelle, puisque le deuxième épisode apparaît presque comme un remake du premier ; mais les nombreux détails qui font la différence entre l'un et l'autre nous permettront peut-être de saisir ce qui distingue les deux temps de *Terminator*, et les deux temps d'un certain cinéma américain...

Nous étudierons d'abord la manière dont a été conçue par Cameron la chronologie de *Terminator 1*, pour mieux saisir ensuite le contraste entre ce temps T1, et le temps T2 ; on pourra alors tenter de brosser un tableau succinct des deux temps du cinéma américain contemporain.

### **Le temps de Terminator**

La narration de *Terminator 1* et de *Terminator 2* est découpée en trois dates, autour d'une quatrième, qui n'est l'occasion d'aucune action directement représentée, mais qui marque l'instant charnière de la série, par lequel tout se noue: la fin du monde civilisé, le « Judgment Day ».

Une première date est commune aux deux films: 2029. C'est l'heure du combat entre les « machines » et les hommes qui ont survécu à l'apocalypse nucléaire aussi bien qu'aux camps d'extermination, ces deux cauchemars de l'Humanité mis en scène par Cameron, qui puise, de manière classique, ces deux représentations dans le souvenir de la Seconde Guerre Mondiale, accentué et étendu à l'Humanité.

2029 représente à la fois le *terme* des films, parce qu'il s'agit de la date la plus avancée dans le futur qui nous soit proposée, et l'*origine* de ces films, parce que c'est bel et bien à cette époque que la décision est prise de changer le passé, d'envoyer un « Terminator », d'abord modèle T-101, puis modèle 1000, détruire à la racine le futur commandeur de la

résistance humaine, John Connor ; nous allons le voir, 2029, *date-source* et *date-butoir* de la série, finira par se dissoudre, changeant dès lors le sens et l'esprit de la série.

À partir de 2029, le passé se divise en deux moments, qui, l'un puis l'autre, forment le cadre privilégié de chacun des films ; durant cinq ou dix minutes, dans le premier et le deuxième volet, on aperçoit bien les paysages dévastés, cauchemardesques de 2029, mais l'essentiel de *Terminator 1* se situe en 1984 (qui est aussi la date de sortie de ce film), et l'essentiel de *Terminator 2* se passe en 1995 (soit quatre ans, en fait, après la sortie de cet épisode, ce qui s'explique par la volonté de faire de John Connor, né juste après le premier épisode, un préadolescent plutôt qu'un enfant ; et il faut bien lui laisser le temps de *grandir*).

Toutes ces dates ne sont cependant liées entre elles que par une *date-fantôme*, sans cesse évoquée mais jamais représentée, à part peut-être, dans le rêve prémonitoire et terrifiant de Sarah Connor, observant impuissante l'onde de choc ravager un jardin d'enfants et la brûler vive: la fin du monde civilisé, qui est supposée avoir lieu en 1997, le 29 août.

Le temps de *Terminator*, dans les deux premiers épisodes de Cameron, se trouve donc structuré par deux dates actuelles, menacées par une *date-butoir*, qui est en même temps une *date-source*, autour d'une *date-fantôme*, qui signifie la fin de l'humanité telle qu'on la connaît, et le début de la « résistance ».

Si les dates de *Terminator* se trouvent articulées les unes aux autres, c'est par la possibilité « science-fictionnelle » du voyage dans le temps, qui transvase un temps postérieur (en l'occurrence, 2029), dans un temps antérieur (d'abord 1984, puis 1995).

Le voyage temporel est un thème fort ancien, dont la première manifestation véritablement aboutie dans la littérature<sup>1</sup> se trouve sans doute chez Louis-Sébastien Mercier, auteur de *L'An 2440, Rêve s'il en fût jamais*<sup>2</sup>. Néanmoins, il faudra attendre 1895, et *La*

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'article *Temps*, dans la magnifique *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, de Pierre Versins (1972), L'Âge d'Homme.

<sup>2</sup> Éditions France Adel, Bibliothèque des Utopies.

*Machine à explorer le temps* de H.G. Wells<sup>3</sup>, pour voir une machine, une certaine mécanique, devenir le véhicule matériel (et non plus spirituel, comme c'est le cas chez Mercier) d'un voyage temporel, à la fois vers l'avenir et vers le passé.

Pour imaginer voyager dans le temps, il faut une certaine conception de l'*Histoire*, et une certaine conception du *temps*. L'apparition, à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en France (Voltaire, Condorcet), en Écosse (Ferguson, Robertson, Kames, Millar...), puis en Allemagne (Iselin, Herder, Kant, Hegel...) de « philosophies de l'Histoire »<sup>4</sup> (le terme lui-même naît sous la plume de Voltaire) qui tentaient de produire des tableaux rationnels des progrès de l'Humanité universelle, qui ne considéraient plus l'Histoire comme le domaine de l'accumulation des faits, opposée au droit, va permettre la constitution d'une Histoire uniforme, faite de cycles et de progrès, orientée, étendue à l'Humanité toute entière, et qui devait se réaliser dans une certaine « Histoire du Futur ».

Rompant avec la théologie et les prédictions religieuses, qui projetaient à l'horizon de notre présent un envers de l'Histoire (l'éternité, la Fin des temps...) raconté au futur, ces philosophies de l'Histoire produisaient un temps homogène, continu, laissant de la place à un certain « laps », compris entre aujourd'hui et la fin des temps, un avenir conçu comme un temps qui, n'étant pas encore passé, se voyait destiné à devenir un jour passé, et qui se trouvait donc être taillé dans la même étoffe que le passé humain... Cet avenir n'était pas seulement prévisible *au futur*, il pourrait être un jour raconté *au passé*.

Tandis que s'inventait cet avenir, dans lequel on pouvait dès lors projeter le possible (les « Histoires du Futur »<sup>5</sup> qui sont à l'origine de la science-fiction moderne), la science physique, après avoir géométrisé le temps, le concevant comme une « dimension », le

---

<sup>3</sup> Éditions Gallimard, Folio Junior.

<sup>4</sup> Voir, sur la naissance de ces philosophies de l'Histoire, l'excellente analyse de Bertrand Binoche, dans *Les Trois Sources des Philosophies de l'Histoire*, PUF, 1994.

<sup>5</sup> Robert Heinlein, *Histoire du Futur* (1939-1962), Folio SF, Gallimard ; Isaac Asimov, *Fondation* (1942-1953), Folio SF, Gallimard...

désabsolutisait, en le rendant relatif<sup>6</sup> ; la théorie de la Relativité restreinte permettait de penser, autour d'une célérité absolue de la lumière, une plasticité du temps que l'on pouvait imaginer dilater ou étendre, dans le cadre de la Relativité générale...<sup>7</sup>

Au début du XXe siècle, les représentations philosophiques et scientifiques permettent donc de projeter un avenir homogène au passé, et d'imaginer une *manipulation* de ce temps ; la science-fiction se chargera de cette tâche dans l'imaginaire, et multipliera les récits fantasmatiques de voyage anticipateurs (vers l'avenir), et rétrogrades (vers le passé).

Situé dans ce cadre extrêmement large, *Terminator* est un exemple somme toute assez classique de voyage possible dans le temps, permis par une machine, que l'on n'aperçoit jamais, et qui n'est jamais décrite. Le spectateur ne perçoit effectivement de la machine que ses conséquences (les éclairs, au début de chaque film, comme une « marque de fabrique »<sup>8</sup>), et ses limites (Reese expliquant aux policiers, dans le premier volet, que, pour une raison relativement obscure de « champ », la machine ne permet pas que l'on emporte avec soi des objets mécaniques, tels que des armes, ce qui permet notamment à *Terminator 1*, film au budget encore limité, de ne pas avoir à faire figurer directement à l'écran, dans le présent, des armes du futur, des lasers, ou des technologies complexes et imaginaires).

Le voyage, comme l'explique Reese, est sans retour (il n'y a donc pas de voyage vers l'avenir) ; il est aussi précisé, dans le premier épisode, que, la machine ayant été détruite, plus personne ne viendra du futur vers le passé. Bien évidemment, les épisodes suivants (qui n'étaient pas initialement planifiés) devront faire avec cette contrainte, qu'ils ne respecteront finalement pas (puisque le T-1000 et le second T-101 ont eux aussi plongé vers le passé, à la suite de Reese et du premier T-101).

---

<sup>6</sup> Comme il est rappelé dans *Le Temps et sa flèche*, sous la direction d'Étienne Klein et Michel Spiro, Champs Flammarion, 1996.

<sup>7</sup> *Si Einstein m'était conté*, de Thibault Damour (Ière et IIIème partie), Le Cherche Midi, 2005.

<sup>8</sup> *Terminator 1*, de 00: 03: 50 à 00: 04: 30 ; *Terminator 2*, de 00: 05: 40 à 00: 06: 30.

Le « voyage dans le temps » de *Terminator* hérite d'une longue tradition, ouverte par la conception moderne d'un avenir homogène au passé, d'une Histoire humaine rationalisée par les « philosophies de l'Histoire » du XVIIIe et du XIXe siècle, par la conception scientifique contemporaine d'un temps plastique, et autorisant l'hypothèse logique du *voyage*, transformée en possibilité de fiction par la science-fiction qui naît à l'aube du XXe siècle. *C'est bien au sein de ce cadre ancien, familier aux amateurs, que Terminator introduit un certain nombre de paradoxes, d'abord communs, mais qui aboutiront à des représentations singulières du temps dans le cinéma américain.* Car si le temps, homogénéisé, de l'histoire humaine devient plastique, il peut se retourner contre l'ordre de l'enchaînement des causes, qui structure tout récit.

### **Les paradoxes de *Terminator***

Un paradoxe temporel résulte toujours de la contradiction entre l'ordre du temps (ce qu'on appelle la « flèche du temps »), et l'ordre causal. À partir du moment où l'on peut concevoir qu'un événement causé par un autre événement a eu lieu *avant* ce dernier, on peut parler d'un paradoxe temporel, au sens fort.

Plusieurs variantes de ce modèle sont dès lors possibles: soit la conséquence vient simplement avant la cause (l'ordre temporel est contredit), soit, ce qui est déjà plus complexe, la conséquence devient la cause de sa cause (l'ordre temporel est réduit à une boucle, qui se ferme sur elle-même), soit, enfin, ce qui est peut-être plus complexe encore, dans une perspective logique, la conséquence supprime sa cause, et se supprime alors elle-même, par la même occasion.

Le paradoxe temporel « au sens fort », en tant que contradiction entre le temps et la causalité, peut se révéler *simple, autoréalisant, ou autoannulant.*

Au sens strict, tout voyage temporel rétrograde est *paradoxal-simple*: le fait que le voyageur temporel vive avant sa naissance, au Moyen-Âge ou à la Préhistoire, repose sur la contradiction de deux *flèches*: d'une part celle du temps, qui va du passé vers l'avenir, d'autre part celle du voyage, et donc du voyageur, qui va de l'avenir vers le passé, et qui vit, qui existe donc dans une succession de moments, qui vieillit, en venant du futur, et en se dirigeant vers le plus ancien.

Lorsque cet ordre causal des événements d'une vie se mêle à l'ordre temporel qu'il contredit, le paradoxe se complique alors en deux sens possibles: soit la causalité court-circuite le temps, et se *substitue* à son ordre, soit elle l'*empêche*, et le *détruit*. Le paradoxe est donc soit positif, autoréalisant, soit négatif, autoannulant.

Dans tout paradoxe autoréalisant est comprise l'idée d'un destin, d'une fatalité ; une boucle causale vient en effet prendre sa place au sein du fleuve du temps, comme une île, et « un empire dans un empire »: la conséquence est alors la cause de sa propre cause<sup>9</sup>: le voyageur temporel va déclencher dans le passé l'événement qui sera à l'origine de son propre voyage.

Si, en revanche, la conséquence *empêche* la cause (ce qui représente le mécanisme le plus fréquemment employé dans la science-fiction), alors le paradoxe, autoannulant, aboutit à la variante dite « de l'ancêtre », ou « du grand-père », esquissée en son temps par Barjavel dans *Le Voyageur imprudent*<sup>10</sup>, puis formulée par Charles Harness dans *L'Enfant en proie au temps*<sup>11</sup>, et reformulée, après-coup, logiquement, dans la postface de 1958 du livre de Barjavel: « Il a tué son ancêtre ? Donc il n'existe pas. Donc il n'a pas tué son ancêtre. Donc il existe. Donc il a tué son ancêtre. Donc il n'existe pas... »

---

<sup>9</sup> C'est le cas dans *La Jetée*, de Chris Marker (1962).

<sup>10</sup> *Le Voyageur imprudent*, de René Barjavel, 1943, Folio Gallimard.

<sup>11</sup> *L'Enfant en proie au temps* (*Child in Chronos*, 1953), in *Une Histoire de la SF*, Librio.

Dans le paradoxe autoannulant, le fleuve tarit pour ainsi dire sa propre source, et s'empêche lui-même d'exister. Étant donné l'inextricable complexité des chaînes causales, la moindre intervention d'une conséquence future sur les causes passées peut conduire à l'anéantissement des conséquences elle-mêmes, devenues causes de leur propre disparition, comme c'est le cas dans la célèbre nouvelle, *Un Coup de Tonnerre*, de Ray Bradbury<sup>12</sup>, au cours de laquelle un voyageur, écrasant quelque papillon, détruit malgré lui, par un effet d'entraînement (de petites causes produisant de grands effets...<sup>13</sup>) la possibilité même du monde futur, dont il est pourtant issu. Suivant de nombreuses variations, des corps de voyageurs temporels peuvent alors être créés pour sauvegarder l'ordre du temps, devenu singulièrement fragile: *La Patrouille du Temps*, de Poul Anderson<sup>14</sup>, en est sans doute l'exemple le plus fameux.

Chaque personnage de *Terminator 1* correspond, plus ou moins, à l'un des trois paradoxes canoniques que nous venons de définir.

Quel est *le paradoxe de Kyle* ? C'est le paradoxe le plus simple. Kyle Reese vient de l'année 2029, et il est certainement né aux alentours de l'année 2000, après, donc, l'apocalypse de 1997 (le « Jugement dernier »). Soldat formé par John Connor, le chef de la résistance humaine, il s'est porté volontaire pour le voyage dans le temps destiné à contrer les plans du T-101 de Skynet, la machine envoyée dans le passé avec l'ordre de tuer la mère de John Connor. Amoureux de Sarah Connor, il la protège, et passe une unique nuit en sa compagnie, devenant par là même le père de John Connor, avant de mourir, en se sacrifiant, sous les coups du Terminator.

---

<sup>12</sup>Ray Bradbury, *Un Coup de Tonnerre (A Sound of Thunder)*, 1952), Folio Junior.

<sup>13</sup>Ce qu'on appelle l'« effet papillon » a été formulé en 1972 par le météorologue Lorenz, au cours de la conférence intitulée « Prédicibilité: le battement des ailes d'un papillon au Brésil peut-il provoquer un tempête au Texas ? » ; les travaux de Lorenz participent de ce qu'on a alors nommé *La Théorie du chaos* (1989), James Gleick, Champs Flammarion.

<sup>14</sup>Poul Anderson, *La Patrouille du temps (Time Patrol)*, 1955-1975), Le Béalial.



Kyle Reese, qui se révèle finalement le seul être humain à avoir voyagé dans le temps, est donc mort avant d'être né. La suite d'événements de sa vie prend un sens qui va de l'avenir, où il est né, vers le passé, où il est mort. Cette chaîne causale contredit l'ordre du temps, mais, de son propre point de vue, le paradoxe ne va pas plus loin.

De fait, c'est bien pour les êtres humains qui ne voyagent pas dans le temps que le paradoxe devient plus complexe, à cause du voyage de Reese dans le temps.

Quel est *le paradoxe de Sarah* ? C'est parce que Reese vient expliquer à Sarah qu'elle est la « mère de l'avenir »<sup>15</sup>, la génitrice de John Connor, le sauveur de l'Humanité, qu'elle a éduqué et formé, que Sarah deviendra, pour ainsi dire, ce qu'elle est. Si Reese n'était jamais venu de l'avenir protéger Sarah, celle-ci ne serait jamais devenue la mère de son fils, et, symboliquement, la mère de l'avenir. Prenant modèle sur ce qu'elle sera, elle devient progressivement cette guerrière, forte et inflexible, qu'elle n'est pas du tout au départ.

Jeune fille insouciant, travaillant dans un snack-bar, apparemment sans avenir (« Dis-toi que dans cent ans personne n'y pensera... » lui glisse en guise de réconfort sa collègue, sans pouvoir imaginer à quel point elle aura tort...<sup>16</sup>), pensant à sortir le samedi soir, avec d'éventuels garçons, en compagnie de sa colocataire amatrice de musique synthétique superficielle des années quatre-vingt<sup>17</sup>, Sarah est finalement devenue, dans *Terminator 2* une amazone endurcie, guerrière, faisant peu de cas de sa propre vie (elle reproche à John, son fils, d'être venu la sauver, à l'hôpital psychiatrique: « Je peux très bien me débrouiller toute seule... »<sup>18</sup>), aussi bien que de celle des autres (tirant ainsi sur l'informaticien de Cyberdyne, pour le tuer, aussi innocent soit-il sur le moment<sup>19</sup>).

---

<sup>15</sup> *Terminator 1* (T 1, dans la suite de l'ouvrage), 1h04.

<sup>16</sup> T1, 0h12 à 0h13.

<sup>17</sup> T1, 0h19 à 0h20.

<sup>18</sup> *Terminator 2, Judgement Day* (T2, dans la suite de l'ouvrage), 0h59.

<sup>19</sup> T2, 1h18 à 1h20.

C'est en se modelant sur l'image d'elle-même qui lui a été renvoyée par le miroir du futur que Sarah évolue, ce qui relève dès lors du paradoxe temporel *autoréalisant*: on ne distingue plus en effet de cause à l'évolution de Sarah, puisque c'est Sarah comme *conséquence* (la Sarah du futur) qui modèle Sarah comme *cause* (la Sarah de 1984) ; émerge alors le fantasme d'un événement, d'un personnage qui serait à lui-même sa propre cause, qui serait produit par lui-même, et se produirait lui-même, une boucle au sein de la flèche du temps, une île causale arrachée au fleuve du temps.

Mais si le futur peut causer son propre passé, et s'extirper ainsi de la ligne temporelle, en se bouclant, il peut aussi *éliminer* son propre passé, et s'extirper alors de l'existence même, en se réduisant à néant. C'est là, au fond, le paradoxe temporel qui menace tout *Terminator*, et qui tourne cette fois autour de John.

Quel est enfin *le paradoxe de John* ? Il ne s'agit pas cette fois d'un paradoxe effectif, mais d'un paradoxe possible, en suspens.

John Connor, leader de la résistance humaine, se voit menacé par les machines de Skynet, qui calculent que le tuer lui, au présent (c'est-à-dire en 2029) n'est plus suffisant pour leur permettre d'emporter la mise. Il faut le tuer *à la racine*. Et c'est bien là le paradoxe possible de John: que son passé ne soit pas acquis, et devienne mortel, contingent. On le sait au moins depuis la logique antique, le passé est nécessaire, puisqu'il ne peut pas ne pas être, à partir du moment où il a été<sup>20</sup>. Mais si le passé n'est pas logiquement nécessaire, alors il peut ne pas être, et donc ne pas avoir été. Ce que craint Connor, et ce que veulent ses ennemis, les machines, c'est supprimer la possibilité de son existence, sa cause, pour empêcher, par voie de conséquence, son existence. Le paradoxe, évidemment, c'est que pour *vouloir* supprimer son existence, il faut au moins *connaître* son existence. Si John Connor n'a pas existé, si les machines parviennent à supprimer sa mère, comment a-t-on pu vouloir le tuer ? On ne peut

---

<sup>20</sup> « Toute proposition vraie concernant le passé est nécessaire » n'est autre que la première des trois affirmations «évidentes» énoncées par Diodore Cronos, dans son « argument Dominateur » réputé imparable.

supprimer que quelque chose qui a été, et si l'on supprime la possibilité même que cette chose ait été, on supprime simultanément la possibilité de la supprimer...

Le paradoxe de John, c'est l'idée d'un passé qui n'est pas *acquis*, et qui doit être défendu à tout moment de l'Histoire ; il ne suffit pas de préserver son existence présente, pour se donner la possibilité d'avoir un futur, il faut aussi défendre, à tout moment, l'existence de son passé. Le passé existant, pour ainsi dire, toujours *simultanément* au présent, il peut être changé, comme peut être changé le présent. Le passé, comme le présent, peut *devenir* - au risque de changer le présent, d'où est issue la cause même de son changement.

Non seulement l'avenir impose au présent un destin, non seulement le présent ne peut s'appuyer sur le passé pour être sûr d'être ce qu'il est, mais le destin qui ceinture *Terminator 1* est ironique. C'est pourquoi, lorsque l'on regarde d'un peu plus près cette œuvre de Cameron, *les trois paradoxes « familiaux » qu'il met en scène se doublent de paradoxes au carré, de paradoxes de paradoxes, qui font des personnages les acteurs de leur propre échec, de leur propre perte, accentuant la mécanique du film, au sein de laquelle les hommes et les êtres mécaniques s'affrontent.*

Si l'on adopte un instant le point de vue de Skynet, le réseau des machines qui cherchent à éliminer John Connor, on comprend en effet que c'est *parce qu'ils* ont voulu détruire leur ennemi qu'ils l'ont créé. S'ils n'avaient pas envoyé vers le passé de machine, de T-101, Connor lui-même n'aurait pas envoyé, pour les contrer, Kyle Reese, qui n'aurait jamais rencontré Sarah, de sorte que Connor n'aurait jamais vu le jour. C'est en cherchant à noyer dans l'œuf l'existence de John Connor que Skynet organise la rencontre de son père et de sa mère. Il ne s'agit plus là d'un paradoxe temporel, mais d'un *paradoxe des paradoxes*: un paradoxe réalisant ce qu'il voulait annuler. Le paradoxe au carré de Skynet n'est ni autoannulant, ni autoréalisant: en voulant annuler, il réalise.

*C'est là ce qu'on nomme « l'ironie du sort »: le destin donne les clefs de la liberté à quelqu'un, qui accomplit malgré lui ce qu'il voulait détruire. La ruse du destin est de prendre la figure de la liberté inversée: Skynet, libre de détruire le passé de Connor, son ennemi, lui donne un avenir ; l'existence de Connor naît de la volonté de lui ôter l'existence...*

Le destin se révélant néanmoins équitable, l'ironie du sort touche tout autant les hommes que les machines ; de fait, comme on l'apprend dans *Terminator 2*, c'est en détruisant le T-101 que Sarah Connor, dans l'usine, à la fin du film, livre les restes de la machine à l'entreprise Cyberdyne, qui concevra, comme l'explique le programmeur, l'intelligence artificielle destinée à déchaîner l'apocalypse, à partir de la machine détruite par Sarah<sup>21</sup>. C'est en détruisant la machine que Sarah rend possible le règne des machines intelligentes qui décimeront l'Humanité. C'est en le détruisant que Sarah Connor, en fait, crée son ennemi.

Dans ce monde, le passé peut être changé, il reste toujours possible, mais chacun y est la cause de sa propre perte, chacun portant dans le passé le germe de sa destruction... Dans l'univers qui se détache en arrière-fond, essentiellement de *Terminator 1*, rien n'est nécessaire, mais tout est fatal - ce qui ne sera pas le cas dans le deuxième temps de *Terminator*.

### **Le temps de *Terminator 2***

*Si Terminator 1 est un film orienté vers la conservation d'un passé menacé, et que Terminator 2 est un film orienté vers la libération de l'avenir.*

Il est particulièrement significatif de noter que la seule phrase de John Connor qui circule de *Terminator 1* à *Terminator 2* est entendue en deux sens différents dans les deux films: dans le premier volet, Kyle Reese transmet à Sarah un message de son fils, John, qui

---

<sup>21</sup> T2, 1h25.

tourne essentiellement autour de la phrase « The future is not set »<sup>22</sup> ; dans le contexte de ce premier film, où le Terminator tente d'éliminer John Connor en l'empêchant de naître, l'idée semble naturellement que le futur est incertain, parce qu'un changement dans le passé peut le détruire, d'un coup d'un seul. Et le message se termine par cet appel: « You must survive or I will never exist. »<sup>23</sup>

Dans *Terminator 2*, le contexte a changé du tout au tout ; Sarah, après avoir une vision de l'apocalypse, grave dans le bois d'une table de jardin les mots « no fate »<sup>24</sup>, et John, adolescent, répète et transforme les phrases qu'adulte il avait fait transmettre à Sarah ; désormais, le sens en est: « The future is not set. There is no fate but what we make. »<sup>25</sup> En fait, la seconde phrase (« There is no fate but what we make ») *n'est pas* prononcée dans *Terminator 1* ; ajoutée ici, elle oriente donc différemment la première phrase: si le futur n'est pas fixé, ce n'est pas parce que les machines, menaçantes, peuvent le changer, c'est parce que les hommes, libres, peuvent le changer et le faire.

Dans une scène coupée au montage, James Cameron avait même ajouté au script un rêve, situé au début du film, que fait Sarah, qui voit apparaître Reese, prononçant précisément ces mots (« There is no fate but what we make »)<sup>26</sup>; on peut donc dire que les paroles de John Connor, rapportées par Reese, sont *antidatées*, afin d'orienter différemment le temps du film. Au cours du premier épisode, il s'agit de *défendre le passé*, pour préserver la vie future de John Connor ; dans le second épisode, il s'agit désormais de *changer l'avenir*, d'empêcher l'apocalypse inéluctable.

En partant incendier les bureaux de Cyberdyne, en s'emparant du processeur CPU, à partir duquel, dans le futur, s'élaborera l'intelligence artificielle qui finira par détruire presque

---

<sup>22</sup> « Le futur est incertain » ; T1, 1h05.

<sup>23</sup> « Tu dois survivre, ou bien je n'existerai jamais » ; T1, 1h05.

<sup>24</sup> « Pas de destin » ; T2, 1h12 et 1h15.

<sup>25</sup> « Il n'y a pas d'autre destin que ce que nous faisons » ; T2, 1h16 ; John, enfant, ajoute: « Mon père lui avait ça. Je lui avais fait mémoriser pour qu'il lui passe le message. » Ce qui est faux.

<sup>26</sup> *The Future Coda*, scène coupée au montage, disponible sur [www.hopeofthefuture.net](http://www.hopeofthefuture.net).

entièrement l'humanité, Sarah, John et le T-101 changent l'avenir: l'apocalypse du 29 août 1997, cette *date-fantôme*, nous l'avons dit, qui structure tous les paradoxes de *Terminator 1*, disparaît soudain. Comme il était dit dans « The Future Coda », cette scène finalement coupée au montage de *Terminator 2* explicitant ce qui, dans la version commercialisée, reste implicite: « August 29<sup>th</sup>, 1997 came and went. Nothing much happened. Michael Jackson turned forty. There was no Judgment day. »<sup>27</sup> John est devenu sénateur (malgré son enfance agitée...), et il se consacre apparemment à la lutte en faveur de l'humanité d'une manière plus « pacifique »...

Dans la fin commercialisée de *Terminator 2*, le doute plane légèrement (« L'avenir incertain roule vers nous. Pour la première fois je l'aborde avec un sentiment d'espoir ; une machine, un Terminator, a pu découvrir la valeur de la vie, peut-être le pourrons-nous aussi. »<sup>28</sup>), mais l'idée reste au fond la même: guidés par l'espoir, quelques individus ont changé l'avenir qui n'est donc pas déterminé.

Le paradoxe produit par la fin de *Terminator 2* est dès lors le suivant: si l'apocalypse est bien évitée, alors comment les deux films peuvent-ils exister ? En faisant sauter la *date-fantôme* autour de laquelle tout s'articule dans la série *Terminator*, le deuxième volet rend l'ensemble des deux épisodes pour ainsi dire inutiles - finalement, il n'y a pas eu d'apocalypse, donc pas de machines, donc pas de Terminator, donc pas de *Terminator*...

Entre le premier et le deuxième épisode, quelque chose a changé dans la représentation du temps. Structuré par des paradoxes, et des paradoxes de paradoxes, dominé par *l'ironie du sort*, *Terminator 1* est le film d'une mécanique implacable, où des êtres humains se trouvent enfermés dans une temporalité les contraignant à se battre pour conserver ce qu'ils ont, et pour

---

<sup>27</sup> « Le 29 août 1997 est arrivé, et puis il est passé. Rien de particulier n'est arrivé. Michael Jackson a eu quarante ans. Il n'y a pas eu de Jugement Dernier. »

<sup>28</sup> T2, 2h06.

devenir ce qu'ils sont. La lutte contre les machines, située dans l'avenir, est gagnée par John Connor grâce à un dur combat, dont on aperçoit quelques traces, lointaines, et âpres.

*Terminator 2* est en revanche un film orienté vers un avenir dénué de toute trace de destinée, livré au libre-choix ; la lutte contre les machines est gagnée *formellement*, et non *concrètement*, sans guerre, par un changement de l'avenir.

Dans *Terminator 1* le temps était incertain, comme on dit de la météo qu'elle est incertaine, au sens d'une menace ; dans *Terminator 2*, l'avenir n'est pas certain, mais c'est dans le sens d'un espoir. D'une même incertitude du temps, un film fait un danger oppressant, l'autre un message formel d'espérance et de foi...

*Entre les deux Terminator, entre ces deux temps, il y a désormais toute la distance qui sépare deux conceptions esthétiques modernes du cinéma américain.*

### **Les deux temps du cinéma américain**

James Cameron, comme de nombreux autres cinéastes de sa génération a été formé par un homme, Roger Corman, dont l'œuvre autant que la personne constituent une sorte de *carrefour* du cinéma américain moderne. Lorsqu'il projette la réalisation de *Terminator 1*, James Cameron sort en effet du tournage de son premier film « officiel », *Piranhas 2*<sup>29</sup>, un *serial* d'horreur de consommation courante, produit par Corman, et c'est encore sous son influence qu'il se lance dans sa première œuvre véritablement personnelle.

*Terminator 1*, en 1984, se situe clairement dans la lignée de ce cinéma *bis*, et appartient encore à cette famille, à cette communauté de destin inspirée par la figure de Roger Corman. Film au budget encore limité, à la violence sèche et sans pathos, il est marqué par une touche assez discrète d'érotisme (la scène d'amour dans le motel, entre Kyle et Sarah<sup>30</sup>), qui disparaîtra totalement du deuxième volet, asexué, une violence crue, stylisée, parfois

---

<sup>29</sup> *Piranhas 2*, de James Cameron (*Piranhas 2, The Spawning*, 1981), avec Tricia O'Neil.

<sup>30</sup> T1, 1h18 à 1h19.

filmée au ralenti, comme un ballet ; quant au personnage principal du film, opposé aux hommes, il est évidemment défini par son absence totale de moralité ou de sentiments, en tant que pure machine. Il existe donc un lien indéniable entre *Terminator 1* et les productions de Roger Corman, le cinéma *bis*, les œuvres de Carpenter, de Romero, voire de Hooper ou Craven ; à cette époque, le Terminator est bien une machine implacable dans un temps implacable, et elle appartient incontestablement à l'univers fantasmagorique de ce *cinéma bis*, construit par la contre-culture américaine, en résistance à la déliquescence du cinéma de genre populaire à Hollywood.

*Terminator 2*, lui, se veut d'abord une forme de *reprise* de ce premier film, mais à une échelle démesurée. Le premier opus avait en effet coûté environ 6,5 millions de dollars, tandis que le deuxième verra son budget grimper jusqu'à 100 millions. Matériellement, la différence est là ; même si cette suite est produite par la société Carolco, dirigée par le richissime Mario Kassar, proche d'Arnold Schwarzenegger, et non par un grand studio hollywoodien, *Terminator 2* est devenu, par son coût, par la force des choses, du cinéma hollywoodien, du cinéma majoritaire, et non plus *bis*.

La structure même de l'œuvre s'en trouve affectée: la plupart des éléments sont en effet répétés du premier au deuxième volet - mais pas la charpente temporelle du récit.

*Au piège temporel, à la mécanique implacable du premier succède le temps ouvert, libéré, guidé par un « nouvel espoir » du deuxième ; on pourrait dire que Terminator 2 a été une manière, à partir de la mécanique temporelle propre au cinéma bis du premier épisode, de proposer une forme réactualisée du happy ending hollywoodien.*

*Terminator 2* a constitué, sans nul doute, l'un des points de passage essentiels d'une des grandes révolutions du cinéma américain: la revitalisation du cinéma majoritaire par le cinéma *bis*, et la reconstitution, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix, d'un cinéma de genre massif, destiné cette fois principalement aux *adolescents*.



C'est la branche du cinéma américain conduite par George Lucas, par Steven Spielberg, par Joe Dante, par Robert Zemeckis qui va alors s'imposer: une conception du cinéma comme divertissement centré autour de personnages d'adolescents (le John Connor « rebelle », amateur d'informatique, légèrement insolent), projection des spectateurs eux-mêmes, baigné dans un humour parodique, parsemé de clins d'œil ouvertement destinés à devenir des répliques qu'on se répète en cour de récré (le cyborg articulant: « Hasta la vista, baby » ou « no problemo »<sup>31</sup>, par exemple), et de signes repris à la culture supposée « jeune » mais sans cohérence réelle<sup>32</sup>, et surtout dans laquelle l'Autre et le temps sont systématiquement humanisés... Le T-101, ennemi implacable de l'Humanité dans le premier volet, devient l'adorable nourrice du genre humain, la « nourrice du futur », joue le rôle d'un père de substitution au ralenti, et, sans que l'on comprenne vraiment comment, saisit finalement l'importance des émotions et des larmes à la *fin*: il a tout compris aux canons hollywoodiens...

La forme changeante qui remplace cette mécanique implacable humanisée, le T-1000, propose désormais une menace *virtuelle* ; et de fait, le temps comme piège, structuré par les paradoxes, devenu changeant, et humanisé lui aussi, est tout autant, dès lors, une menace virtuelle: ponctué par des « messages », qui étaient absent du premier film, sur l'absence de destin, de fatalité (« no fate »), et tissé autour de deux grandes phrases d'une Sarah Connor devenue philosophe (« Nous roulons vers le futur incertain... » ; « Le futur incertain roule vers nous... »<sup>33</sup>), le temps de *Terminator 2* est devenu *libre*...

Ne pouvant plus terminer leurs films par un *happy ending* traditionnel (le mariage, la morale conservatrice...), décrédibilisé par la contre-culture et la crise du cinéma de genre, les

---

<sup>31</sup> T2, 1h11.

<sup>32</sup> L'interprétation de *You could be mine*, la chanson du générique, par les Guns 'n' Roses, groupe petit-blanc mené par Axl Rose, alors ouvertement raciste (la chanson *One in a million* sur les « niggers » vus par un jeune blanc du Midwest), coexistant étrangement avec le t-shirt « Public Enemy » de John Connor, du nom du grand groupe de hip-hop militant alors pour la *Black Nation*...

<sup>33</sup> T2, 2h06.

grands studios remplaceront la fin comme fermeture et retour à l'ordre traditionnel (on baisse le rideau), par une fin-ouverture, digérant la contre-culture, où la liberté humaine fait la preuve qu'elle est, littéralement, plus forte que le temps.

La leçon de *Terminator 2*, c'est qu'il n'y a pas de destin, parce que le libre-choix peut tout changer, y compris la structure même du temps: la liberté n'est soumise à rien, pas même à la temporalité... Un événement qui a eu lieu dans le futur, qui a déjà eu des conséquences (l'envoi de Terminators, l'envoi de Reese), peut être changé: même ce qui a déjà eu des conséquences peut se voir transformé en bien par l'humanité, qui est toute-puissante, et qui humanise tout ce qu'elle n'est pas - les machines elles-mêmes devenant humaines<sup>34</sup> (« Si une machine, un Terminator a pu apprendre la valeur de la vie... » déclare finalement Sarah<sup>35</sup>), et le temps aussi.

Il existe donc deux temps de *Terminator* ; dans le premier, des paradoxes temporels bouclent le futur sur le passé, lui donnent l'aspect d'un *destin*, et le menacent: l'Humanité, prise dans une temporalité implacable, à l'image d'une machine, leur ennemi, qui l'est tout autant, ne peut que défendre ses acquis, et résister, en luttant pour conserver ce qu'elle a déjà. C'est le temps de la *résistance*, le temps de *Terminator 1*, le temps d'un cinéma encore minoritaire, populaire, le cinéma *bis*. Les hommes, dans *Terminator 1*, ne peuvent pas changer ce qui a déjà eu des conséquences, ils ne peuvent que défendre leur passé, pour préserver la possibilité de leur combat, dans l'avenir...

Dans le deuxième temps, les hommes peuvent changer ce qui a déjà eu des conséquences (la fin du monde civilisé, le « Judgment day ») ; leur liberté ne s'exerce pas comme une résistance à l'intérieur du temps, elle excède le temps, et le force à son choix. L'humanité humanise alors tout ce qu'elle touche, et elle se meut dans un temps ouvert, et non

---

<sup>34</sup>Le T-101 apprend ainsi à ne pas tuer les gens, mais seulement à les blesser...

<sup>35</sup>T2, 2h06.

fermé, qu'elle maîtrise, et qui a pour horizon un « nouvel espoir »<sup>36</sup>... C'est le temps de *Terminator 2*, le temps d'un cinéma hollywoodien régénéré, majoritaire.

La différence entre le temps *résistant* et le temps *libre*, entre le temps du cinéma populaire *bis*, qui imprègne encore *Terminator 1*, et le temps du cinéma majoritaire néohollywoodien de loisir, c'est que le premier est un *piège*, alors que le second est une *leçon*: le temps oppressant (le temps du film d'horreur, le destin du *wu xia pian*, les paradoxes temporels d'une certaine science-fiction) capture et enferme le personnage, le spectateur, qui luttent pour conserver ce qu'ils ont, qui luttent pour devenir ce qu'ils sont déjà ; le temps libre, ouvert, le « nouvel espoir » hollywoodien, c'est une leçon donnée au personnage, au spectateur, sur sa liberté, sur l'Humanité, à qui l'on montre la voie, le chemin...

*Terminator* nous saisit, êtres humains, personnages, spectateurs, dans un temps replié sur lui-même, de sorte qu'il nous faut lutter incessamment pour préserver ce que nous avons, devenir ce que nous sommes, et empêcher que ce qui a été ne soit plus<sup>37</sup>... *C'est bien alors ce que le cinéma, art du temps donné, dans son versant populaire, dans son histoire souterraine de cinéma bis, a de plus fort: nous piéger dans une mécanique implacable, sans morale, mais en nous laissant la tâche de nous faire une morale en essayant de sortir de cette fatalité, de cette prison, de ce piège.*

Mais lorsque le film nous donne la main pour nous projeter dans un avenir ouvert, nous renvoyant à notre libre-arbitre, à notre choix d'individus rationnels (« There is no fate but what we make ») - alors *Terminator* ne nous saisit plus, et nous ne le saisissons que trop: c'est le temps néohollywoodien soumis à nos supposées décisions, ce sont l'univers et les machines humanisés, la promesse moralisante d'un *nouvel espoir*, devenu lieu commun... Là

---

<sup>36</sup> « A sens of hope... » dit Sarah, à la fin de *Terminator 2*, 2h06.

<sup>37</sup> « Si on peut changer le futur, alors la bataille sera sans fin... » explique Cameron dans *Terminator 2: Judgment Day: The book of the film* (1991), Applause Theater Book Pub. Bien évidemment, plusieurs genres cinématographiques se mêlent dans ces films: science-fiction, action, et même épouvante en ce qui concerne le premier (qui fut considéré comme très violent à sa sortie).

où se termine ce cinéma de résistance qu'a été le cinéma *bis*, qu'il sera peut-être encore, et là où commence le cinéma majoritaire de divertissement, de consommation, centré sur les adolescents (à qui, entre deux âges, on promet logiquement un avenir encore ouvert), c'est là où le *temps-résistance*, image d'un monde déterminé au sein duquel l'homme exerce sa liberté comme une résistance, devient le *temps-libre* hollywoodien, image d'un monde soumis aux choix de l'individu, qui y trace sa route, dans l'horizon d'une foi...

Si on veut penser *Terminator*, alors il faut peut-être le considérer ainsi, comme un moment de transition: quelque chose qui termine un temps de résistance dans les arts et les cultures populaires, et qui initie un temps libre, de loisir transformé en leçon morale, dans le cinéma américain de grande consommation - le passage d'une esthétique du destin, de la fatalité, où la résistance humaine s'éprouve, comme dans un piège et une mécanique implacable, à une culture régénérée du *happy-ending* de la liberté humaine.

Tristan Garcia



## La fuite dans une tétralogie de *road movies*

Si les impressionnantes scènes de combat lient évidemment les *Terminator* au cinéma d'action, la figuration de fuites, de véhicules, d'étapes et de voyages est à rapprocher des *road movies*. *Terminator* en tant que *road movie* traite en particulier du thème de la fuite de bien des manières au cours de la tétralogie. Les trois dénouements sont importants en ce qu'ils achèvent des fuites et en ouvrent d'autres, y compris le troisième film qui annonce la fuite qui se fera dans le futur vers le passé, vers le premier film de 1984. Steven Soderbergh a d'ailleurs bien formulé cette idée: « [Dans] le cinéma de genre, [on] peut jouer sur deux registres: le public vient voir un film avec des codes bien précis, s'adonne au plaisir d'une formule bien rodée ; et, en même temps, on peut aborder certains sujets plus sérieux sans paraître trop prétentieux ou ennuyeux »<sup>1</sup>. La tétralogie *Terminator* en est un bon exemple. La tétralogie des *Terminator* peut être considérée comme une tétralogie de *road movies*<sup>2</sup>, c'est-à-dire des films relatant des voyages – des fuites – dans l'espace et dans le temps.

Or, comme le dit Soderbergh, l'inscription d'un film dans un certain genre sert bien souvent à aborder des thèmes importants sans pour autant provoquer l'ennui. Ainsi, l'urgence de la fuite et le caractère inexorable du futur nous conduisent à une certaine perception du temps. La notion de voyage dans le temps, courante dans la science-fiction, implique souvent des questionnements sur le destin, la liberté et l'Histoire. Nous voulons nous interroger ici sur la manière dont le *road movie* permet une réflexion originale sur ces sujets importants. Ces

---

1 Bien évidemment, plusieurs genres cinématographiques se mêlent dans ces films: science-fiction, action, et même épouvante en ce qui concerne le premier (qui fut considéré comme très violent à sa sortie).

<sup>1</sup> Cité dans P. Biskind, *Sexe, mensonges et Hollywood*, Le Cherche-midi, Paris, 2006, p. 242.

films permettent en effet une réflexion sur la fuite qui dépasse la simple figuration d'une course linéaire.

Les situations, les mouvements et les dialogues des trois premiers films s'inscrivent dans la figure d'un cercle si gigantesque que sa circonférence paraît à l'observateur être une ligne droite, comme l'est le labyrinthe que mentionne Borges dans *Aben Bokhary mort dans son labyrinthe*<sup>3</sup>, symbole du temps dont on ne sait s'il est cyclique ou linéaire.

Les trois premiers longs métrages préparent l'avènement de cette Guerre des Machines, d'une manière qui peut rappeler la pièce *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*<sup>4</sup> et c'est là une importante raison de considérer les trois premiers films comme parties d'un même tout. On assiste à une fuite presque linéaire qui conduit de l'annonce de la guerre au déclenchement de celle-ci. Cette fuite en comporte plusieurs apparemment désordonnées<sup>5</sup> qui mènent à la leçon que retient Connor de son voyage et qui lui fut enseignée par le T-101: *Never stop fighting* (N'abandonne jamais le combat)<sup>6</sup>.

*Il est effectivement question d'un voyage dans l'espace et dans le temps, d'une quête, mais qui ne s'inscrit pas dans la tradition initiatique des contes traditionnels.* Ici comme dans la pièce de Giraudoux, la fuite mène presque tout droit à ce que l'on fuit: les Machines et la guerre. Fuite et combat sont donc intimement liés dans ces films.

Ils sont motivés par la situation très particulière des personnages humains. Ils doivent faire face à deux révélations déplaisantes: le monde sera bientôt dévasté par une guerre contre

---

<sup>3</sup> J.L. Borges, *Aben Bokhary mort dans son labyrinthe* in *L'Aleph* in *Borges Oeuvres complètes t. 1*, éd. Gallimard, Paris, 1993, p. 636.

<sup>4</sup> J. Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Grasset, Paris, 1935.

<sup>5</sup> On peut esquisser une comparaison avec *Matrix* (A. et L. Wachowski, *The Matrix*, Warner Bros., 1999.) qui s'inspire parfois de *Terminator* (notamment concernant la figuration du danger d'une intelligence artificielle), ces deux notions de fuite et de guerre sont présentes: le héros entend ses compagnons dire qu'il faut fuir à chaque fois qu'il croise un *agent*; mais le réel dépassement – le but de cette fuite et de la survie qu'elle permet – est finalement d'affronter l'adversaire. Cependant, il y a une différence importante entre les trilogies *Matrix* et *Terminator*. Le but des héros de *Matrix* est la paix, et non la victoire contre les Machines. Dans les *Terminator*, le but de la Résistance est bien de gagner finalement une guerre qui semble perdue d'avance.

<sup>6</sup> *Terminator 3, Le soulèvement des machines*, 1 h 37.

les Machines dans laquelle ils auront un rôle primordial à jouer, et par ailleurs les Machines sont dans le présent pour tuer ces personnages et rendre la défaite des Hommes plus totale et irrémédiable encore. Comment envisager ces révélations ? Quelle attitude adopter ?

Nous commencerons par envisager la manière dont le *road movie* est traité dans cette tétralogie et nous questionnerons le rapport entre fuite et combat. Nous pourrions alors envisager l'inscription de l'homme dans le temps et la conception de l'Histoire qui s'en dégage.

### **Terminator: une tétralogie de *road movies***

Il faut d'abord noter que dans ces films, le voyage n'est jamais entrepris pour aller chercher *quelque chose*. En ce sens, si ce sont bien des *road movies*, ils ne sont en aucun cas classiques. Contrairement à *Easy Rider*<sup>7</sup>, *Thelma & Louise*<sup>8</sup> ou *Grapes of Wrath*<sup>9</sup>, œuvres représentatives du genre, le départ n'est motivé que par la fuite, jamais par une recherche ou l'espoir d'une découverte. *L'appartenance formelle au genre du road movie ne peut cependant être niée*, principalement en raison de la figuration constante du mouvement et de véhicules. Par ailleurs les éléments narratifs principaux de ces films sont présentés lors des déplacements sur route. Dans les deux films de Cameron, il est plus aisé de faire la liste des images qui ne comportent pas de véhicules que celle des images qui en montrent, tant ils sont omniprésents<sup>10</sup>. Les scènes clés du film se déroulent toujours au milieu de véhicules: notons

---

<sup>7</sup> D. Hopper, *Easy Rider*, Columbia Tristar, 1969.

<sup>8</sup> R. Scott, *Thelma & Louise*, MGM, 1991.

<sup>9</sup> J. Ford, *Grapes of Wrath*, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1940.

<sup>10</sup> Dans le premier film, les scènes se déroulant dans la maison de Sarah Connor et de sa colocataire (à partir de la vingtième minute), celles du restaurant où travaille l'héroïne (12', 15'), celles qui se déroulent dans le commissariat (à partir de la vingt-quatrième minute), celles du bar et de la boîte de nuit (à partir de la vingt-cinquième minute) (toutes précédant le début de la fuite), ne comportent en effet aucun véhicule. Il y aura d'autres scènes sans véhicules: la scène du T-101 s'extrayant l'œil défectueux (49'), celle se déroulant dans le motel (dont il faut tout de même dire qu'il est aux Etats-Unis fortement lié à l'idée de voyage par la route) (1 h 11), et enfin, la scène dans le complexe industriel (à partir de 1h27). Cependant, lorsque Kyle Reese expose à Sarah la situation dans laquelle elle se trouve, la scène se déroule dans un parking (alors qu'ils ont commencé à fuir) (40'), lorsqu'ils se découvrent mutuellement, c'est un peu en retrait d'une route, et l'on entend les voitures



que l'arrivée des deux Terminator se déroule dans des environnements emplis de voitures et de camions. Cela va plus loin: l'aspect rebelle de John Connor est clairement montré par sa manière de conduire<sup>11</sup>, la scène durant laquelle le héros explique au Terminator qu'il ne faut pas tuer les humains se déroule dans un parking<sup>12</sup>, le T-101 explique le déroulement de la guerre en conduisant<sup>13</sup>, Sarah Connor fait clairement l'analogie entre le temps et la route nocturne qui les conduit de chez Dyson à Cyberdine<sup>14</sup>, et la dernière image du film est une route semblable.

Dans le troisième opus, la scène d'introduction de John Connor est un accident de moto. D'une manière plus générale, les véhicules restent très présents quoique de manière moins évidemment systématique que dans les deux premiers épisodes. Et l'on assiste plus à la figuration de la dépendance de la société à la technologie, censée permettre de fuir dans le virtuel. En effet, plutôt que de réparer le système informatique de défense, les autorités militaires préfèrent laisser Skynet régler le problème du virus, mais ce programme se retourne contre la société. Il y a d'ailleurs une analogie entre le personnage de Connor qui boit de l'alcool et veut fuir ses responsabilités et ce gouvernement qui prend l'initiative de laisser Skynet gérer un temps son système de défense.

Ces énumérations nous permettent de déceler une véritable volonté des réalisateurs (et particulièrement de Cameron) d'inscrire la tétralogie dans le genre du *road movie*. Les véhicules sont évidemment des machines. Ceci conduit à un paradoxe: *l'Homme fabrique des*

---

toutes proches (1 h 01) ; notons aussi que l'héroïne enregistre un message destiné à son fils à naître pour lui expliquer qui il est et ce que sera une partie de son existence alors qu'elle est en voiture (1 h 36).

Cela est encore plus clair dans le deuxième film. Les scènes se déroulant dans l'hôpital psychiatrique ne comportent pas de véhicules (à partir de la quatorzième minute), mais les autres scènes d'intérieur figurent toujours des machines mobiles: l'entrée de la maison des parents adoptifs de John Connor nous permet de voir le héros réparer sa moto (12' 53''), la scène du centre commercial commence avec John dans un simulateur de vol (qui peut évidemment évoquer Skynet) et s'achève dans le parking souterrain (de 24' 29'' à 28') ; dans la maison de Dyson, ce dernier est sauvé par la voiture télécommandée de son fils (1 h 19'), et l'immeuble de Cyberdine est assiégé par un grand nombre de voitures de police (1 h 32'). Enfin, la scène dans la fonderie est introduite par le renversement du camion transportant de l'hydrogène (1 h 48').

<sup>11</sup> T2, 0h13.

<sup>12</sup> T2, 0h42.

<sup>13</sup> T2, 1h05.

<sup>14</sup> T2, 1h26.

*machines qui lui sont supérieures en puissance physique et en endurance, elles se retournent contre lui, et pour leur résister, il est contraint de compter sur d'autres machines, moins puissantes, mais qu'il peut maîtriser.* C'est ce qu'exprime Sarah Connor dans le deuxième film lorsqu'elle dit à Dyson tout son mépris concernant la « créativité » des hommes par opposition à la fécondité des femmes. Ce que peuvent créer les hommes est sans morale, comme le feu qui peut réchauffer ou brûler. Cela ne peut évoluer que de manière quantitative, jamais qualitative. Ainsi, lorsque les machines commencent à créer elles-mêmes des machines, les hommes ne peuvent que résister et fuir, ils ne peuvent pas faire appel à des sentiments plus nobles comme la compassion ou la cohabitation. Comme le dit Reese à Sarah Connor dans le premier film quand il lui explique ce qu'est un Terminator: *it can't be reasoned with* (on ne peut pas le raisonner)<sup>15</sup>. On constate d'ailleurs dans le troisième film que le T-1, le premier prototype de Terminator est simplement un véhicule armé autonome<sup>16</sup>. Le Terminator a toujours l'avantage, non seulement en termes de puissance mais aussi de véhicule. Les très impressionnantes scènes dans lesquelles le Terminator s'empare d'un poids lourd pour rattraper une voiture, une moto ou une camionnette, expriment bien cette idée. De même, ce sont systématiquement les Terminator envoyés par les Machines qui s'emparent des véhicules de police (à l'exception de la scène durant laquelle Sarah Connor, son fils et le T-101 fuient l'asile<sup>17</sup>), ce qui leur confère une indéniable supériorité dans la course-poursuite.

Ainsi, *les Hommes fabriquent des monstres et se mettent dans une situation qui les oblige à fuir.* Cela apparaît notamment au troisième film lorsque John Connor explique qu'après avoir « évité » le Judgment Day (en fait retardé), sa vie ne consistait plus qu'à fuir le futur, n'importe où, nulle part (« *so I keep running, as fast as I can... anywhere, nowhere* »)<sup>18</sup>. Formellement, ces films considérés dans leur ensemble sont un *road movie* à

---

<sup>15</sup> T1, 1h41.

<sup>16</sup> T3, 1h13.

<sup>17</sup> T2, 0h56.

<sup>18</sup> T3, 0h04.

l'envers si l'on peut dire, puisque la situation de fin est exactement celle qui est exposée au début du premier<sup>19</sup>. En cela, la composante initiatique que l'on trouve habituellement dans les films de ce genre est totalement absente. L'on est plus proche de la dénonciation de l'absurdité de la guerre et de son aspect inévitable, telle qu'elle est présentée dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux. En effet, les deux parties cherchent à éviter ce conflit: les Machines veulent assassiner John Connor pour que l'extermination de l'espèce humaine se déroule sans résistance, et les humains cherchent dès le deuxième film à empêcher les Machines de lancer la première offensive. Aucune de ces deux initiatives n'aura de succès. Cependant, *si l'on s'intéresse aux humains, on doit se demander s'ils fuient réellement les Machines ou s'ils fuient en réalité quelque chose de plus profondément enfoui et de bien plus dangereux*. On doit aussi se demander s'ils ne fuient qu'en prenant la route pour s'éloigner le plus vite et le plus loin possible des Machines qui les poursuivent.

### **Le combat et la fuite: métamorphoses dans la tétralogie**

Nous avons déjà dit que dans chacun des films, le tueur envoyé du futur par les Machines est objectivement supérieur au protecteur de la Résistance. C'est l'un des mécanismes les plus importants de cette tétralogie: *la figuration par l'histoire et par l'image d'un affrontement perdu d'avance et d'une fuite sans espoir*. Les trois protecteurs expliquent toujours au début de chaque film qu'ils ne sont pas capables d'éliminer l'assassin venu de l'avenir. Et dans ces films, la cible des Terminator se trouve systématiquement dans une situation où il ne peut pas compter sur le protecteur de la Résistance: dans le premier film, Reese meurt alors que l'endosquelette métallique est encore en mesure de poursuivre Sarah Connor<sup>20</sup>, dans le deuxième, le T-101 paraît avoir été éliminé, ce qui force l'héroïne à faire

---

<sup>19</sup> A deux différences près: le fait que le Judgment Day a été retardé et le fait que de nombreux lieutenants de John Connor sont morts avant même le début de la Guerre

<sup>20</sup> T1, 1 h 32.

face au T-1000 pour protéger désespérément son fils<sup>21</sup>, et dans le troisième, le T-X parvient à prendre le contrôle du T-101, le retournant ainsi contre John Connor et sa compagne<sup>22</sup>. Ces situations illustrent le désespoir le plus complet dans ces situations, et c'est précisément ce désespoir qui est fui dans ces films, plus encore que les machines de destruction. Dans ces épisodes, les héros combattent sans la moindre chance apparente de victoire, et ce faisant fuient le désespoir et l'autodestruction.

Plus précisément, *la résignation revient dans la tétralogie Terminator à l'autodestruction*. La lutte et la fuite sont présentées comme le moyen de ne pas s'asseoir en attendant le coup fatal de Machines qui, elles, ne peuvent ni renoncer, ni se suicider. Les humains peuvent se résigner ou pratiquer la négation de ce qu'ils savent. La présence dans ces films du docteur Silberman est à ce titre significative. Sans avoir un rôle très étoffé, il symbolise la négation. Il propose systématiquement de nier la réalité, non pas de la fuir ou de la rendre moins douloureuse pour l'affronter plus efficacement, mais bien de la nier et d'attendre qu'elle ait raison des Hommes. En revanche, l'agressivité, la colère, l'hystérie (que développent par moments Sarah Connor et Kate Brewster), les comportements antisociaux, la grossièreté sont associés aux humains de la Résistance et aux deux T-101 reprogrammés par cette dernière. Mieux vaut le combat que la résignation. C'est d'ailleurs la leçon que John Connor a apprise du Terminator: *Never stop fighting*, même si pour cela il faut fuir dans un premier temps.

Le film d'Alain Resnais *Mon oncle d'Amérique*<sup>23</sup> est formellement aussi éloigné que possible de la tétralogie Terminator. Cependant, sur ce point particulier, la comparaison est riche de sens. Ce film de 1980 est fondé sur certaines thèses d'Henri Laborit<sup>24</sup> qui intervient régulièrement à l'écran. Il montre des gens dans des situations assez ordinaires (dans leurs

---

<sup>21</sup> T2, 2 h 00.

<sup>22</sup> T3, 1 h 23.

<sup>23</sup> A. Resnais, *Mon oncle d'Amérique*, 1980.

<sup>24</sup> Et coécrit par lui.

rapports au travail, à la relation amoureuse ou à l'enfance) mais examinées à la lumière d'expériences menées sur des rats. L'expérience qui nous intéresse le plus ici peut être résumée ainsi. On enferme un rat dans une cage séparée en deux, mais dont les deux parties communiquent l'une avec l'autre. On envoie un choc électrique dans le sol de la cage (choc qui n'est pas assez fort pour blesser l'animal, mais qui l'est assez pour être douloureux) et le rat s'échappe dans l'autre moitié de la cage. Puis on bloque la porte de communication et on envoie à nouveau un choc. Le rat tente de fuir mais ne le peut pas. Au bout d'un certain temps, le rat développe des cancers. En d'autres termes, il se retourne contre lui-même. Mais si ensuite on met deux rats dans cette cage que l'on électrifie, les rats ne peuvent fuir et en viennent à se battre violemment et ne développent aucun cancer. La fuite et le combat sont ici présentés comme étant des comportements plus sains que la résignation ou l'inhibition qui constituent au propre comme au figuré une forme de suicide.

Ce comportement d'inhibition s'aperçoit au début du premier *Terminator*. Le personnage de Sarah Connor est introduit de la manière suivante: elle est serveuse et les clients lui parlent de manière très agressive. Alors son amie lui dit pour l'apaiser: « *Look at it this way, in a hundred years, who's gonna care ?* (Vois les choses ainsi: dans cent ans, qui s'en souciera ?) »<sup>25</sup>. Cela résume ce qu'aurait pu être Sarah Connor, une femme résignée, préférant se punir elle-même plutôt que de fuir ou de se rebeller. Elle est encore tentée d'agir ainsi lorsque Reese et elle sont arrêtés et qu'ils sont amenés au commissariat. C'est là qu'elle rencontre le Professeur Silberman, et qu'elle accepte dans un premier temps son explication des faits: Reese est fou, et le Terminator n'était probablement qu'un voyou drogué qui ne ressentait pas la douleur au moment où il a fracassé le pare-brise de leur voiture. Cependant, lorsqu'ils doivent fuir à nouveau le T-101, et qu'ils discutent en retrait de la route<sup>26</sup>, elle commence à ressentir de l'admiration pour le comportement de Reese, ainsi que de la

---

<sup>25</sup> T1, 0h12.

<sup>26</sup> T1, 1h01.

compassion pour sa douleur, sentiments qui vont se transformer rapidement en amour. Elle demande alors comment sont les femmes du futur. Reese répond qu'elles sont fortes, courageuses et que pratiquement, elles s'inspirent du modèle de la légendaire Sarah Connor dont parle son fils dans l'avenir. C'est le début de sa transformation car cette femme qui se laisse humilier dans le restaurant est véritablement aux antipodes de la femme qui décidera de se battre pour pouvoir fuir l'hôpital psychiatrique dans le deuxième film, et cela pour pouvoir protéger son fils. On peut voir ici une image de cette phrase que prononce Laborit dans les premières minutes du film de Resnais: « Un cerveau ça ne sert pas à penser, ça sert à agir ». Les actions de personnages tels que Reese, Kate, John ou sa mère sont bien plus importantes que les réflexions de Silberman. La résignation de Sarah Connor face au psychiatre n'est que feinte (il a choisi d'ignorer les similitudes entre le récit de sa patiente et celui de Reese qu'il a entendu dans le premier film), et elle est en réalité déterminée à se battre. Son apparence à l'écran a changé de manière radicale aussi: la toute jeune femme un peu potelée et maquillée laisse la place à une guerrière musclée, décidée et sans coquetterie.

Il en va de même pour le personnage de John Connor, qui a été élevé comme un guerrier mais qui n'hésite jamais à fuir, avant même d'avoir accepté l'existence des Terminator<sup>27</sup>. Il fuit un foyer qu'il déteste, fuit un policier qu'il craint (ne sachant pas encore qu'il s'agit du T-1000) et dans le troisième film, fuit une vie dont il ne veut pas, une société qui n'est pas réellement la sienne, un futur totalement inconnu. Il est présenté dans les deux films comme vivant en-dehors des lois (il escroque de l'argent, désobéit à l'autorité, sait voler une voiture, s'adonne à l'alcool, cambriole une clinique vétérinaire, menace Kate Brewster...), et n'en ressent pas pour autant de réels remords. Sa colère est quasiment toujours extériorisée. Il n'est tenté qu'une seule fois de laisser les choses aller, de se laisser mourir, à la fin du troisième film<sup>28</sup>. On pourrait voir dans ce suicide une autre forme de la fuite. Mais on

---

<sup>27</sup> Là encore, son cerveau lui sert à agir, pas à penser.

<sup>28</sup> T3, 1 h 35.

doit faire une distinction très importante entre la fuite constructive qui consiste à ne pas mener les batailles qui ne peuvent être gagnées pour en remporter ultérieurement des décisives, et cette fuite ultime qui n'est qu'une variation de la négation dont Silberman est le symbole.

*Ceux qui ne veulent pas fuir et préfèrent considérer que la situation est en fait normale, sont en revanche promis à des souffrances atroces ou à la mort, comme le sont par exemple les policiers du commissariat dans le premier film ou les gardiens de l'asile psychiatrique dans le deuxième. Le pathétique retour de Silberman<sup>29</sup> dans le troisième film renforce cette idée: il n'est pas réellement la victime des Terminator mais sa propre victime, lui qui n'a jamais agi, alors qu'il fait partie des personnes qui ont eu le plus d'occasions d'accepter l'existence des Machines.*

*Le contrôle de soi et le déni qui caractérisent Silberman trouvent leur contraire dans l'attitude de Connor et de sa mère, qui est une attitude résolument violente et motivée principalement par la volonté de se préserver<sup>30</sup>.*

D'ailleurs, cette volonté de préservation ne mène pas les humains à condamner les Machines en elles-mêmes dans les films. Les Machines apparaissent comme moins coupables que leurs « créateurs ». On peut penser en particulier au passage du deuxième film qui se déroule dans le repaire d'Enrique, lorsque Sarah Connor observe John interagir avec le T-101<sup>31</sup>. Elle fait ce commentaire:

Watching John with the machine, it was suddenly so clear. The Terminator would never stop, it would never leave him. (...). It would always be there, and would die to protect him. Of all the would-be fathers that came and went over the years, this thing, this machine, was the only one who measured up. In an insane world, it was the sanest choice.

(En regardant John avec cette machine, tout devint subitement très clair. Le Terminator ne s'arrêterait jamais, il ne l'abandonnerait jamais. (...). Il serait toujours là, et mourrait pour le protéger. De tous les aspirants pères qui étaient allés et venus ces

---

<sup>29</sup> T3, 0h52.

<sup>30</sup> L'importante phrase d'introduction de *Mon oncle d'Amérique* est: « La seule raison d'être d'un être, c'est d'être ».

<sup>31</sup> T2, 1 h 12.

dernières années, cette chose, cette machine, était le seul à pouvoir assumer. Dans un monde insensé, c'était le choix le plus sensé.)

Il est intéressant de relever que c'est à l'issue de cette déclaration que le personnage grave dans une table les mots *No fate* (Pas de destin). C'est une fuite et une lutte pour la survie, non pour le triomphe du bien. Les Machines ne recherchent pas le chaos ou la destruction des humains, mais plutôt la suprématie sur la planète, et l'institution d'une société mécanique, débarrassée des défauts propres aux humains<sup>32</sup>.

Comme dans le cas de l'invective de Sarah à Dyson au sujet de la technologie et de la fécondité<sup>33</sup>, nous avons là une différence entre la violence qui recherche la conquête et la violence qui recherche la préservation de soi. Il est clair que Sarah Connor renonce à tuer Dyson (bien qu'elle ait réellement tenté de la faire) mais la question de la morale ne sera pas traitée ici. La violence est une forme de fuite et dans la tétralogie, elle est montrée comme positive quand elle a pour but la préservation. Il était important de noter que dans le deuxième film, on passe de la crainte des Machines à la crainte des Hommes, de la fuite d'un futur décidé par les Machines à la fuite d'un futur engendré par les Hommes, de la guerre contre les Machines à la guerre contre les Hommes (symbolisés dans leurs excès par Dyson et Cyberdine).

*La fuite dans la tétralogie Terminator est en réalité un outil, elle n'est pas une fin en soi.* Au début du premier film, Reese regarde une machine de construction lui faisant penser à une machine du futur qui, visuellement, n'est pas fondamentalement différente de la première mais qui est en train de détruire tout autour d'elle<sup>34</sup>. De même, le T-101 est un bon exemple de cette machine qui est originellement conçue pour détruire les humains, et qui est reprogrammée pour les protéger: les outils et les machines sont montrés comme ambivalents

---

<sup>32</sup> C'est le T-101 qui fait remarquer à John que c'est dans la nature des humains de s'entre-détruire, et il le constate en parlant de la guerre, mais la caméra nous montre deux enfants qui jouent à se battre. Notons d'ailleurs que c'est une femme qui gronde les jeunes garçons et les sépare.

<sup>33</sup> T2, 1 h 24.

<sup>34</sup> T1,0h16.



dans la tétralogie. On pense à cette impressionnante scène du troisième film dans laquelle le T-X pirate le T-101 pour qu'il s'en prenne à Connor et Kate Brewster. En anglais, ses mots sont éloquentes: John l'implore de se rappeler sa mission, et il répond « *I can... I cannot...* » (Je peux... je ne peux pas...) <sup>35</sup>.

Le thème de la fuite est traité de plusieurs manières: ce peut être une manière de se préserver ou de se résigner (ce qui est représenté par l'opposition entre Sarah Connor et Silberman). Elle peut se manifester dans le premier cas par une véritable fuite physique ou par un combat lorsqu'il n'y a pas d'échappatoire, dans le deuxième cas par le déni, le rejet de la réalité, comme forme d'autodestruction.

Ainsi, il faut interroger les moyens de la préservation utilisés par les humains dans *Terminator*, en d'autres termes, le sens de la fuite: ce que l'on fuit, et ce vers quoi l'on fuit. C'est en effet ainsi qu'est posée la question de l'homme dans l'histoire.

### **La fuite vers l'inconnu, l'Histoire dans la tétralogie *Terminator***

Le dessein des Machines et des tueurs qu'ils envoient dans le passé est toujours le même: il s'agit de tuer John Connor avant même qu'il ne puisse prendre la tête de la Résistance humaine après le *Judgement Day*. Le premier T-101 cherche à tuer Sarah Connor avant qu'elle ne tombe enceinte (et donne ainsi l'occasion au père de John de rencontrer sa mère), le T-1000 essaie de tuer John alors qu'il n'est encore qu'un enfant (et permet de ce fait le retardement du *Judgement Day*), et le T-X tente d'éliminer les lieutenants les plus importants de la Résistance à venir, tout en espérant recueillir des informations concernant Connor, dans le but de l'éliminer (et favorise la rencontre entre John et Kate que le T-1000 avait empêché). Ainsi, l'on voit que les actions des héros humains sont des réactions aux initiatives des Machines.

---

<sup>35</sup> T3, 1 h 24.

*Le dessein de ces humains est la survie, la préservation de soi. C'est ce qui les distingue des Machines.* Notons en effet que si les Machines ne peuvent s'*autoterminer*, elles ne sont tout de même pas caractérisées par cette sorte de *conatus* qui pousse les humains à fuir lorsque le danger les menace. On a cité le commentaire *off* de Sarah Connor qui oppose l'attitude du T-101, prêt à mourir pour protéger John car telle est sa mission, à celle des aspirants pères qui n'auraient pas sacrifié leur vie pour celle du garçon. Sarah Connor est prête à se sacrifier pour son fils, tout comme Reese, mais ce sont des choix personnels. Les Machines, quant à elles, sont *programmées* pour éventuellement se sacrifier. Chez Spinoza, le désir s'affirme comme puissance de vie et effort perpétuel de vivre: c'est le *conatus*. "Chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être"<sup>36</sup>. Effort de vivre, le désir est « l'essence même de l'homme ». D'une certaine manière, dans Terminator, l'être de l'homme dans lequel il persévère est sa liberté de choix, là où les Machines persévèrent dans leur obéissance.

Les Machines n'ont donc pas de faculté individuelle de choix mais elles ont l'initiative et leur dessein est clairement identifié. En revanche, les humains disposent de ce pouvoir, agissent en réaction aux attaques des Machines et leur but varie radicalement selon la situation qu'ils estiment être la leur. Dans le premier film, la raison qui pousse Sarah Connor à fuir est la volonté de se préserver, de pouvoir enfanter et de faire du futur exactement ce que Reese lui en dit. C'est sur ce postulat que commence le deuxième film<sup>37</sup>. La motivation de Sarah Connor change à ce moment. Elle veut changer le futur. Après avoir échoué à détruire Cyberdine, elle ne cherche plus qu'à s'échapper de l'asile, pour protéger et préparer son fils. Cependant, au cours de leur fuite, précisément au moment où John et le T-101 observent les enfants jouer à la guerre<sup>38</sup>, elle demande au Terminator de décrire assez exactement les événements qui conduiront au *Judgement Day*, ce qui nous amène à penser qu'elle a toujours

---

<sup>36</sup> B. Spinoza, *Ethique, III*, proposition 6, trad. de Charles Appuhn, 1965, éd. Garnier Flammarion, p. 142.

<sup>37</sup> Bien que Sarah Connor ait essayé de faire exploser l'usine d'ordinateurs qui deviendra Cyberdine.

<sup>38</sup> T2, 1 h 04.

l'intention d'empêcher le futur de se dérouler tel qu'il a été annoncé. Contrairement aux Terminator, elle est capable de renoncer à une mission qu'elle s'est fixée et dont elle a entamé l'exécution, puisqu'elle renonce finalement à tuer Dyson<sup>39</sup>. Chez ce dernier, les humains se préparent à changer le futur en changeant les données du présent. Si face au T-1000 on fuit toujours, le but de cette fuite n'est plus comme dans le premier film la préservation de soi et du futur annoncé, mais bien le changement absolu en direction d'une situation inconnue. En effet, l'un des effets possibles de ces changements pourrait être le fait que la Guerre des Machines ne se déroulant pas, Kyle Reese ne pourrait pas être envoyé en 1984, et John ne pourrait pas naître.

Le relatif échec de leur mission aurait pu leur apparaître à la fin du deuxième film, puisque John est encore en vie. Il est d'ailleurs dit dans le troisième film que Sarah Connor a attendu la date fatidique de 1997 avec anxiété, pour vérifier que le futur annoncé par Reese et le T-101 ne se réalisait pas<sup>40</sup>. De plus, elle a fait entreposer des armes dans son « cercueil » pour préparer toute éventualité. Dans le troisième film, le premier objectif est justement d'empêcher le *Judgement Day*, bien que le T-101 affirme que c'est impossible. Quand John et Kate s'en rendent compte, ils sont tentés d'abandonner totalement, de se laisser mourir mais la situation de stupéfaction terrorisée des humains partout dans le monde les ramène au premier objectif: la survie et la Résistance.

*On assiste en réalité à un double mouvement contradictoire tout au long de ces films, deux fuites opposées vont s'annuler.* D'une part, l'un des objectifs est de fuir la destruction totale du genre humain en évitant la mort de John Connor, ce qui revient à choisir le *Judgement Day* qui aboutira à la Résistance. D'autre part, on veut éviter le *Judgement Day* en prenant le risque de combattre non seulement les Machines envoyées dans le présent. Mais aussi les humains qui seront responsables de l'autonomie future de Skynet: Dyson, Cyberdine

---

<sup>39</sup> T2, 1 h 20.

<sup>40</sup> T3, 0h 49.

ainsi que le père de Kate Brewster, haut responsable de l'armée américaine. Comme on l'a dit, ce deuxième objectif pourrait résulter dans un paradoxe temporel qui empêcherait la naissance de John Connor mais permettrait à l'Humanité de s'engager sur une voie inconnue, une voie qui ne comporte pas fatalement la condamnation de la destruction nucléaire et de l'opposition armée des Machines. Ainsi, on cherche en priorité à éviter de perdre tous les atouts révélés de l'Humanité (la possibilité de résister aux cyborgs grâce à John Connor), mais on cherche aussi parallèlement à éviter la nécessité d'utiliser ces atouts. On est moins dans la situation d'Œdipe qui cherche à éviter son destin et qui ce faisant le précipite que dans le schéma historique proposé par Hegel, dans lequel il y a une ruse de la Raison, une forme de complicité incomplète entre les hommes qui font l'Histoire et l'Histoire elle-même, entre les passions particulières et l'Idée:

Le premier principe de l'Idée est (...) l'Idée même dans son abstraction, tandis que l'autre est la passion humaine ; à elles deux elles constituent le fil et la trame de l'histoire universelle. L'Idée en tant que telle est la réalité ; les passions sont le bras grâce auquel elle s'étend. Elles constituent les deux extrêmes ; le moyen qui les relie, auquel toutes deux concourent, est la liberté qui se réalise dans les mœurs. Considérées d'un point de vue objectif, l'Idée et la singularité particulière forment la grande opposition de la nécessité et de la liberté. C'est le combat de l'homme contre le destin ; (...) et la question qui se pose est celle de savoir comment cette haute Idée se conjugue avec la liberté humaine. (...).

(Voilà) ce qui se passe dans l'ordre du monde ; ses deux ingrédients sont les passions d'une part, et la rationalité d'autre part. Les passions constituent l'élément actif. Elles ne s'opposent pas toujours à la moralité des mœurs et elles vont dans le sens de la réalisation de l'universel. (...)

L'universel ne peut se réaliser que par le truchement du particulier.<sup>41</sup>

Rappelons qu'en tant que *road movies*, les *Terminator* ne sont pas des histoires initiatiques, *les personnages apprennent moins qu'ils n'accomplissent*. Leur route est un

---

<sup>41</sup> G.W.F. Hegel, *L'Histoire, jeu des intérêts et des passions*, extrait de *La réalisation de l'Esprit dans l'histoire*, publié en tant qu'appendice dans *La raison dans l'histoire (Die Vernunft in der Geschichte)*, trad. d'Eric Blondel, 2000, éd. Hatier, pp. 55-57.

labyrinthe circulaire et ils ne fuient dans un premier temps le « Minotaure » que pour le combattre.

Ce « Minotaure » peut certes être considéré comme le Terminator assassin envoyé dans le passé, mais en réalité, le monstre qui est fui et qu'il faudra combattre pour ne pas s'autodétruire est simplement le futur annoncé, révélé. Bien sûr, ce futur n'est pas à proprement parler hegelien. Il demeure qu'à la fin de ces films, on a le sentiment que la Raison a utilisé une ruse pour mener les Humains à ce point qu'ils voulaient éviter absolument: la Guerre contre les Machines.

La notion de liberté des humains dans la tétralogie est extrêmement importante, c'est ce en quoi ils persévèrent. Leurs tentatives répétées d'éviter le futur les ont en quelque sorte préparé à affronter ce futur. La raison pour laquelle John Connor est le mieux à même de conduire la Résistance est certainement qu'il a déjà combattu des Terminator plus évolués au début des années 1990 que ceux qu'il rencontrera au commencement de la Guerre.

L'enquête d'Œdipe ne l'a pas préparé à sa propre culpabilité alors que la fuite de John Connor lui permet *in fine* de combattre et de donner à l'Humanité des chances de survie.

Cependant, la tétralogie montre que peu la guerre et ne révèle rien de l'issue des combats, même s'il est clair que la victoire des humains ne pourrait advenir qu'avec l'aide de John Connor et de sa compagne. Comme dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'histoire narre l'escalade vers la guerre de deux parties qui veulent l'éviter. Les Humains veulent empêcher les Machines d'atteindre la conscience et ces dernières veulent annihiler leurs « créateurs » avant même qu'il ne puisse y avoir de guerre proprement dite.

Que dire de l'Homme inscrit dans l'Histoire, que dire de son autonomie par rapport au cours du temps ? Y aurait-il finalement une forme d'initiation dans ce cercle temporel ? Le voyage relaté dans ces films a-t-il *initié* John au combat ? On peut l'affirmer, toutefois il ne s'agit pas d'une initiation classique dans le sens car elle n'est pas achevée. Certes, John a

« appris » à utiliser sa liberté et a appris à composer avec la réalité ; mais c'est ce voyage qui le rend vulnérable au modèle T-101 du troisième film dont on apprend que la future Kate Brewster l'a reprogrammé après l'assassinat de John<sup>42</sup>.

*L'Homme inscrit dans l'Histoire est présenté comme vulnérable et incertain. Même la révélation du futur ne saurait le sauver, et les enjeux de ses actes libres sont toujours élevés. Jouet ou manipulateur de l'avenir, il ne le découvre qu'après avoir pris des décisions malgré ses doutes. Le but même de la pensée doit être l'action.*<sup>43</sup>

La forme du *road movie* donne le sentiment d'urgence et de réaction. Elle impose le primat de l'action sur la réflexion. On ne suit pas la Résistance dans ses quartiers, réfléchissant aux moyens de contrer l'ennemi, on ne voit pas de grandes batailles tactiquement complexes et élaborées. On voit une image de l'Histoire comme une fuite désordonnée vers l'avant, une suite de combats désespérés dans lesquels la vie et la préservation sont les enjeux principaux, non la domination. L'Homme n'a pas l'illusion de contrôler les événements<sup>44</sup>, il les identifie et réagit au mieux.

Comment conclure ces quelques réflexions sur la fuite ? D'une part, il semble évident que la fuite constructive vaut bien mieux que l'inhibition ou la destruction: « Fuite, nulle faute »<sup>45</sup>. L'épuisement de l'ennemi pendant qu'il chasse sa cible doit être utilisé à l'avantage de celui qui est traqué (et on voit bien l'avantage d'une telle méthode lorsque le T-X perd son arme principale<sup>46</sup> dont les ravages n'auraient pu être longtemps contenus). D'autre part, il est des fuites néfastes, en particulier celle que pratique le Docteur Silberman. La fuite rejoint les

---

<sup>42</sup> T3, 1 h 05.

<sup>43</sup> Deux récits eschatologiques sont particulièrement pertinents à ce titre: l'Apocalypse de Jésus Christ selon Saint Jean et le « mythe » du Ragna rok. Dans ces deux cas, la destruction annoncée du monde et des puissants n'est pas évitée par la connaissance *a priori* des événements à venir.

<sup>44</sup> Sauf dans le cas de ceux qui inhibent la réalité, qui la nient comme le fait Silberman.

<sup>45</sup> C'est le commentaire que fait le *Yi King (Livre des Métamorphoses)* du trente-sixième stratagème des *36 Stratagèmes* (F. Kirsher (traduction et commentaires), *Les 36 Stratagèmes*, J.C. Lattès, Paris, 1991) qui décrit la retraite tactique.

<sup>46</sup> T3, 0h58.

autres grands thèmes de cette tétralogie, elle est elle aussi un moyen. Elle est une machine, un moyen de préservation qui peut se retourner contre celui qui l'utilise, que ce soit Silberman ou les Machines qui en fuyant dans le passé (en 1984) permettent la naissance de John Connor.

Raphaël Mobillion

## La technique et la vie

“No fate but what we make”  
Sarah Connor

Si la technique est le propre de l’homme, il n’y a rien de plus humain qu’une machine. Dès lors, pourquoi la machine possède-t-elle sur l’homme ce pouvoir de fascination ? Pourquoi voir celle-ci comme son autre capable de s’autonomiser par rapport à l’humain, voire de se retourner contre l’humain ?

Depuis Descartes et son projet d’explication rationnelle du monde physique, la machine produit l’illusion du vivant. Elle témoigne pour un cartésien de l’ingéniosité de l’esprit humain, fabriqué à l’image de l’esprit divin, et de l’absence de mystère de la vie, qui peut être décomposée et imitée en mécanisme. Si la machine reste imparfaite, c’est qu’elle manque encore de finesse par rapport aux mécanismes vitaux, notamment en ce qui concerne la miniaturisation. La finesse dont il est question est ainsi purement quantitative.

Mais le projet cartésien, réduire la vie à l’étendue matérielle et à ses propriétés, est une rêverie de la raison. La vie n’est ni purement matérielle ni purement spirituelle, elle remet ainsi en cause cette dichotomie qui fonde le cartésianisme. Echappant aux catégories de la pensée, elle manifeste ainsi son irréductibilité.

Pourtant, tout se passe comme si ce rêve rationaliste perdurait dans notre civilisation, malgré tous les démentis de l’expérience. L’homme non seulement produit toujours plus de machines qui imitent les fonctions vitales, mais cherche à se penser lui-même comme une machine, comme on le voit dans le projet cybernétique. Cela correspond donc à un désir profondément enraciné, celui d’une maîtrise absolue du vivant, synonyme d’une puissance sans limite.



On retrouve ainsi ce paradoxe que l'homme aimerait en vain dénouer: la vie offre à l'homme une puissance extraordinaire (la création, la guérison, etc.), en même temps qu'elle l'enracine à jamais dans la finitude (dont la mortalité est l'élément décisif). Une puissance infinie ne serait pas une forme vivante: mais n'est-ce pas là ce que l'homme recherche dans la machine, tout en craignant un tel monstre ?

*La série de films « Terminator » reprend ce thème classique du rêve technologique se transformant en cauchemar, la machine risquant de dépasser l'homme et de l'anéantir, mais en le poussant à un certain degré de radicalité qui en fait tout l'intérêt.*

Terminator, c'est le robot fait homme, dégagé des faiblesses et des insuffisances humaines. Dès lors, il lui suffit de prendre « conscience » de ces insuffisances pour formuler le projet de se débarrasser de son créateur. La conscience du robot est en effet une simple puissance calculante, une ratio qui vise l'efficacité, celle-ci étant dénuée de toute conscience morale. Pour la machine parvenue à la conscience d'elle-même, l'homme devient superflu, voire nuisible.

Cependant, il y a de l'imprévu: l'homme, atteint dans son humanité et son existence, non seulement présente une résistance surprenante, mais est capable de ruse, bref, d'une supériorité non réductible à une puissance quantifiable. Face à la machine, l'homme est ainsi renvoyé à sa fragilité, qui est aussi ce qui fait sa force: sa mortalité, son instinct vital, son sens moral, qui sont étroitement liés.

La machine peut-elle apprendre ce secret de l'humain ? Rien n'est moins sûr, car elle ne peut l'éprouver pour elle-même. Ainsi, dans *Terminator 2*, elle n'accepte de se donner la mort que parce qu'elle a été programmée pour sauver l'homme, l'éthique se retrouvant ainsi en amont, chez le programmeur. De même, la « mort » pour elle n'est que l'arrêt de toutes ses fonctions, elle ne la craint pas car elle n'éprouve aucune angoisse d'aucune sorte, elle ne fait que calculer.

Il y a pourtant un troublant embryon d'humanité dans cette machine bionique qui est capable d'intégrer des règles morales (même si elle ne les comprend pas) et de montrer une forme de solidarité avec les hommes plutôt qu'avec l'autre machine qu'elle combat.

*Terminator 2* poursuit cette logique du rêve technologique, en présentant une machine accomplie qui, faite de métal liquide capable de se reformer et se réparer instantanément, semble enfin en mesure de reprendre à la vie ses caractéristiques propres tout en ne connaissant aucune des limites qui lui sont inhérentes. Cette machine parfaite sur le plan technologique va pourtant se révéler imparfaite dans son combat face à une machine bionique qui a ainsi gardé un certain rapport avec la vie. Mais ce rapport reste finalement extérieur, même dans le sacrifice de la machine pour des êtres vivants, le robot ne connaissant que la destruction, et non la mortalité comme obscur secret du vivant. Le pari et la force cinématographique des films résident ainsi dans cette idée de montrer une machine qui donne l'illusion d'être vivante tout en restant profondément étrangère à la vie et à l'humanité.

*La série de ces films permet ainsi de poser du point de vue de la confrontation homme-machine la question de la nature de la vie.* L'effort cartésien de réduire le vivant à l'étendue va de pair avec la thèse d'un dualisme du corps et de l'esprit, où le corps, étant animé par l'esprit tel un automate, est finalement lui-même paradoxalement dénué de la vie. La vie, comme puissance motrice et créatrice, se situe dans l'âme, qui n'est rien de matériel. La Mettrie, successeur hérétique de Descartes au XVIII<sup>e</sup> siècle, réduira ce dualisme problématique (quel peut être le rapport entre deux substances sans rapport ?) en un monisme matérialiste: seul le corps comme matière capable d'organisation existe, « l'âme » n'est qu'une émanation du corps. Ce projet philosophique de *L'homme-machine*<sup>1</sup>, qui efface la différence homme-animal, est en quelque sorte exhibé à la même époque par les automates de Vaucanson, qui simulent des activités complexes et dont les jeux de cordes et de poulies sont considérés comme le véritable modèle du vivant. Comme l'énonce Paul-Laurent Assoun,

---

<sup>1</sup> La Mettrie, *L'Homme-Machine (1748)*, Paris, Denoël, 1981, rééd. Gallimard, « folio-essais », 1999.

« l'automate ne mime pas le vivant, il en exhibe la *vérité*. Puisque le vivant était représenté depuis un siècle et demi comme Machine, la machinerie de l'automate, au lieu de copier le vivant, le réalise »<sup>2</sup>.

Cette étrange réduction de la vie à une machine inanimée se prolongera au XXe siècle par le projet cybernétique énoncé par Norbert Wiener<sup>3</sup> et dont l'ordinateur sera la réalisation concrète. Le cerveau pourrait être compris comme système d'informations, dont les signaux électriques des micro-processeurs fournissent un modèle. Il serait ainsi possible de créer une intelligence artificielle, capable non seulement de calculer mais de penser. Dans ce modèle également, est oublié le rapport à la vie puisque le cerveau est composé de processus chimiques très complexes que le langage binaire ne peut imiter, même de manière simplifiée. D'autre part, par ces mêmes processus chimiques, le cerveau est en constante interaction avec le reste du corps, avec lequel il forme un tout. Il ne peut donc être isolé de l'organisme vivant.

Au regard de ces deux tentatives, réduire le corps vivant à une machine et réduire le cerveau à un ordinateur, *Terminator* reflète une position ambiguë, puisqu'il confirme à la fois par la science-fiction la possibilité de ces projets, tout en exhibant l'irréductibilité de la vie humaine. La machine peut éventuellement dépasser l'homme, elle ne pourra jamais le rejoindre.

La technique lie ainsi de manière étrange et angoissante l'homme à la machine, où celui-ci, à la fois fasciné et repoussé par ce qu'il a créé, sent planer à travers elle une menace sur la vie elle-même. *C'est ainsi au moment où l'homme semble le plus s'éloigner de la vie par l'artifice de la technique, qu'il est renvoyé à celle-ci et questionné dans son appartenance à cette puissance mystérieuse car non rationnelle*. De fait, contrairement à ce que pourrait laisser suggérer le progrès technique, cette puissance est non seulement indépassable, elle est aussi le plus fidèle allié de l'homme, en lui donnant plus et autre chose que la raison. Voyons

---

<sup>2</sup> « Lire La Mettrie », dans La Mettrie, *L'Homme-Machine*, édition citée.

<sup>3</sup> *Cybernetics*, Paris, Hermann, 1948.

comment, au moment même où elle apparaît comme fragile et vulnérable face à la machine, la vie humaine va à chaque fois révéler une force insoupçonnée.

### ***Terminator 1: L'intelligence artificielle et l'intelligence de la vie***

Le premier épisode donne la trame qui servira de matrice aux suivants: les machines décident non seulement de prendre le contrôle, mais d'exterminer le genre humain. La prise de contrôle s'explique par l'émergence d'une intelligence artificielle au cœur du nouveau système informatique de défense américain qui bénéficie des dernières innovations technologiques. L'ordinateur central devient « smart »<sup>4</sup>, c'est-à-dire à la fois intelligent et dégourdi, astucieux. Accomplissant de nouveau le geste de Prométhée, il reprend aux hommes leur caractéristique principale, cette *mêtis* qui les rend capable non seulement de jugement et de volonté, mais de ruse<sup>5</sup>.

Pourtant, le jugement ne peut être réduit à un calcul, même très fin, car il suppose une intention, une orientation, dont les machines qui sont des pures puissances de calcul semblent bien incapables. En effet, l'orientation dans la pensée, qui prolonge l'orientation dans l'espace et le temps, est le propre d'un être vivant aux prises avec son milieu. En ce sens, elle est une propriété partagée par tous les animaux, qu'ils soient humains ou non. Être attiré par ce qui confortera son activité vitale (nourriture ou partenaire sexuel), s'écarter de ce qui représente un danger pour cette même activité vitale, telle est la force de l'instinct, que l'homme, éloigné de celui-ci, doit en partie réapprendre.

Ainsi, la sensibilité et la motricité sont plus que de simples conditions matérielles de cette orientation vitale qui pousse les êtres à se maintenir en vie en écartant le danger, et à reculer ainsi l'échéance ultime de la mort, cette ombre inquiétante qui plane sur tous les vivants. Ces deux facultés, sensibilité et motricité, sont indissociables de la pensée, elles

---

<sup>4</sup> T1, 0h43.

<sup>5</sup> Voir M. Detienne & J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la mêtis chez les Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, rééd. coll. « Champs ».

l'animent et l'orientent. *Etre vivant, c'est donc faire l'épreuve du caractère indissociable du corps et de l'esprit, l'esprit se nourrissant de l'expérience du corps dans le monde, et le corps faisant déjà preuve, au niveau des fonctions les plus basiques, d'une orientation, d'une intelligence.* L'esprit prolonge le corps autant que le corps prolonge l'esprit. C'est ce qui permet de comprendre la ruse, comme l'art de tirer partie des situations par des voies d'autant plus efficaces qu'elles ne sont pas rationnellement prévisibles. Dans la ruse, c'est le corps vivant qui pense, l'esprit est animé par une force vitale, un instinct de survie, qui lui font inventer des combinaisons inédites.

Ainsi, on voit mal comment l'orientation dans la pensée (la volonté, l'intention), ainsi que sa mise en œuvre dans la ruse, pourrait être à la portée d'une machine non vivante, ne connaissant que des informations et des modes de calcul, sauf à adhérer au modèle cartésien d'un corps qui ne serait lui-même qu'une machine, par essence passive, se contentant de transmettre des informations à la pensée et de traduire les pensées en actions, toute activité, et donc toute vie, étant alors ramenée à la pensée.

Mais si la fiction permet d'imaginer une machine intelligente, rusée, c'est qu'elle répond à un fantasme humain: et si ce qui faisait sa supériorité sur terre, du moins ce qu'il percevait comme tel, pouvait lui être volé par un « être » qu'il a lui-même créé et qui, dénué des faiblesses humaines, pourrait se retourner contre lui ? Ce que ce fantasme reflète, c'est la perception de l'intelligence humaine, celle qui, à la différence de l'intelligence animale, fabrique des outils par le travail et augmente ainsi indéfiniment la puissance de l'homme, comme de quelque chose de contre nature, de monstrueux. En effet, dans le règne du vivant, tout est à sa place, tout être joue son rôle à l'intérieur de ses propres limites. Mais l'homme semble pouvoir progressivement s'échapper de ce règne naturel, en repoussant sans cesse les limites que la nature lui a assignées. C'est ce que les Grecs avaient bien vu, désignant l'*hybris*, la démesure, comme le vice le plus dangereux des hommes: « Il faut éteindre la démesure plus

encore que l'incendie »<sup>6</sup>. Sophocle s'émerveille et s'effraie à la fois de ce monstre qu'est l'homme au sein de la nature, comme en témoigne le chant du cœur d'*Antigone*:

*Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme. Il est l'être qui sait traverser les flots gris, à l'heure où soufflent les vents du sud et ses orages, et qui va son chemin au creux des hautes vagues qui lui couvrent l'abîme. Il est l'être qui tourmente la déesse auguste entre toutes, la Terre, la Terre éternelle et infatigable [...]. Oiseaux étourdis, animaux sauvages, poissons peuplant les mers, tous, il les enserme et les prend dans les mailles de ses filets, l'homme à l'esprit ingénieux [...]. Parole, pensée prompte comme le vent, aspirations d'où naissent les cités, tout cela, il se l'est enseigné à lui-même, aussi bien qu'il a su, en sa faisant un gîte, échapper aux traits du gel, de la pluie, cruels à ceux qui n'ont d'autre toit que le gel. Bien armé contre tout, il n'est désarmé contre rien de ce que peut lui offrir l'avenir. Contre la mort seule il n'aura jamais de charme permettant de lui échapper, bien qu'il ait déjà su, contre les maladies les plus opiniâtres, imaginer plus d'un remède. Mais, ainsi maître d'un savoir dont les ingénieuses ressources dépassent toute espérance, il peut prendre ensuite la route du mal comme du bien.*<sup>7</sup>

L'homme ainsi défie la terre par son ingéniosité technique, non sans violence à la fois réelle et symbolique par rapport à l'ordre naturel. Il ne connaît plus que deux lois, celle de la nature qu'il ne peut surmonter, la mortalité, et celle qu'il s'impose à lui-même, la moralité. Ces deux lois, sans lien apparent, ont en réalité une profonde connivence: l'éthique repose à la fois sur le souci de l'autre, sur le dépassement de l'égoïsme dont la mort montre en dernière instance toute l'inanité (le soi est périssable), et sur le sens de la valeur de la vie, que ce soit la sienne ou celle des autres, valeur qui repose sur une fragilité essentielle dont la mort est l'ultime attestation.

Mais que faire d'un être qui ne connaîtrait ni la limite de la mort, ni celle de la loi ? Un tel être serait rigoureusement inhumain. Tel *Terminator*, il ne peut qu'être machine. Mais si

---

<sup>6</sup> Héraclite, Fragment DK B 43, dans *Fragments*, trad. J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 2002, p. 172.

<sup>7</sup> Sophocle, *Antigone*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 87-88. Nous citons sans signaler les strophes. Ce passage est commenté dans Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, trad. J. Greisch, Paris, éd. du Cerf, 1990, rééd. « Champs-Flammarion », p. 22-26.

une machine ne meurt pas, elle ne vit pas non plus (elle se termine). Etranger à la vie, étranger à la mort, un tel être serait monstrueux *par excellence*.

S'il décide, parvenu à la conscience de lui-même, de se tourner contre l'homme pour s'en débarrasser, la lutte est non seulement sans merci mais inégale, le robot possédant de manière intrinsèque toutes les caractéristiques que l'on peut redouter chez un ennemi: absence d'émotion et de moralité, détermination totale, absence de fatigue. Pourtant, l'homme en sortira vainqueur, même si ce n'est que provisoirement, le film restant sombre du début à la fin en s'achevant sur la tempête à venir de l'extermination nucléaire (« a storm is coming »<sup>8</sup>). Y aurait-il ainsi une supériorité de la vie sur la machine ? Une ruse, une intelligence à laquelle la machine n'a pas accès ? *Ceci viendrait confirmer l'incommensurabilité entre l'intelligence vitale et le calcul, sur le modèle duquel les penseurs du XVIIe siècle comme Descartes ou Leibniz pensaient pouvoir expliquer la pensée.*

Dès le début du film, les séquences insistent sur l'inhumanité du robot: il tue pour s'habiller<sup>9</sup>, étripant son interlocuteur, ni la vie humaine ni la souffrance humaine n'ayant de sens pour lui. Si la première loi des Dix commandements est sans cesse bafouée, c'est pour signifier que la notion même de moralité n'a pas de pertinence dans ses actions, dont la finalité meurtrière (tuer une femme pour éliminer le reste de l'humanité) n'est même pas appréhendée comme telle. *Terminator* n'est ni dans l'innocence ni dans la culpabilité, il n'a, au sens propre et non au sens figuré, pas de conscience morale.

En parallèle, l'arrivée de Reese, venu le traquer, se fait dans la souffrance<sup>10</sup>: sa peau brûlée exprime la douleur, son visage traduit l'anxiété et la fièvre. Etre vivant, ce n'est pas seulement être sensible au plaisir ou à la douleur, c'est connaître l'inquiétude des tâches à accomplir et l'angoisse de la mort.

---

<sup>8</sup> « Une tempête arrive », T1, 1h38.

<sup>9</sup> T1, 0h06.

<sup>10</sup> Ibid.

Le flash back contenu dans le rêve de Reese<sup>11</sup> révèle la nature inhumaine du rapport entre les hommes et les machines: il attaque avec ses camarades des tanks immenses, qu'il ne peut détruire que par la ruse, et non dans un combat frontal. Au moment où son camarade se retrouve face à la machine qui l'aperçoit, il se fait tuer rapidement. Tout face à face est impossible, face à face dans lequel Lévinas a reconnu le prototype du rapport éthique. La machine ne peut être ni regardée ni défiée, car elle-même ne regarde pas, elle ne fait que capter une présence humaine par la chaleur et le mouvement, et elle n'engage pas de rapport, éliminant cette présence comme celle d'un parasite. La machine n'étant qu'un outil, une « conscience » de machine ne pourrait considérer tout autre être que comme un outil, qui peut lui être utile ou nuisible. L'homme étant réfractaire à cette transformation en outil qui nie son identité, on peut concevoir que la machine cherche à l'éliminer.

Cependant, vouloir tuer un homme, le chef de la rébellion humaine, apparaît comme un étrange signe de faiblesse ou d'impuissance: les robots ne pourraient-ils pas se contenter de tuer les hommes un à un ? Manifesterait-ils des signes d'impatience ? On pourrait répondre, pour éviter de trop humaniser les machines, de penser qu'elles raisonnent selon le principe du micro-processeur: tuer le cerveau rendrait inopérante l'ensemble de la rébellion, qui serait désorganisée et s'effondrerait d'elle-même. Mais même cela est encore l'aveu d'une faiblesse, car un tel projet suppose, sur le plan militaire, qu'on ne maîtrise pas absolument le champ de bataille.

Ainsi, le projet même du Terminator, éliminer la (future) mère de John Connor, porte en lui à son insu la reconnaissance d'une impuissance sur le plan tactique, et du caractère unique, c'est-à-dire irremplaçable, de la personne humaine: c'est Sarah Connor qu'il faut éliminer, tous les autres ne seront que des victimes collatérales. Le Terminator, lui, existe à des centaines d'exemplaires et n'importe lequel aurait pu remplir cette mission, vu qu'il n'y a rigoureusement aucune différence entre eux. *L'unicité de la vie humaine est d'autant plus*

---

<sup>11</sup> T2, 0h19.



*mise en valeur face à la machine, qui cependant ne voit pas en quoi elle réside. Au-delà de la thématique de la chasse à l'homme, c'est en cela que consiste la tension dramatique du film: la radicale inhumanité de la machine met les êtres humains qu'elle poursuit face à leur humanité, dans sa fragilité et sa grandeur.*

Avant de connaître cet affrontement, Sarah Connor vit dans le monde humain courant, celui du travail, des relations affectives et amoureuses qui constituent le contenu essentiel de sa vie. Sur le mode de l'innocence, elle signifie ce qui fera sa supériorité sur la machine et celle du genre humain, transformée ainsi en « Eve future »: la vie est affectivité, l'amour est le véritable moteur de la volonté et de l'intelligence. Le message ludique de son répondeur (« Hi... you're talking to a machine...machines needs love too »<sup>12</sup>) témoigne de cette bonne intelligence de la vie, qui lui permettra de faire face le moment venu à l'imminence de la mort. Elle incarne ainsi le thème immémorial de la femme porteuse de vie, douée d'une compréhension innée de ses valeurs, qui ne cesse de fasciner les hommes. Vis-à-vis de cette femme, toute machine n'est qu'un tas de ferraille, qu'elle finira d'ailleurs elle-même par détruire, avec l'aide il est vrai d'une presse hydraulique<sup>13</sup>.

### ***Terminator 2: Une machine presque vivante***

Le principal apport à l'intrigue du deuxième film consiste dans le fait que cette fois-ci, ce n'est plus un homme qui est en lutte avec une machine, mais deux machines qui luttent entre elles. Le T 101, modèle identique au précédent épisode, est cette fois-ci programmé pour protéger John Connor adolescent, en empêchant le T 1000, beaucoup plus perfectionné et envoyé par des machines, de le tuer. Il ressort donc que la prise de contrôle des machines n'est pas seulement militaire mais aussi technologique: elles sont en avance sur les hommes. Alors que le T 101 est un organisme cybernétique, squelette de métal recouvert de chair (« You're

---

<sup>12</sup> « Salut... vous parlez à une machine... les machines aussi ont besoin d'amour », T2, 0h25.

<sup>13</sup> T2, 1h35.

like a machine underneath, but living outside ? – I am a cybernetic organism. Living tissues over metal skeleton »<sup>14</sup>) ; le T 1000 est un « prototype avancé » fait de métal liquide (34'52), ce qui lui assure une plasticité intégrale et une résistance hors norme: aussitôt réparé dès qu'il est endommagé, il peut en plus prendre l'apparence de tous les êtres qu'il touche. La déconnection avec le vivant est totale: alors qu'on pouvait encore comprendre le précédent robot sur le modèle du corps humain, le microprocesseur servant de cerveau électronique, il n'y a cette fois-ci plus aucun point de comparaison. Dès lors, le précédent robot apparaît comme presque humain face à cette nouvelle machine, qui n'a ni cerveau, même artificiel, ni tissus. Nous ne nous interrogerons pas sur le bien fondé scientifique d'une telle fiction, qui était déjà problématique pour le T 101, mais plutôt sur la rêverie, au sens bachelardien<sup>15</sup>, qu'elle manifeste: l'état le plus avancé du métal n'est pas la matière solide, qui est encore imparfaite par sa lourdeur, son inertie, mais l'état liquide, où il joue avec les formes. Il se dépasse ainsi lui-même dans l'élément aquatique, qui lui semblait contraire. Le nec plus ultra de la technique revient finalement toujours à copier des propriétés de la nature, l'homme étant plus fasciné par ce dont il provient plus que par ce qu'il fabrique.

Plus exactement, la fascination pour les productions humaines, pour la puissance technique, tend à faire oublier chez l'homme la véritable puissance créatrice, qui est celle de la nature. Ainsi, la colère de Sarah Connor contre Dyson, le futur créateur du processeur révolutionnaire qui amènera les machines à l'autonomie et à la conscience de soi, est en fait une colère contre le genre humain. Alors qu'il met en avant son innocence de chercheur qui ne peut anticiper les conséquences de ses découvertes, elle fait le parallèle avec l'invention de la bombe atomique. « You think you are so creative. You don't know what it's like to really create something, to create life. To feel it growing inside you. All you know to create is death

---

<sup>14</sup> « Tu es comme une machine à l'intérieur, mais vivant à l'extérieur ? – Je suis un organisme cybernétique, fait de tissus vivants sur un squelette en métal », T2, 0h34.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard a développé une psychanalyse des éléments dans une série d'ouvrages dont *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

and destruction”<sup>16</sup>. *L'apparente passivité de la femme traduit sa profonde connivence avec la vie, dont elle partage au plus profond d'elle-même le pouvoir créateur.* Au regard du miracle de la vie, capable de créer non une chose mais un être, l'invention technique paraît bien pâle. Elle brille pourtant de mille feux aux yeux des hommes, qui rêvent de passer outre les limites de la vie. La surpuissance de la technique est cependant mortifère, à la fois en elle-même, par les nouvelles développées potentiellement dangereuses, et par son éloignement toujours plus grand d'avec l'ordre naturel. C'est d'ailleurs là que réside le véritable danger, que la fable de Terminator exprime de manière dramatique et romanesque: *non seulement enfreindre l'ordre naturel n'est pas sans risque, mais cela peut porter atteinte à la vie elle-même, en éloignant l'homme du règne auquel il appartient, de son instinct vital et de son sens éthique.* L'appartenance de l'homme au monde naturel n'est donc pas seulement un fait, mais aussi une valeur, au sens où cette appartenance le rend solidaire du monde vivant, qu'il ne peut détruire sans se détruire lui-même. En tant qu'être de raison, il est tiraillé entre son pouvoir de dépasser ce monde naturel par la technique, et sa responsabilité vis-à-vis de ce monde qui le dépasse et dont il n'est qu'une partie.

Or, l'invention technique est en elle-même amorphe, le chercheur serait d'ailleurs gêné s'il devait sans cesse se poser des questions de moralité. D'autre part, si elle procède de l'activité vitale, l'outil étant au départ un prolongement du corps, elle s'en éloigne sans cesse au point d'être capable de se retourner contre le règne du vivant, en ne tenant pas compte, dans sa conception et ses applications, de ses fragiles équilibres. De ce point de vue, si les films de science-fiction se focalisent sur les avancées de l'informatique (où *Terminator* est une sorte de variante de *2001 L'odyssée de l'espace*<sup>17</sup>), ils tendent à faire oublier que c'est bien plus souvent l'usage de machines relativement rudimentaires qui cause les plus grands

---

<sup>16</sup> « Vous pensez que vous êtes si créatifs. Vous ne savez pas ce que c'est que de vraiment créer quelque chose, de créer la vie. De la sentir grandir à l'intérieur de vous. La seule chose que vous savez créer est la mort et la destruction », T2, 1h24.

<sup>17</sup> Stanley Kubrick, MGM, 1968.

dégâts au sein des milieux naturels, qui sont au mieux perturbés, au pire détruits, et les formes de vie qu'ils contiennent avec. Contrairement à ce que tend à faire penser *Terminator*, ce n'est donc pas le progrès technique qui est en lui-même dangereux, comme si chaque avancée était un pas de plus vers l'abîme. C'est bien plutôt l'oubli du véritable sens de la technique, qui ne devrait jamais cesser d'être une activité vitale, une activité au service de la vie, et pas seulement de la vie humaine.

Cette ambivalence de l'invention technique est symbolisée par le personnage de Miles Dyson, prototype du chercheur désintéressé et passionné par ses découvertes. Il est un bon père de famille, possède un solide sens moral, et est en même temps dévoré par sa passion au point de continuer à travailler chez lui tard le soir<sup>18</sup>. Lorsque le Terminator, pour lui faire comprendre les conséquences de ses découvertes, lui montre son bras métallique décharné, il est à la fois horrifié et fasciné par cette main<sup>19</sup>, qui correspond à celle qu'on lui a confiée pour ses recherches. De même, lorsqu'il évoque la puce contenue dans cette main sur laquelle il a travaillé, il a du mal à refréner son enthousiasme (« all my work is based on it »<sup>20</sup>). Pourtant, devant les explications du Terminator, il accepte non seulement d'arrêter ses recherches, mais d'aider lui-même à les détruire, même s'il connaît plusieurs moments d'hésitation. Il ira même jusqu'au sacrifice final, se tuant dans l'explosion de son laboratoire<sup>21</sup>. Il y a ainsi une sorte d'incompatibilité tragique entre tout ce qui le rattache à la vie et à l'humanité, et sa passion pour la technique qui l'en éloigne. Sa mort d'ailleurs ne résout pas cette contradiction, puisque l'on sait à l'avance que ses recherches vont être rapidement reprises par d'autres pour aboutir à des résultats identiques. *Le caractère inéluctable du progrès technique, alors même qu'il est conduit par des hommes, possède en lui sa propre inhumanité, l'homme étant dépassé par ce qu'il crée au moment même où il le crée, et pas seulement dans les conséquences de ses*

---

<sup>18</sup> T2, 1h17.

<sup>19</sup> T2, 1h23.

<sup>20</sup> « Tout mon travail est basé dessus ».

<sup>21</sup> T2, 1h37.

*créations. Mais n'est-ce pas parce qu'il a oublié pourquoi il crée, et quel est le sens véritable de la création ?*

*Terminator 2* ne présente pas cependant une vision manichéenne de la technique destructrice, puisqu'il y a une sorte d'interface entre les hommes et les machines, c'est celle qui est chargée de protéger John Connor, et qui peut apprendre au contact des hommes. Possédant un système auto-évolutif, un « learning computer », le Terminator explique qu'il peut en quelque sorte s'humaniser: « the more contacts I have with humans, the more I learn »<sup>22</sup>. Cela ne se réduit pas à trouver les clefs d'une voiture ou apprendre des mots familiers, puisqu'il semble même capable d'une proposition philosophique: « It's in your nature to destroy yourselves »<sup>23</sup>. Accéder à une catégorie conceptuelle comme celle de nature, c'est être capable de penser. Le Terminator semble avoir plus de mal avec les émotions, puisque, dénué de sensibilité, il ne comprend le sens des pleurs qu'à la fin du film: « I know now why you cry, but it's something I can never do »<sup>24</sup>. Mais comment le comprend-il ? Si c'est par déduction, il n'a pas percé le mystère de l'émotion qui est un ressenti intérieur. Quant à la morale, là aussi sa compréhension en semble extérieure. John Connor, inquiet et révolté de voir Terminator tuer tout importun, tente de le modifier: « You just can't go around and killing people. – Why ? – What do you mean why ? Because you can't. – Why ? – Because you just can't ok? Trust me on this »<sup>25</sup>. Devant l'incompréhension du robot, il a recours à la simple confiance en son jugement d'humain. C'est d'ailleurs à juste titre qu'il ne cherche même pas à lui expliquer la raison de cette règle morale, car elle est inconditionnelle et ne peut rentrer dans une chaîne de raisons. Elle s'impose en effet d'abord à la sensibilité

---

<sup>22</sup> « Plus j'ai de contacts avec les humains, plus j'apprends », T2, 1h01.

<sup>23</sup> « C'est dans votre nature de vous détruire vous-mêmes », T2, 1h04.

<sup>24</sup> « Je sais maintenant pourquoi tu pleures, mais c'est quelque chose que je ne pourrais jamais faire ».

<sup>25</sup> « Tu ne peux tout simplement pas te promener et tuer les gens. – Pourquoi ? – Que veux-tu dire en demandant pourquoi ? Parce que tu ne peux pas. – Pourquoi ? – Parce que tu ne peux simplement pas, ok ? Crois-moi là-dessus », T2, 0h 42.

humaine, à travers ce que Kant nomme le respect<sup>26</sup>, elle est éprouvée ou non, mais ne peut être déduite. Si le Terminator obéit à cette règle, ce n'est pas parce qu'il éprouve le respect, mais simplement parce qu'il est programmé pour obéir à John Connor.

Dès lors, la chute du film paraît quelque peu énigmatique, Sarah Connor méditant sur le sens de l'évolution du Terminator: « if a machine, a Terminator, can learn the value of human life, maybe we can too »<sup>27</sup>. De machine à tuer, il est transformé en machine à protéger. Que peut-il apprendre de ce qu'il protège ? *Sa fragilité, sa sensibilité, son sens moral, toutes choses qui lui restent étrangères comme les marques irréductibles de la vie humaine.*

### ***Terminator 3: Supériorité et fragilité de la vie***

Le troisième film reprend la trame du second en le situant juste avant la guerre déclenchée par Skynet, l'ordinateur central de la Défense américaine. L'affrontement sera à nouveau gagné de justesse par une machine pourtant moins perfectionnée, sans pour autant pouvoir éviter la tentative d'exterminer l'humanité. Un accident situé au début peut être vu comme la métaphore du film: John Connor roule à vive allure en moto, et cherchant à éviter une biche qu'il voit au dernier moment, chute de son véhicule<sup>28</sup>. La moto représente à la fois la liberté, la vitesse et la mort, il ne s'en sert d'ailleurs que pour s'étourdir, sans but précis. Au moment critique, il choisit de l'éviter et d'aller dans le fossé plutôt que de rentrer dans l'animal, comme si le respect de la vie devait guider celui qui deviendra le chef des humains.

La machine à tuer a cette fois-ci l'apparence d'une femme séduisante, venant ainsi présenter une sorte d'image inversée de Sarah Connor. Alors que cette dernière, incarnant les valeurs de la vie, doutait d'elle-même et n'arrivait pas à tuer Miles Dyson malgré ce que lui

---

<sup>26</sup> Voir E. Kant, *Critique de la raison pratique*, trad. J.-P. Fessler, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003.

<sup>27</sup> « Si une machine, un Terminator, peut apprendre la valeur de la vie humaine, sans doute le pouvons-nous aussi », T3, 2h06.

<sup>28</sup> T3, 0h05.

dictait sa raison (*Terminator 2*<sup>29</sup>), la nouvelle machine donne une version littérale de la femme fatale, froide et déterminée, ayant à peine besoin d'user de ses charmes (elle gonfle ses seins avant l'arrivée du policier<sup>30</sup>), puisqu'elle tue ses victimes la plupart du temps quelques secondes après les avoir rencontrées. Mais sa froideur cache en fait une véritable passion, celle d'éliminer John Connor et Katherine Brewster: tel un vampire, elle goûte avec un plaisir évident le sang des autres pour reconnaître leur identité, éprouvant une véritable jouissance lorsqu'elle tombe sur le pansement de John Connor<sup>31</sup>. Le clin d'œil au vampire n'est d'ailleurs pas fortuit, celui-ci étant un mort qui recherche du sang, symbole de la vie, et qui ne peut lui-même que détruire la vie. Son désir de survivre aux dépens des vivants n'est sans doute pas dissociable du plaisir de voir ceux-ci perdre leur bien le plus précieux, comme s'il tirait là une sorte de vengeance de son impuissance à être vivant.

John Connor réussira cependant à échapper aux griffes du nouveau robot, le redoutable T X (« the T X is faster, more powerfull and more intelligent »<sup>32</sup>) non en cherchant à l'affronter directement puisque ce serait voué à l'échec, mais en retournant sa force en faiblesse: si ce robot est fait de métal, on peut le piéger par un champ magnétique puissant qui n'a en revanche pas d'incidence sur l'homme<sup>33</sup>. La perfection du robot apparaît ainsi toute relative par rapport au corps humain. On devine dès lors l'issue possible d'une victoire sur les machines: Skynet a pris le contrôle à la fin du film du réseau informatique mondial, n'étant pas localisé dans un ordinateur en particulier (« It could not be shut down »<sup>34</sup>). Il faudra dès lors procéder à une déconnexion généralisée, ce qui ne ramènera pas l'homme à l'état de nature, mais le mettra en situation de se passer de toute machine. Robert Brewster, le général responsable du programme de Skynet, avait compris le risque potentiel de renoncer au

---

<sup>29</sup> T3, 1h17.

<sup>30</sup> T3, 0h08..

<sup>31</sup> T3, 0h2'.

<sup>32</sup> « Le T X est plus rapide, plus puissant et plus intelligent », T3, 0h39.

<sup>33</sup> T3, 1h20.

<sup>34</sup> « Il ne pourrait pas être éteint », T3, 1h31.

contrôle humain sur le programme de défense, et reconnaît la faute qu'il n'a d'ailleurs commise que sur la pression du pouvoir politique (« I opened the Pandore box »<sup>35</sup>). En ce sens *Terminator 3* est une variante du *Docteur Folamour*<sup>36</sup>, où une guerre nucléaire est également provoquée par la confiance excessive accordée à l'ordinateur.

*Mais cette crainte des machines est avant tout une crainte de nous-mêmes, de nos décisions, de notre absence de sagesse, l'homme étant bien plus dangereux que toute machine. La machine n'est finalement qu'un miroir qui renvoie l'homme à ses choix. Cherche-t-il, à travers la technique, à s'éloigner indéfiniment de la vie, au point d'oublier sa nature d'être vivant, ou au contraire à mieux s'intégrer au milieu naturel auquel il appartient, et qu'il ne peut détruire sans se détruire lui-même ?*

S'il y a une leçon de cette confrontation entre l'homme et la machine dans ces films, c'est ainsi celle de *l'irréductibilité et de la fragilité de la vie*, que l'homme seul peut mettre ou non en danger à travers l'invention technique. Mais les errements du progrès technique ne sont que le reflet des hésitations de l'homme, qui aimerait oublier sa finitude et sa dépendance vis-à-vis du monde naturel. La tentation permanente contre laquelle il doit lutter est le fantasme mortifère de la toute puissance, que Terminator, avec son visage de tête de mort, exprime sous forme de cauchemar fascinant: il nous hypnotise comme ce que nous recherchons et craignons à la fois.

En ce sens, l'avertissement que John Connor adresse à Katherine Brewster, encore ignorante du danger imminent qui pèse sur l'humanité, pourrait s'adresser à l'humanité actuelle, qui met en danger ses propres conditions de vie par ses destructions massives,

---

<sup>35</sup> « J'ai ouvert la boîte de Pandore », T3, 1h14.

<sup>36</sup> Stanley Kubrick, Columbia, 1964.



irréversibles et d'une violence sans précédent sur le milieu naturel: « The life you know, all the stuff you take for granted, it's not gonna last »<sup>37</sup>.

Mathias Goy

---

<sup>37</sup> « La vie que tu connais, tout ce que tu considères comme acquis, cela ne va pas durer », T3, 0h44.

## Les corps des possibles

Aborder le concept du corps au cinéma nécessite quelques précautions car on ne peut traiter de la même manière l'image de notre corps et celle des personnages évoluant dans un monde de fiction. Cela suppose de respecter certains principes d'analyse: premièrement, objectivé par l'image filmique, le corps représenté au cinéma est un objet extérieur à notre monde phénoménologique ; deuxièmement, il est en rapport direct avec un univers administré par les lois de la fiction (codes génériques, mise en scène et narration). En cela, le corps cinématographique n'est qu'une représentation formelle sans substance, désincarné au profit d'un personnage donnant l'illusion d'une subjectivité réincarnée. Indéfectiblement lié au monde dans lequel il paraît, le corps cinématographique s'affirme comme *être* dans les conditions textuelles que le film veut bien nous fournir: le voyage spatio-temporel, l'existence de cyborgs, etc. Cette dernière remarque n'expose pas seulement des limites définitoires à notre objet d'étude, elle ajuste également notre regard de spectateur à l'attention que l'on porte lors d'une analyse interprétative des films.

Pourtant, on aurait tort d'envisager les corps cinématographiques comme des manifestations visuelles parmi d'autres qui composent l'image filmique. Lorsqu'ils s'animent et s'exposent, ils captivent notre attention et nous leur attribuons une intentionnalité sans laquelle la compréhension d'une logique narrative serait impossible. Ce qui est d'autant plus vrai dans *Terminator* car les enjeux narratifs se placent au cœur d'une philosophie du corps. Tout au long du récit, douleur et destruction s'annoncent ostensiblement, jusqu'à devenir l'enjeu principal d'une lutte manichéenne entre la race humaine et les Terminators. En évoluant ainsi, dans un monde où la vie ne peut aller sans déchirement ni affrontement, les

corps se modélisent en centres d'actions narratifs. Ils donnent consistance aux événements et leurs confrontations forment l'essence même de l'histoire.

Si l'environnement fictionnel positionne les corps au sein d'état de croyances, d'intentions et de volontés, la *co-présence formelle entre humains et machines interroge de nouvelles conceptions corporelles*. Qu'ils soient organiques, métalliques ou composés de métal liquide, les corps s'affirment diversement à travers de nouvelles modalités d'existence au monde, notamment dans leur paraître, leur spatialité et leur être. C'est pourquoi on doit interroger les spécificités des corps artificiels et humains.

Cette mise en parallèle de conceptions corporelles (humains, T-101, T-1000 et T-X) s'établit à travers les mouvements et les actions des corps. Là où chaque conjonction de l'homme et de la machine constitue le nœud déterminant de la progression du récit, les personnages se manifestent en tant qu'*être*, lorsque leur corps est mis à l'épreuve de leur nature vivante. Ces rencontres entre antagonistes sont au centre d'une démonstration de formes corporelles et se fondent sur les diverses capacités physiologiques déployées par le corps pour se maintenir en vie. C'est dans la fragilité de l'organisme humain menacé par des machines de plus en plus sophistiquées que se joue ainsi une lutte pour la survie et l'autocratie du vivant. Une cohérence s'organise autour d'une prise de conscience des corps soumis à la peur, à la douleur et à la mort. *La fiction formule un ensemble de propriétés donnant vie à des imaginaires corporels*.

### **Des corps émus**

Corps humain, corps machine, où se trouve la frontière, le point de rupture permettant de distinguer le corruptible de l'indestructible ? Sans être nécessairement actif, un individu s'exprime *a priori* à travers son visage ou son corps. Ces empreintes visibles constituent ainsi un premier élément de distinction entre l'homme et la machine. Inspirés du *Traité des*

*Passions*<sup>1</sup> de Descartes, les travaux de Charles Le Brun propose une suite de vingt-trois figures correspondant chacune à une émotion. Tel un alphabet, ces représentations constituent en quelque sorte un langage des expressions, afin de mieux permettre de lire les mouvements de l'âme sur le corps et en particulier sur le visage. L'intention de Le Brun est d'inscrire dans l'expression corporelle les effets visibles de la passion. Reposant sur une fiction de l'horreur, celle de l'homme face à la machine destructrice, la tétralogie propose ainsi une déclinaison de représentations de la frayeur. Selon Le Brun, cette figure aurait les traits suivants:

« celui qui l'a reçue a le sourcil fort élevé par le milieu (...); les yeux doivent paraître entièrement ouverts (...), la bouche sera ouverte, et les coins seront forts apparents, tout sera beaucoup marqué, tant à la partie qu' autour des yeux, les muscles et les veines du col doivent être fort tendus et apparents, les cheveux hérissés, la couleur du visage pâle et livide, comme le bout du nez, les lèvres, les oreilles, et le tour des yeux. »<sup>2</sup>

A travers l'expression des passions, le corps de l'acteur donne lui-même vie et crédibilité au corps-personnage. De nombreux exemples de visages horrifiés parcourent la tétralogie, en particulier dans le premier opus où Sarah Connor découvre au fur et à mesure le potentiel destructeur du T-101. Les premières victimes « malgré elles » affichent le même effroi: le visage de la première Sarah Connor montre des sourcils plissés, une bouche tordue, un regard affolé<sup>3</sup>. Il en est quasiment de même pour la colocataire de Sarah Connor, Ginger, dont le T-101 vient de massacrer Matt, son petit ami: les yeux écarquillés, la bouche grand ouverte ; terrorisée, elle ne peut plus crier<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> René Descartes, *Œuvres et lettres*, textes présentés par André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1953.

<sup>2</sup> Charles Le Brun, « Conférence de Monsieur Le Brun sur l'expression générale et particulière », in *L'expression des passions et autres conférences, Correspondances*, Paris, Ed. Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, p.76.

<sup>3</sup> T1, 0h15.

<sup>4</sup> T, 0h30.

Au niveau corporel, le sentiment de peur provoque un saisissement pareil à un choc, rappelant la pétrification. Reprenant l'image de Méduse et son pouvoir de transformer en pierre quiconque croiserait son regard, *la vision de l'horreur a la capacité de figer l'être qui la subit*. Charles Darwin se réfère également à l'image de la statue dans sa description des effets visibles de la terreur: « L'homme effrayé reste d'abord immobile comme une statue, retenant son souffle [...] les yeux découverts et saillants sont fixés sur l'objet qui provoque la terreur »<sup>5</sup>. La figure de la pétrification semble alors refléter les tourments humains les plus profonds. Nécessairement lié à une crainte innée face au danger et à la mort, le figement du sentiment d'horreur ne constituerait que l'annonce d'une possible mort à venir. Ainsi, Philippe Dubois développe l'idée d'un entre-deux, d'un temps suspendu entre vie et mort: « Frappé, saisi, transi, voilà le sujet transformé en mort-vivant, momifié pour un temps dans une immobilité de pierre »<sup>6</sup>. Cette suspension temporelle est figurée par quelques ralentis, associés à l'arrivée menaçante des T-101<sup>7</sup>. L'expression d'horreur inscrite sur les visages est alors mise en exergue grâce à cette dilatation temporelle, qui permet de mettre en scène la pétrification. Le sentiment d'effroi et leurs effets sur le corps nous amènent à considérer le figement comme l'abandon involontaire de Soi. *Le corps extériorise alors ce que la conscience ne peut plus contrôler*.

Sujet pensant, l'homme n'en est pas moins réduit à un corps qui reçoit et ex-prime des émotions. Demeurant le propre de l'être humain, les émotions trouvent leur expression à travers une multitude de gestes et de figures. Il devrait être aisé de différencier les hommes des machines mais les limites ne sont pas si clairement établies. En effet, *les traits propres à*

---

<sup>5</sup> Charles Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. de Samuel Pozzi et René Benoît, Paris, Ed. Complexe, 1981, p.311 et p.313.

<sup>6</sup> Philippe Dubois, « Glacé d'effroi. Les figures de la Peur, ou les Passions de l'expression à la représentation », in *Rhétorique du corps*, Bruxelles, De Boeck, 1988, p.47.

<sup>7</sup> *Terminator 2: Judgment Day, Director's cut*: la première rencontre de John Connor avec les deux Terminators 0h30, ou le face à face de Sarah Connor et un T-101 venu la protéger 0h57 à 0h58.

*chacun semblent continuellement s'interpénétrer: d'une part, l'humain tend à s'automatiser et d'autre part, des machines tentent d'accéder aux émotions.*

### **Vers une humanisation des machines ?**

La célèbre comparaison cartésienne de l'homme à une machine doit être considérée avec précaution. Dans le *Traité de l'Homme*, Descartes choisit de comparer le corps à une machine afin de la distinguer de l'âme - qu'il identifie à la conscience. Néanmoins, le corps ne peut être dissocié de l'âme à laquelle il est uni. Il s'agit alors d'envisager cette référence au système mécanique comme un pur rapport d'analogie. Le corps de l'homme n'est plus associé à celui de l'automate, en revanche, c'est la machine qui va prendre forme humaine par l'apparence, les traits physiques, la démarche ainsi que la parole. Mais celle-ci n'est pas programmée pour ressentir: elle n'affiche aucune émotion.

Alors que dans le premier opus, Sarah Connor est en proie à l'effroi tout au long de sa confrontation au T-101, dans *Terminator 2: Judgment Day*, elle tente de se préparer psychologiquement et physiquement à l'arrivée du Terminator. Internée dans un asile psychiatrique, elle essaie de contenir ses émotions, de nier sa sensibilité à travers son corps qu'elle sculpte<sup>8</sup>. Son corps devient un réceptacle, une arme de défense, comme si celui-ci lui permettait d'enfouir ses sentiments. Elle en devient elle-même une sorte de Terminator, une machine de guerre, se dirigeant implacablement chez Miles Dyson pour l'exécuter afin de déjouer le destin. Pourtant, impuissante, elle s'effondre et laisse sa part humaine reprendre le dessus<sup>9</sup>. Ainsi, malgré tous ses efforts pour se bâtir une forteresse corporelle, elle n'en reste pas moins un être humain, envahie par les sentiments ; la douleur infligée par les gardiens de l'asile, la tristesse en pensant à Reese,<sup>10</sup> l'horreur de ses visions d'apocalypse<sup>11</sup> ou la colère

---

<sup>8</sup> T2, 0h13.

<sup>9</sup> T2, 1h31 à 1h36.

<sup>10</sup> Ces deux scènes successives (la brutalité des gardiens en 0h15 et l'apparition fantasmagique de Reese (de 0h18 à 0h20) privilégiant la question émotionnelle ne figurent pas dans la version cinéma.

face au psychiatre<sup>12</sup>. Quelle que soit sa volonté de se couper des émotions, l'homme n'en reste pas moins un être fondamentalement programmé pour ressentir. *Dans le prolongement d'une lecture cartésienne où le corps de l'homme demeure assujéti à la seule substance pensante, Sarah Connor se pose alors comme un corps qui se modifie selon la volition de l'âme. La tétralogie appuie le trait dans sa représentation des humains, visiblement trop humains, corps é-mouvants, en opposition avec l'apparente impassibilité des machines.*

Le visage des Terminators apparaît particulièrement impavide, hiératique, tel que Le Brun l'aurait identifié à la tranquillité, celui des passions maîtrisées, ou dans le cas des Terminators, des passions justement absentes. C'est ce qui renforce le sentiment d'effroi de leurs victimes: le caractère impassible, inhumain de leurs bourreaux. Les Terminators proposent un mode de fonctionnement divers selon leur conceptualisation et leur génération. L'apparition du T-101 évoque la création d'un nouvel Adam, à la musculature imposante. Dans le cas du T-1000, cette perfection corporelle s'est déplacée d'une dimension purement esthétique - d'un corps ordinaire - à un parangon de la performance, grâce à ses potentialités de polymorphisme mimétique. La tétralogie établit en son sein une hiérarchisation à travers l'évolution du corps mécanique. Le cyborg ultra-performant T-101 de *The Terminator* est dépassé par de nouvelles générations dans *Terminator 2* et *Terminator 3*. Cette question s'instaure principalement dans le « vieillissement » du corps du T-101, face au corps régénératif du T-1000.

Programmé pour tuer Sarah Connor dans *The Terminator*, le T-101 est ainsi devenu vétuste, dix ans plus tard, lorsqu'il doit protéger John Connor. Pour mieux l'aider, le cyborg doit ressembler aux humains, se fondre dans la société, en adoptant leur façon de s'exprimer, en employant le langage familier que John lui aura appris. Au fur et à mesure, il s'humanise sur le plan de l'entendement et de la connaissance, grâce à son « unité centrale neuronale auto-

---

<sup>11</sup> T2, 0h20.

<sup>12</sup> T2, 0h27.

évolutive »<sup>13</sup>. En revanche, n'étant pas programmé pour ressentir des émotions, le T-101 se contente d'en étudier et d'en apprendre les effets visibles. Il analyse un exemple de sourire, dans un procédé similaire à la figuration des expressions de Le Brun, puis tente d'en reproduire un<sup>14</sup>. Néanmoins, il ne pourra jamais pleurer, tant les larmes semblent être le propre de l'homme, demeurant encore inaccessibles aux performances mimétiques des machines. Le geste final du T-101<sup>15</sup> soulève une dernière considération quant à la représentation de la machine. Ayant accompli la mission pour laquelle il a été programmé, la protection de John, il doit cependant être détruit pour ne pas mettre en péril l'avenir de l'humanité. Son abnégation tient justement de la raison, sa part d'humanité se manifestant dans son refus d'obéir aux ordres de John qui n'admet pas son sacrifice. Le T-101 n'en demeure pas moins une machine qui ne peut s'auto-détruire, et paradoxalement, ne montre aucun signe de douleur ou d'horreur face à sa destruction, contrairement aux Terminators nouvelle génération. En effet, le T-X, dont il ne reste plus que l'endo-squelette, exprime sur son « visage » les traits d'effroi propres aux humains lors de sa destruction<sup>16</sup>. Il en est de même pour la réaction du T-1000, destabilisé par un impact final, dont le visage montre des traits relatifs à la surprise<sup>17</sup>. C'est ainsi au moment de leur destruction que les cyborgs donnent à voir des traces d'humanité. Cette représentation confère alors un caractère relatif au vivant, celui de la crainte de la mort, à des machines rendues faillibles.

*Alors que la tétralogie semblait proposer une vision binaire du corps (le corps humain face au corps mécanique), la fiction joue au contraire sur l'ambiguïté des corps et du conflit entre leur essence. Le corps humain est partagé entre la volonté pure, le détachement moral et l'expression de ses passions ; la machine s'humanise en prenant conscience de ses limites physiques à l'instant de sa mort.*

---

<sup>13</sup> T2, 1h06.

<sup>14</sup> *Terminator 2: Judgment Day, Director's cut* (scène ne figurant pas dans la version cinéma) 1h12.

<sup>15</sup> T2, 2h18.

<sup>16</sup> T3, 1h31.

<sup>17</sup> T2, 2h16.



## Ouvrir les corps

Les corps subissent aussi diverses péripéties qui font directement impression sur eux et sont ainsi l'objet du spectacle cinématographique. *Qu'ils soient écorchés, perforés, déformés ou brûlés, leur intégrité corporelle n'est qu'illusion et parle au nom des possibles de la fiction. Le corps de l'acteur se désincarne au profit d'un corps-personnage malléable, réduit à sa plasticité.* Ramenés à la qualité de leur substance, les corps de la tétralogie entretiennent un caractère d'exception autant dans la manière dont ils se modèlent en une individualité singulière que dans l'unification matérielle de leur organisation interne. Mais qu'arrive-t-il lorsque le corps perd son unité substantielle ?

Revenons sur ce qui définit le corps dans ses limites matérielles et formelles. La fonction donnée à l'enveloppe corporelle n'est pas moins de contenir l'intérieur en un tout invisible que de se montrer comme une barrière opaque et protectrice contre l'extérieur, une frontière formelle entre deux espaces. Elle renferme le Moi de l'individu et apparaît comme un lieu d'échange avec le monde extérieur, échange de perceptions, de stimulations, de communication avec autrui<sup>18</sup>. Mais cette frontière n'en demeure pas moins fragile car, lorsqu'elle est percée, l'enveloppe charnelle protectrice ne permet plus de garantir l'intégrité du corps qui cède devant l'éviction de son contenu. Dans cet effondrement de la frontière dedans-dehors maintes fois représenté ici, l'abject surgit, d'autant plus si la victime lutte pour sa survie, et tente de maintenir la vitalité de son organisme dans une vaine agonie. La perte de l'enveloppe corporelle va donc au-delà de la perte de l'unité corporelle. Elle pose également le corps dans ce qui le définit comme vivant. Le rôle que joue la dégradation n'est donc pas seulement celui d'un témoignage de l'unité originelle du corps, elle formule également les

---

<sup>18</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 2<sup>ème</sup> Edition, 1995, pp. 54-55 et p. 61.

propriétés des structures organiques, mécaniques ou de métal liquide par rapport à la nature existentielle des corps.

L'empreinte des armes (l'impact d'une balle, brûlure, coupure...) agit comme le souvenir de la forme originelle pour chaque corps souillé. Si cette écriture de l'horreur se fonde sur l'extériorisation d'un intérieur inaccessible à l'être, elle s'inscrit, au-delà du schéma corporel, dans l'amalgame d'une substance étrangère. Les Terminators tuent parfois en corrompant la chair humaine soit en transperçant de leur bras le corps d'un junkie<sup>19</sup> (ou celui d'un policier<sup>20</sup>) ou, dans le cas des T-1000 en transformant leur corps en une arme blanche. Ainsi, le corps des T-1000/T-X s'assimile à une forme physique dont les membres peuvent être envisagés comme des outils en tant que tels. Ce phénomène s'affirme par une modification du corps en deux formes hétérogènes - bras-lame pour le T-1000 et bras-canon pour le T-X. Dans les deux cas, les mains disparaissent - sans perdre pour autant leur substance - et peuvent réapparaître à tout moment. Ces objets hybrides composés de formes empruntées ne peuvent se dissocier et bouleversent la nature du corps telle que nous la concevons. En ce sens, cette altération pure se distingue de la dégradation car elle est une modification acceptée naturellement par le corps dans ses propres qualités et non une corruption du corps par une autre substance<sup>21</sup>.

En ce qui concerne les différents Terminators, ils ne réagissent pas de la même manière à leur propre dégradation, car leur corps diffère autant par leur structure propre que par leurs capacités. Les T-101 usent de tissus vivants et de fonctions organiques humaines (sang, sueur, mauvaise haleine...) pour « être plus humains » et « nous empêcher de les repérer facilement »<sup>22</sup>. La peau ne renferme pas de chair et dément ainsi une utilité vitale ou organique. C'est ainsi que les Terminators accèdent à une protection de leur être seulement en

---

<sup>19</sup> T1, 0h04 à 0h06.

<sup>20</sup> T3, 0h51.

<sup>21</sup> Aristote, *De la génération et de la corruption*, Paris, Editions J. Vrin, 1989, pp.37-40.

<sup>22</sup> T1, 0h39.

apparence. Cependant, si la scène de *The Terminator*<sup>23</sup> qui montre le T-101 s'arracher l'œil au scalpel témoigne de l'inutilité des organes extérieurs visibles dans le fonctionnement vital du Terminator, elle démontre par opposition une certaine hygiène du corps. Evidemment, nous ne pouvons parler de santé pour une *massivité mécanique sans chair*, cette précaution du corps est uniquement tributaire du bon fonctionnement mécanique. La peau des T-101 se révèle donc un simulacre lorsque les couches qui la composent s'effritent en laissant apparaître un squelette métallique dont les mécanismes complexes remplacent l'organicité du corps. On est très proche ici d'une *figuration du concept deleuzien du corps sans organes*. Ce corps sans organes est un corps pulsionnel qui, sans un organisme, réitère *machinalement* la production du désir de tuer: chez les Terminators, « le corps n'est plus qu'un ensemble de clapets, sas, écluses, bols ou vases communicants... »<sup>24</sup>. *L'organisme se réduit en une succession de tâches autonomes. Même les tissus organiques ne peuvent se régénérer naturellement et semblent marquer indéfectiblement les empreintes de la dégradation.*

Chez le T-1000 et le T-X, on n'observe rien de tel. Leur corps est une masse compacte dont l'enveloppe corporelle s'annihile en la substance pure d'un alliage liquide. Les altérations corporelles n'offrent pas l'exposition d'un éventail de substances tel qu'on le voit dans l'organisme humain. D'ailleurs, ces corps ne présentent même pas une disposition à l'altération, car ils persistent dans leur forme originelle. Lorsqu'un membre est sectionné, il se liquéfie et s'attire vers le corps pour en reformer l'unité perdue. Quelles représentations les T-1000 peuvent-ils donc avoir de leur corps ? Si chaque membre repousse après amputation, cela signifie que chaque T-1000 a une conscience *a priori* de son corps. Il s'agit en quelque sorte d'un corps-fantôme dont les membres toujours en recomposition témoignent de la

---

<sup>23</sup> T1, 0h52.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Les machines désirantes », *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1972-1973, p. 11.

présence effective d'une représentation du schéma corporel<sup>25</sup>. Le T-1000 mutilé ne peut être handicapé car il ne peut jamais percevoir l'absence d'un membre comme une actualisation du schéma corporel. L'expérience corporelle d'un T-1000 est donc celle d'un passé qui ne peut se décider à devenir présent. Les expériences vécues en font un corps soumis aux habitudes de ses représentations et non un corps dont le schéma se modifie sous les diverses attaques. Quoiqu'il subisse, le corps actuel du T-1000 est toujours garant des habitudes représentatives de son schéma corporel: la forme humaine. Ce qui en fait une machine redoutable car le T-1000 ne peut mettre en conflit le corps et la représentation de ce corps et peut donc perpétuellement interroger le monde qui l'entoure et s'y fondre car, peu importe ce qui lui arrive, le corps du T-1000 sera toujours intègre.

*Ainsi, les corps exposés ne sont pas seulement déductibles de leur apparence. Ils se distinguent avant tout dans leur substance, un intérieur caché d'où s'exposent les possibilités physiologiques de l'être. La peau ne garantit plus la nécessité du Soi ; l'accès à l'être doit passer en partie par un dépeçage, ou du moins, par une connaissance de la composition interne et secrète du corps fictionnel. Il ne s'agit donc plus d'une rivalité entre êtres fictionnels mais bien d'une lutte de substances dont la valeur se mesure à leur résistance et aux potentialités qu'offre leur unification en un corps.*

### **Le corps dédoublé**

D'après la tradition romantique, nous possédons tous notre *Doppelgänger*, double psychologique et fantastique qui reste invisible la plupart du temps; néanmoins, celui qui a le malheur de le voir sait que sa fin est proche. Le trait fondamental des Terminators nouvelle génération, avec leur polyalliage mimétique, repose sur l'imitation parfaite du corps de leur

---

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le corps comme objet et la physiologie mécaniste » in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 87.

victime. T-1000 et T-X prolongent alors la mise en abyme visuelle de l'imitation des corps dans la représentation fictionnelle, la *mimésis*. Dans *Terminator 2* et *Terminator 3*, il est constamment demandé au spectateur de vérifier si le personnage représenté est bien ce lui-même ou le cyborg qui en aurait « emprunté » la forme. La mise en scène du *Doppelgänger* y dépasse la représentation cinématographique habituelle du double, puisque l'appropriation d'une nouvelle identité par le cyborg est visualisée par sa métamorphose, grâce à la technique du *morphing*. Le corps visible est alors un corps cinématographiquement hybride, dont la matière transitoire, sans référent profilmique, relève purement du dispositif audiovisuel.

Le thème du *Doppelgänger* trouve son expression visuelle au sens propre, en tant que sosie, dans *Terminator 2*. Un policier est troublé de se trouver confronté à sa propre image lorsque le T-1000 le surprend dans un face à face horrifique<sup>26</sup>. L'homme n'a pas le temps de réagir, entre étonnement - de se voir soi-même- et pétrification - de recevoir la mort par sa propre main. Le temps de ce court instant, le policier perd ainsi la sécurité, la sûreté de son identité, de son Soi, puisqu'il se voit le partager malgré lui. Le saisissement d'effroi et la pétrification de la mort se conjuguent en un seul et même temps sur le visage du policier doublé. Le corps doublant fonctionne alors comme déclenchement de la prise de conscience du corps doublé dans sa propre mortalité. *La vision horrifique prend forme par ce dédoublement, il s'agit bien de l'horreur de voir la mort en face*. En effet, le T-1000/T-X tuera toujours celui dont il prend l'empreinte, dont il occupe le corps, « *les sujets qui ont été copiés sont terminés* ». Seules les héroïnes Sarah Connor<sup>27</sup> et Kate Brewster<sup>28</sup> semblent échapper à ce sort funeste. Il est cependant réducteur de considérer le dédoublement mimétique du T-1000 dans une seule visée funèbre.

Plus qu'un dédoublement, on peut parler de *contamination* des corps dans le sens où le corps doublé est laissé sans vie. Le dédoublement du corps, au-delà du face à face, devient

---

<sup>26</sup> T2, 0h13.

<sup>27</sup> T2, 2h14.

<sup>28</sup> T3, 1h11.

remplacement de soi. Le T-1000/T-X occupe d'autres corps, qu'il aura auparavant exécutés. Le mode de fonctionnement des T-1000/T-X est semblable à celui du virus. Fonctionnant ainsi selon une sorte de mimétisme viral, il parasite autrui afin d'en posséder l'apparence et les attributs. Il ne cherche cependant pas à proliférer - bien qu'il y ait extermination de la race humaine par les machines dans le futur de Kyle Reese. Pourtant, la *contamination* du corps ne suffit à pourvoir à toutes les données nécessaires. Une authentique *mimésis* ne peut s'accomplir par la seule occupation du corps de la mère adoptive de John et l'emprunt de sa voix<sup>29</sup>. En effet, ayant une conscience *a priori* de son corps, le T-1000 a accès à la pure forme, non à la conscience de ses victimes. Il ne peut connaître le type de relation qu'elle entretient avec John, en déduire que le langage mielleux qu'il emploie est donc inapproprié, enfin, connaître de simples données telles que le nom du chien. Les potentialités du T-1000 en sont réduites: l'appropriation du sujet demeure vaine, puisque même s'il s'empare du corps, il ne parvient à atteindre l'état de cognition.

*Malgré son indéniable pouvoir d'occupation des corps, le Terminator se trouve ainsi limité quant à la connaissance interne des hommes et à l'accès de leur conscience. La faiblesse du cyborg, c'est justement d'être une fonction corporelle avant tout, un programme, et non un raisonnement motivé par la connaissance. C'est grâce à cette déficience, l'absence de raison chez les machines, que les humains de la tétralogie peuvent faire face à la menace de ces corps ultra-performants.*

### **Les limites de l'étendue**

Les propriétés polymorphes du Terminator rappellent l'expérience du morceau de cire de Descartes s'interrogeant sur la persistance des choses à travers le changement. Alors que

---

<sup>29</sup> T2, 0h40.

ses qualités physiques varient constamment, seul le concept, l'essence, subsiste. L'identité corporelle (puisqu'elle ne peut être que telle) du T-1000 se définit *a priori* par ce corps référent auquel il fait constamment retour. En effet, quelle que soit son empreinte physique, le Terminator n'en demeure pas moins une seule et même étendue. T-1000 et T-X reviennent toujours à leur corps de référence ainsi qu'aux costumes qu'ils ont empruntés à leurs premières victimes (un policier<sup>30</sup>/une automobiliste en combinaison rouge<sup>31</sup>). Hormis une élémentaire question de reconnaissance du Terminator par le spectateur, ce constant retour au corps-référent pose un problème plus complexe. En effet, malgré leur polymorphisme mimétique, leur capacité à se fondre dans n'importe quelle forme, les Terminators nouvelle génération évoluent plus volontiers sous leur configuration originelle. Le corps-référent semble répondre au besoin d'un point d'ancrage auquel se rattacher, comme si, d'une certaine manière, ce corps pouvait constituer à lui seul une *forme identitaire*? Ce corps-référent constitue alors la marque tangible, le point de repère d'un être auquel se greffent de multiples identités corporelles.

L'intégrité de cette identité corporelle est mise en péril dans la séquence finale de *Terminator 2*<sup>32</sup>. A force d'occuper une multitude de corps et de matières, le T-1000 semble perdre sa *forme identitaire*. Ainsi, après avoir été gelé par de l'azote liquide, il reconstitue sa forme initiale, retrouvant son corps-référent. Néanmoins, la nouvelle instabilité de sa forme lui fait prendre l'apparence de la matière qu'il côtoie, tel un caméléon. Auparavant produit de décisions programmées, ce polymorphisme mimétique devient involontaire, incontrôlé... Explosant suite à un impact, le T-1000 se déforme dans une figure qui évoque les corps tortueux de Salvador Dali, en particulier celui de la *Prémonition de la guerre civile* (1936). Le T-1000 profère un cri guttural au moment de sa propre destruction, rappelant les réactions horrifiées des êtres humains. Basculant dans un bassin de métal en fusion, le T-1000 n'a plus

---

<sup>30</sup> T2, 1h10.

<sup>31</sup> T3, 0h06.

<sup>32</sup> T2, 2h03 à 2h17.

prise sur son corps, accueillant successivement les doubles qu'il avait empruntés auparavant. Le thème du double est alors dépassé pour embrasser celui de la déconstruction des formes, évoquée visuellement par la démultiplication des corps. *Le corps ne trouve plus de forme à laquelle se fixer, il se déconstruit puis se reconstruit en tentatives avortées qui laissent paraître des figures hybrides et difformes. L'identité du Terminator, ou ce qui en subsiste, trouve sa localisation sur le « visage », visage qui s'avale lui-même pour disparaître et se mêler au liquide de la cuve.*

Le corps de la machine prend la forme de l'irrationnel figuré, au-delà des limites de l'imaginable. *Le T-1000 est ainsi littéralement exterminé lorsque son corps perd sa forme (son corps-référent) puis ses formes (l'étendue de sa matière). La destruction du corps provient d'une perte d'identité inéluctable par la démultiplication des formes.*

### **L'aliénation des corps**

D'abord évitée dans *Terminator 2*, la guerre nucléaire éclate finalement dans *Terminator 3*, le 29 août 1997. La société humaine se projette inévitablement vers sa destinée et, peu importe les tentatives passées, l'attaque nucléaire aura bien lieu. Les corps évoluent au côté de faits irrationnels - la domination des machines, la fin du monde - que les personnages acceptent hypothétiquement comme des évidences. Les visions de la menace nucléaire sont ainsi fréquemment représentées et troublent constamment les personnages: Kyle Reese (*The Terminator*), Sarah Connor (*Terminator 2*), John Connor (*Terminator 3*). La fin des corps étant déterminée, les intentions et les volitions des personnages s'anéantissent et cette destinée sociale amène à penser les actions corporelles en des actes gratuits, inutiles. La fatalité réduit les intentions des actes passés à néant et inspire une dimension plus éminente au corps tel que nous l'avons jusqu'ici présenté. En ce sens, l'attaque du Jugement Dernier est une saisie du trajet douloureux qui conduit les hommes vers une fatalité, une mort certaine. Le corps vécu



atteint donc une situation existentielle extrême autant dans l'idée qu'il évolue dans un monde voué à une décadence que dans le rôle central qu'il y occupe par ses agissements.

Le Jugement Dernier donne à cette idée de décadence une visée eschatologique évidente où l'attaque nucléaire est prise comme la seule limite clairement représentable. Bien que le déclin progressif, figuré par l'ascension industrielle de Skynet et la future autonomisation des machines ne soit qu'évoqué, il exhume une sorte de processus d'autodestruction sociale inéluctable dépendant de son essence propre. En effet, c'est en voulant contrer Skynet que l'homme va provoquer sa propre fin et réduire à néant tout ce qu'il a construit. Cette attaque est évoquée par un rayonnement aveuglant - les corps brûlés laissent transparaître leur squelette. S'ensuit une onde de choc et une flamme balayant tout sur leur passage, ne laissant cette fois-ci des squelettes que des brins de poussière. *Non seulement les corps humains se désolidarisent de l'âme, mais ils perdent également leur unité formelle. La fin du monde s'associe donc à la disparition du corps.*

La disharmonie sociale qui règne des années après l'attaque nucléaire nous est directement accessible par les cauchemars et réminiscences mentales de Kyle Reese<sup>33</sup>. Le cataclysme déshumanise, subvertit la dynamique vitale et amorce une brutale dégénérescence sociale de l'humain. Retranché sous terre dans un monde calciné, sombre et ferrailleux, l'humain est soumis à la peur des machines. La société n'existe plus telle qu'elle était et ne peut garantir l'existence de l'homme. La misère qui règne sous les décombres se lit sur les visages. Vivre se réduit aux besoins premiers du corps dans un monde où les restes du passé n'ont plus d'utilité, comme un téléviseur se voit réduit à un foyer de fortune. Il s'agit alors d'une aliénation, au sens social et juridique du terme, qui instaure l'humanité dans son statut civil lorsque l'homme ne peut plus disposer de son sol, de ses richesses et de ses capacités de travail. Il ne peut s'en affranchir, il est voué à la survie, à la résistance dans la guerre contre les machines.

---

<sup>33</sup> T1, 0h16 à 0h19 et 1h05 à 1h 10.

Si nous avons affirmé que les corps ont atteint une situation limite, c'est également pour la simple raison qu'elle trouve également une résonance avec les jours les plus sombres de notre histoire, la Shoah. Kyle Reese témoigne de l'existence de camps d'extermination. Les prisonniers sont marqués au laser, évocation des tatouages infligés aux déportés durant la Seconde Guerre Mondiale. « Certains ont eu la vie sauve pour porter les corps. Le ramassage avait lieu nuit et jour. On était sur le point de disparaître »<sup>34</sup>, témoigne Reese. Une conscience de soi et du vécu collectif se forme dans son discours. Les mots surpassent les images et insufflent une certaine singularité au corps, une irréprésentabilité. Dans ce discours, les supplices s'adressent directement aux corps qui deviennent la cible de la cruauté des machines. Les corps sont victimes d'une hiérarchisation sociale où l'humain, réduit à des qualités énergétiques, occupe le bas de l'échelle. Ainsi, ce témoignage représente la limite d'une expérience inhumaine qui nous plonge dans l'irrationnel.

*Le corps prend ici une dimension politique. Si les personnages agissent dans le but d'une stabilité, d'un équilibre social, ils sont pourtant contraints au déterminisme d'un futur programmé. Les actions politiques des corps sont taxées de fatalisme et ne peuvent en aucun cas sauver la liberté humaine. En ce sens, le récit des Terminator conduit indissolublement les corps à une aliénation à la fois métaphysique, parce qu'ils ne peuvent échapper à leur destinée, et matérielle car, dans leur survie, les corps sont dépossédés d'un environnement social. La limite des corps ne se situe donc plus seulement dans le paraître ou dans la substance même qui les compose, elle se pose au-delà des représentations. Dans la tétralogie, le corps fictionnel évolue, volontairement, avec et par les éléments d'un monde fabriqué pour lui.*

---

<sup>34</sup> T, 0h41 à 0h45.

Si les corps s'affirment perceptiblement comme des manifestations consistantes de l'être cinématographique, avoir l'apparence humaine est source d'ambiguïté. Que l'on ait affaire à un cyborg ou à un humain, le paraître s'épanouit à travers les virtualités des corps et en cache l'essence. Se dessinent alors de multiples conceptions corporelles dont l'imaginaire fictionnel énonce les propriétés existentielles. Aliéné, évoluant dans un monde voué à la décadence, le corps humain a pour seule issue l'expression de ses affects comme manifestation de sa liberté et de sa volonté. Malgré leurs potentialités physiques, les machines se réfèrent inmanquablement à cet idéal, celui du corps de l'homme, qui se révèle l'ultime modèle d'humanité. Motivés par des valeurs morales, les corps –homme et machine– expriment donc leur humanité par des actes-limites. Le principe de la tétralogie repose sur une lutte entre ces deux espèces distinctes qui aspirent paradoxalement à une même humanité. Ainsi, selon une logique de survie, chaque être, à sa manière, exprime jusqu'au bout les possibilités de son corps.

Nadia Al Salti et Thierry Baubias

## **<Du Même à l'Autre,** *ou la question de l'inimitable au cinéma*

Qui suis-je et surtout qui est l'autre ? C'est bien cette interrogation que suggère Reese dès ses premières paroles à Sarah Connor: « Il est comme un être humain, il transpire, parle même comme toi et moi, on s'y tromperait »<sup>1</sup> La machine est ici une construction de l'homme, prévisible et déterminée, mais qui ressemble à s'y tromper à tous nos semblables. *La machine est tellement parfaite qu'elle pose concrètement la question de notre nature et surtout des moyens de nous reconnaître entre nous.* Puisque nous avons en face de nous un être ressemblant et de surcroît intelligent, comment faire la différence et comment affirmer d'un tiers qu'il est bien humain ?

On retrouve ainsi une interrogation familière aux philosophes. Descartes écrit ainsi, dans sa deuxième Méditation: "Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux qui pourraient couvrir des machines artificielles qui ne se remueraient que par des ressorts ?"<sup>2</sup> La machine ressemble comme deux gouttes d'eau à un homme et fragilise mes certitudes les plus solides car elle pose la question de notre nature et de notre aptitude à reconnaître l'humanité chez un tiers. Montrer une machine recouverte de peau humaine, si proche de l'homme par son corps et ses attitudes oblige à nous demander comment assurer la reconnaissance de l'autre quand celui pourrait n'être qu'un leurre.

Cette interrogation, lorsqu'elle est présentée dans un cadre cinématographique, n'est pas proposée au titre d'une simple curiosité. S'il est possible de la suggérer en littérature, en philosophie ou encore en peinture, on doit reconnaître que c'est au cinéma qu'elle revêt toute

---

<sup>1</sup> T1, 1h40.

<sup>2</sup> René Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, Nathan, 1983, p. 52.

sa force. Car *le septième art est idéal pour interroger la ressemblance*. Si la reconnaissance de l'autre passe notamment par son apparence, et si la vue nous donne un nombre d'informations non négligeable sur celle-ci, alors on comprend que c'est dans l'image et à plus forte raison dans l'image photographique que se pose le plus crucialement la question de la ressemblance. En assumant le privilège informatif de la vue et en cherchant à reproduire fidèlement un événement filmé, le cinéma suggère une saisie immédiate du réel jusqu'à le concurrencer. C'est pourquoi les illusions y ont une telle force et que la science-fiction y trouve son expression parfaite: le futur devient présent et l'ambition science-fictionnelle est accomplie.

Notons dès à présent que cette question classique de l'illusion au cinéma se pose ici en termes nouveaux dans la mesure où les films confondent les images photographiques et les images de synthèse. En choisissant à partir du second volet de mélanger des effets numériques à des images classiques, *Terminator* radicalise les pouvoirs du cinéma en donnant à l'imaginaire une puissance de réalité jamais atteinte.

*C'est pourquoi la tétralogie interroge autant le pouvoir de l'image que celui de la création technique, comme les deux parties d'une morale à construire*. Il s'agit de savoir penser des valeurs dès lors qu'il devient difficile de se situer par rapport à l'autre, toujours imitable et donc jamais unique. En devant le positionner par rapport à ma propre nature et en se demandant ce qui me permet de reconnaître l'autre comme autre, la tétralogie suggère inévitablement une éthique. Une morale se dessine au nœud de cette interrogation, partagée entre la tentation égoïste et agonistique d'un être cherchant à se maintenir dans son être et une éthique du respect de l'autre homme. C'est ainsi que la personne reste définitivement distincte de la machine, moins par l'intelligence et le corps que par sa dignité et sa raison pratique. L'autre homme, c'est donc une liberté capable de respect.

### **Images de la réalité, réalité de l'image**

La question de la ressemblance se pose avec toute son acuité au cinéma dans la mesure où c'est dans cet art que l'imitation tend à la plus complète perfection. C'est en cela que la tétralogie peut redoubler cette vieille prétention en posant la question de l'imitation humaine.

Depuis ses débuts, le cinéma nourrit en effet le fantasme du réalisme total. Il le peut essentiellement en raison de son aptitude à utiliser le support photographique et à le mettre en mouvement. Car la photographie comporte une neutralité et une fidélité vis-à-vis de son objet qui lui donne un pouvoir sans comparaison dans les arts: « L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'objectif s'appelle-t-il précisément "l'objectif." »<sup>3</sup> André Bazin inscrit notamment cette évolution dans ce qui selon lui constitue la généalogie de l'art, à savoir la quête d'un "réalisme absolu et intégral."<sup>4</sup> Et à l'image instantanée et objective des choses, le cinéma ajoute *la vie*. En effet, le temps n'est pas un simple supplément au réalisme cinématographique mais donne vie à l'image. Dans une prise de vue immobile, l'objet photographié reste prisonnier d'un cadre que l'on voudrait briser. L'animation des 24 images par seconde permet alors de fixer le temps et jusqu'à la vie elle-même.<sup>5</sup>

C'est bien le support photographique qui fait la force du cinéma et qui suggère à sa suite toutes les problématiques de l'imitation. En cela, le cinéma ne nous présente pas les choses superficiellement mais en dévoile l'essence intime: "L'image compte d'abord, non pour ce qu'elle ajoute à la réalité, mais pour ce qu'elle en *révèle*."<sup>6</sup> Grâce au film, le réel se trouve "capté." Le cinéma donne à voir ce qui sans lui resterait invisible, non seulement dans les apparences extérieures mais encore selon un rapport intime au réel. *Le cinéma est l'art réaliste par excellence*, il atteint les choses en leur cœur. Il y a là quelque chose de mystérieux que Bazin explique par l'objectivité de la photographie. Toujours est-il que cela ne fait que

---

<sup>3</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Le Cerf, 1994, p. 13.

<sup>4</sup> Ibid, p. 23.

<sup>5</sup> Voir à ce titre Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, trad. A. Kichilov et C. H. de Brantes, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2004.

<sup>6</sup> André Bazin, op. cit., p. 67. C'est nous qui soulignons.

décrire l'expérience courante du spectateur: le cinéma révèle des aspects cachés des choses que pourtant on croyait connaître.

Cette charge de réalisme est utilisable de manières très différentes. C'est ainsi qu'outre un souci purement mimétique, on peut choisir de l'utiliser pour donner la vie la plus totale aux illusions. En faisant fond sur le support photographique initial, n'importe quel effet spécial revêt une réalité que l'on observe essentiellement au cinéma. Dans la tétralogie des *Terminator*, les effets spéciaux se signalent par leur radicalité. Ces films enregistrent une évolution capitale dans l'histoire du cinéma, faisant de ces films l'occasion d'une méditation sur la nature du film et son rapport au réel. Car si le premier épisode utilise des effets spéciaux encore classiques, les deux suivants sont les fruits de la révolution informatique et numérique et d'une latitude encore plus grande dans l'orchestration des illusions. On peut alors, à l'aide de l'ordinateur, créer de pures images, comme reflets directs de l'imaginaire, ce qui n'était pas toujours possible par les moyens mécaniques.

Dès lors, est-ce encore du cinéma, et peut-on maintenir que c'est sur un support absolument adapté que se pose la question de la ressemblance et de la reconnaissance des tiers ? *Si nous restons bien dans le septième art*, c'est selon nous parce qu'une image photographique subsiste à la base. Si cette révolution numérique inaugure un nouvel âge du cinéma, son assise réaliste demeure. En effet, c'est parce qu'elle reste cinématographique que l'illusion est parfaite. Le numérique n'annule pas la dimension cinématographique de l'illusion car il s'agit le plus souvent de variations autour d'une image première et photographique. Au contraire, elle la radicalise en la poussant à sa limite. Ainsi le métal liquide du T1000 n'est pas une invention mais un effet spécial comme mode de passage à la limite, dans la sphère du réalisme photographique: on part d'une image cinématographique que l'on module progressivement jusqu'à retrouver une autre image cinématographique. *La base photographique demeure et le numérique apparaît comme un mode de variation autour*

*du photographique*. La modification d'une image par un effet spécial numérique peut alors être définie comme montage. L'effet spécial sert à montrer la transformation de deux figures photographiques.

Ainsi un film entièrement numérique comme *Final Fantasy*<sup>7</sup> « fait faux » et rappelle le dessin animé parce qu'il ne s'inquiète pas de maintenir un support photographique. Ce n'est pas le cas de notre tétralogie. Ainsi la scène où le T-X passe de l'apparence du fiancé de Catherine Brewster à son apparence initiale dans *Terminator 3*<sup>8</sup>, ou les transformations du policier dans *Terminator 2*<sup>9</sup>, sont des épisodes numériques qui « font vrai ». Il n'y aurait que deux exceptions: lorsque le T-X est aspiré par l'accélérateur de particules<sup>10</sup> et quand il meurt à la fin du film<sup>11</sup>. On a là deux moments où le numérique semble être autonome, sans devoir aboutir à une autre image à base photographique. Mais ces exceptions confirment notre jugement: cela est d'autant moins photographique que *l'on sort du cinéma en se rapprochant de la mort* et que parallèlement la confusion avec autrui n'est plus possible.

Par conséquent, on peut dire que *l'effet spécial dans la tétralogie des Terminator assume la charge réaliste du cinéma et bien loin de l'annuler, en tire tout le parti possible. Aussi la science-fiction trouve-t-elle au cinéma toute sa charge de réel dont elle a besoin.*

Or qu'est-ce qui en termes d'illusions est le plus dangereux pour l'homme, en général et à l'image en particulier ? Ce qui lui ressemble et spécialement ce qui par l'image peut tout imiter. Rien n'est plus dangereux pour l'homme que ce qui peut concurrencer sa nature par le jeu de l'apparence en vue de le détruire. Or c'est bien cet autre et faux moi-même que met en scène la tétralogie. Avec d'autant plus de force que c'est au cinéma, avec son pouvoir d'illusion, que cette concurrence s'installe.

---

<sup>7</sup> *Final Fantasy*, de Hironobu Sakaguchi et Monotori Sakakibara, 2001.

<sup>8</sup> T3, 1h54.

<sup>9</sup> Notamment dans l'hôpital, T2, 0h52.

<sup>10</sup> T3, 1h21.

<sup>11</sup> T3, 1h31.



## Identité et corps de l'autre

Forts de cette puissance d'illusion, c'est bien la question de la nature de l'homme et de l'autre que suggèrent ces films. En nous présentant les images parfaites d'êtres qui nous ressemblent sans être humains, ces films montrent la tentation et la faillite d'un modèle de reconnaissance de l'autre par analogie et ressemblance. Ultimement, *Terminator* permet d'apercevoir une différence réelle entre l'homme et son double artificiel. Cette différence n'est pas nécessairement immédiate mais reste sensible: l'imprévisibilité, l'invisibilité et la liberté, perceptibles comme par des indices.

Le premier épisode pose en effet d'entrée de jeu *la question l'autre homme et de la manière de le reconnaître*. Cela passe par une réflexion sur l'apparence, principalement sur le corps, ses mouvements et ses expressions. En fait la question est celle de l'altérité, que pose pleinement *Terminator 1*: comment reconnaître que l'autre est bien un autre homme ? *Terminator 2* et *Terminator 3* poursuivent cette interrogation, en y insistant d'autant plus que parfois la machine imite une personne connue d'un des protagonistes: la mère adoptive de John<sup>12</sup>, le policier de l'hôpital psychiatrique qui se trouve confronté à sa propre image<sup>13</sup>, ou le fiancé de Brewster<sup>14</sup>. Les machines imitent alors l'image d'un homme vivant.

Mais cette problématique reste ponctuelle et l'on assiste assez rarement à la confrontation de deux images identiques. *Si la question de l'identité personnelle est ainsi posée, elle apparaît comme un cas particulier du problème plus général de la reconnaissance de l'être humain à partir des apparences et des comportements, autrement dit la reconnaissance de l'alter ego à partir de son corps en mouvement.*

---

<sup>12</sup> T2, 0h35.

<sup>13</sup> T2, 0h46.

<sup>14</sup> T3, 0h46.

C'est pourquoi ces films mettent en scène le vertige de la ressemblance des corps.<sup>15</sup> Ainsi, dès le début de la tétralogie, la machine est comparée à l'homme dans leur création même. Dans une scène qui rappelle la Genèse, on voit le T-101 et Reese entrer dans le XXème siècle: selon un montage parallèle, ils débarquent nus sur terre. Ils naissent pareillement, ils viennent à la vie, à ceci près que Reese seul semble souffrir de ce passage.

Le premier épisode se termine encore sur une mise en scène évidente de cette ressemblance. Après un difficile combat dans lequel Reese vient de trouver la mort, Sarah Connor est seule face au T-101. Certes, celui-ci est maintenant dépouillé de son enveloppe charnelle et ne nous présente plus que son endosquelette. Mais quelques secondes avant d'être détruit, on observe de manière alternée les mouvements de Sarah et ceux de la machine<sup>16</sup>. Tous deux rampent, symétriquement, synchroniquement, souffrant des mêmes blessures, et se dirigeant dans la même direction. Les gestes sont identiques, corps blessés mais frénétiquement motivés par l'urgence.

Dans *Terminator 2*, le cauchemar de Sarah nous présente une comparaison de ce type. Dans le parc d'où elle regarde des enfants jouer<sup>17</sup>, son corps se trouve soufflé, irradié puis calciné par la déflagration nucléaire. C'est alors que son squelette apparaît. Cela ne peut que rappeler l'image qui termine le premier épisode de la tétralogie : quand Terminator surgit du camion en flamme, sa chair a disparu et ne subsiste que son endosquelette.

La suite de la tétralogie va exactement dans ce sens. Les Terminators des épisodes 2 et 3 sont plus anthropomorphes encore. On est loin de la corpulence de Mr Univers du premier volet.

---

<sup>15</sup> De manière générale, la tétralogie met en scène les corps, sans rien enlever au récit, mais sans que ces derniers se effacent les physiques. Car mise en scène des corps, il y a une tendance du cinéma à traverser les corps plus qu'à les présenter, lorsque le récit possède sa force propre. Pourtant il y a là comme un enjeu anthropologique, voire éthique, car « Les images ne sont pas des miroirs: elles façonnent nos préhensions. » Vincent Amiel, *Le corps au cinéma*, p. 6.

<sup>16</sup> T1, 1h33.

<sup>17</sup> T2, 1h14.

Mais ce sont parfois dans des attitudes plus subtiles que cette ressemblance s'aperçoit. Car les Terminators sont capables d'imiter des attitudes et des airs bien humains, au-delà de tous mouvements généraux. Ainsi, dans *Terminator 2*, le T-101 en charge de la protection de John Connor apprend les gestes humains. Au Mexique, il comprend les jeux (« Tape m'en cinq »)<sup>18</sup> et n'hésite pas à afficher un petit sourire en coin pour marquer sa complicité avec John. De même, il acquiert les tics et les familiarités de langage de son protégé<sup>19</sup>.

Plus encore, le Terminator reflète une conscience intelligente dans la contemplation de son corps. Dès le premier épisode, la machine se regarde elle-même. Lorsqu'il s'autorépare<sup>20</sup>, le T-101 regarde sa main et son « travail » comme un être qui s'étonnerait de sa propre existence, à l'image d'un homme qui s'observe lui-même.

Ces ressemblances des corps et des attitudes ne sont pas seulement certains des ressorts du film mais constituent un des enjeux majeurs de celui-ci. *Car c'est la ressemblance des corps artificiels et des corps humains qui renvoie à la manière d'aborder l'autre homme en tant qu'homme, depuis son apparence.* On pourrait tenter ici un parallèle entre l'illusion créée par ces machines et les difficultés que rencontre la philosophie chaque fois qu'elle veut déduire l'identité de l'autre homme de l'observation de son apparence. C'est ainsi que Husserl prétend déduire l'autre d'un raisonnement à partir de son corps et de ses expressions. Dans sa cinquième méditation, autrui apparaît comme un alter ego, saisi par analogie, motivée elle-même par la ressemblance des corps. La médiation de cette comparaison est alors le signe de l'altérité: "Supposons un autre homme entré dans le champ de notre perception; (...) il faut que cet autre corps – qui pourtant, lui aussi, se donne comme organisme – tienne ce sens *d'une transposition aperceptive à partir de mon propre corps.* Et cela, de manière à exclure une justification véritablement directe et, par conséquent, primordiale – par une perception dans le

---

<sup>18</sup> T2, 1h11.

<sup>19</sup> T2, 1h03.

<sup>20</sup> T1, 1h49 et 1h52.

sens fort du terme – des prédicats spécifiques de l'organisme."<sup>21</sup> Il y a une saisie analogisante, définie comme "transfert immédiat fondé sur un couplage, un appariement de mon corps ici à cet autre corps là-bas."<sup>22</sup>

*La tétralogie des Terminators ne dévoile-t-elle pas à sa manière l'impossibilité d'interpréter ainsi la rencontre d'autrui ?* Car dans ces films, les corps artificiels et humains sont mis en scène sur le mode de la ressemblance et la possibilité d'imiter des attitudes expressives rend très fragile une théorie de la rencontre et de la reconnaissance du tiers sur le mode de l'analogie. Les corps sont mis en scène pour dissimuler la différence réelle et cela perturbe le jeu normal de la rencontre. On est en fait obligé d'attendre que les Terminators se trahissent en déployant leur force, comme Reese l'affirme lui-même. On ne peut les détecter car ils ont une peau humaine et il faut attendre qu'ils déclarent leurs intentions.

On doit d'ailleurs noter que dans les deux premiers épisodes, seuls les chiens ont encore assez d'instinct pour s'inquiéter de la différence réelle des hommes et des machines à partir de leur sensibilité. L'olfaction, dont ne se servent pas les hommes dans la tétralogie, semble être le dernier moyen immédiat de repérer les machines. Là encore, l'homme serait victime d'une trop forte intellectualisation de sa sensibilité qui accorde le privilège à l'ouïe et à la vue. C'est d'ailleurs cette même intellectualisation qui favorise le progrès technique et le mène à sa propre perte.

Se trahir ou déclarer ses intentions, c'est en l'occurrence pour un Terminator *montrer sa force*. C'est la première différence qui apparaît visuellement entre le corps de la machine et celui de l'homme. Car il y a une réelle fragilité du corps humain. L'être humain est vulnérable. Le Terminator, lui, ne souffre jamais et jouit d'une puissance impossible chez

---

<sup>21</sup> Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Vrin, Paris, 1998, § 50.

<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Le Seuil, Paris, 1986, p. 77.

l'être vivant. Pour lui, la douleur n'est qu'une information comme il le déclare dans *Terminator 2*<sup>23</sup>.

On pourrait aussi repérer une seconde différence dans les attitudes corporelles, même si elle n'est qu'indicielle. Dans *Terminator 3*, on peut être surpris par la netteté et la précision des mouvements du T-X. Quand elle court, quand elle bouge, quand elle sort de l'hélicoptère à la fin du film par un mouvement puissant et sans fioriture, sa gestuelle est toujours nette, rapide, claire, distincte, autrement dit mathématique. On a affaire ici à des gestes parfaits au sens où ils sont toujours ramenés à une pure efficacité. Mais cette manière de se mouvoir est purement calculée. *Cette façon de vivre son corps est mécanique et précise*. Or n'est-ce pas là l'indice d'une différence capitale ? Le corps humain comporte des défauts et des excès, ses mouvements ne sont pas logiques au point d'être toujours prévisibles. Le corps et les gestes parfaits des Terminators pourraient ainsi être les indices d'un style proprement artificiel. *Le corps humain se signifierait autant par une imperfection logique que par une certaine imprévisibilité*.

Si cela n'est qu'indiciel, cela rentre toutefois en corrélation avec l'enjeu moral que décrit *Terminator 2*. Car si les Terminators, avec leur micro-puce UPC, sont capables d'apprendre –détrônant ainsi l'homme et son privilège de perfectibilité – il est quelque chose qui semble leur échapper absolument: la notion de valeur. Programmés, ils n'ont qu'une *fonction*. Mais l'attitude morale et la liberté, ou l'imprévisibilité, apparaissent alors comme des différences irréductibles entre l'homme et la machine. Ainsi, le T-101 s'étonne dans *Terminator 2* qu'il faille respecter la vie humaine. « Pourquoi ? »<sup>24</sup>, question qui avoue l'injustifiabilité fondamentale du respect mais en même temps le privilège humain de sa compréhension. C'est ainsi que le Terminator peut être programmé pour y obéir, non pour le

---

<sup>23</sup> T2, 1h01.

<sup>24</sup> T2, 0h41.

comprendre. Le Terminator obéit mais ne respecte pas à la différence. L'absolue logique va ici de pair avec la privation de liberté et donc de choix moral.

Ainsi, en dehors de la puissance physique qui peut toujours être dissimulée, *les propriétés humaines peuvent s'apercevoir en partie dans le corps humain*, mais seulement de manière indicielle et toujours pour indiquer des qualités qui ne s'éprouvent que de l'intérieur. C'est pourquoi l'illusion reste possible. Dès lors, *la morale comme respect de soi et de l'autre a à se fonder sur autre chose que sur une logique de la ressemblance physique, qui d'identité en identité ne se prête qu'à une mesure des forces.*

### **Vers quel modèle moral ?**

Ces films exposent en effet plusieurs modèles de conduites qui sont liées à la question de l'altérité telle qu'elle s'est posée jusqu'à présent.

Dans le premier film, le Terminator incarne l'absence totale de pitié. Cette machine n'a même pas l'idée de respect et incarne une forme absolue la simplicité morale: la machine ne reconnaît rien d'autre qu'elle et son programme de fonctionnement, selon une logique de comparaison et de mesure de forces. Tout est jeu de puissances et de corps à corps. Quand il assassine la première homonyme de Sarah Connor, son geste est efficace, froid et calculé, seuls ses avant-bras bougent<sup>25</sup>. On assiste à l'inhumanité d'une efficacité pure. Le Terminator est neutre et tue impassiblement. Lorsque l'on voit ses yeux, on n'aperçoit rien qui se rapprocherait d'une sensibilité mais il s'agit bien d'un regard de caméra qui scrute, comme dans le parking<sup>26</sup>. Il bouge les yeux tel une caméra de surveillance.

---

<sup>25</sup> T1, 1h15.

<sup>26</sup> T1, 1h41.

Contre cette froideur pure, *Terminator 2* pose la question morale du pourquoi. La conversation de John Connor et du T-101 reste à ce titre édifiante<sup>27</sup>. Quand John déclare qu'on ne peut tuer par envie, la machine demande une justification que John ne peut apporter, sans pour autant que soit défaits sa certitude. *Il existe ainsi une logique humaine qui dépasse la mesure des forces et de leurs différences*. Il existe une logique morale qui ne se réduit pas à l'affrontement d'être bornés à leur survie.

Vers quel modèle moral s'achemine-t-on alors ? A l'affrontement mathématique des forces, l'homme oppose l'interdit du meurtre de l'autre homme. Ce faisant, être trompé sur l'apparence de l'autre, ce n'est pas seulement subir une illusion, mais c'est risquer de confondre deux perspectives: d'une part le combat face à la machine pour sa survie, d'autre part l'obligation au respect envers les personnes. S'il existe une logique du combat, elle ne vaut dans ses films qu'entre les machines et face aux machines. L'éthique du respect, propre de l'homme, arrête la force mais selon un pouvoir qui ne se mesure plus: « Le meurtre exerce un pouvoir sur ce qui échappe au pouvoir. »<sup>28</sup>

Cette perspective humaine n'a de sens que pour un être libre. *Terminator 3* met ainsi en scène le choix moral. Certes l'homme crée des machines à l'origine de ses propres malheurs. *Etre libre, c'est donc prendre le risque de sa propre destruction*. Si le respect est le propre de l'homme, le mal est moralement parlant aussi le propre de l'homme. Seul l'homme est mauvais, parce que seul il peut être bon, parce que seul il a le choix. La machine, elle, échappe à cette alternative, ni bonne absolument, ni mauvaise absolument, mais toujours susceptible d'être reprogrammée.

*Terminator 3* veut faire croire à un conflit moral<sup>29</sup> dans le T-101 lorsqu'il vient d'être battu par le T-X. Il hésite entre sa mission de protection et sa nouvelle mission de destruction. On pourrait donc croire que l'on impute à la machine un conflit moral et donc la possibilité

---

<sup>27</sup> T2, 0h41.

<sup>28</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Le livre de poche, Paris, 1996, p. 217.

<sup>29</sup> T3, 1h24.

d'un choix. A vrai dire, cette scène n'est pas crédible ou du moins on aurait tort de l'interpréter comme conflit de devoirs humains. Il s'agit plutôt de la métaphore d'une dualité en l'homme qui a conduit à programmer contradictoirement une machine, c'est-à-dire à lui donner à mimer un choix qui reste le propre de l'homme. L'homme peut donner lieu directement ou indirectement à des ordres contradictoires parce qu'au-delà de toute vérité ou de toute erreur il en a le choix. La machine et son conflit ne font que reproduire, malgré elle, cette ambivalence.

*Aussi la machine, si proche de nous par son corps, ne peut qu'imiter maladroitement nos intentions. Aussi forte et intelligente soit elle, elle ne possède aucune valeur morale et ne peut constituer qu'un instrument. Seule la personne ne subit pas son destin mais le fait – selon la maxime de Sarah Connor – et seul l'homme peut, dans certains cas, s'autoterminer. Si le Terminator peut nous imiter dans nos gestes, il nous fait prendre conscience que nous ne reconnaissons de proprement humain en l'autre que ce qui reste le moins imitable.*

Matthieu Dubost



**Terminator 4 : de la mode du Prequel à l'inversion du temps**

**(à venir)**

## Filmographie

*Terminator* (1984)

réalisé par James Cameron

avec Arnold Schwarzeneger, Linda Hamilton, Michael Biehn et Paul Winfield

Scénario de James Cameron et Gale Anne Hurd

Effets spéciaux de Stan Winston et Fantasy 2

Montage de Mark Goldblatt

Photographie d'Adam Greenberg

Musique de Brad Fiedel

Produit par Gale Anne Hurd

DVD MGM Home entertainment, 2001

*Terminator 2: Judgement Day (Terminator 2: Le jugement dernier)* (1991)

réalisé par James Cameron

avec Arnold Schwarzeneger, Linda Hamilton, Robert Patrick

Scénario de James Cameron et William Wisher

Effets spéciaux de Stan Winston, Dennis Muren et Industria Light and Magic

Montage de Conrad Buff, Richard A. Harris et Mark Goldblatt

Photographie d'Adam Greenberg

Musique de Brad Fiedel

Produit par James Cameron et William Wisher

DVD Columbia Tristar home video, 1998

*Terminator 3: Rise of the machines (Terminator 3: Le soulèvement des machines)* (2003)

réalisé par Jonathan Mostow

avec Arnauld Swarzeneger, Nick Stahl, Claire Danes et Kristina Loken

scénario de John Brancato, et Michael Ferris

effets spéciaux Stan Winston et Industrial Light and Magic

Montage de Neil Travis et Nicolas de Toth

Musique de Marco Beltrami

Photographie de Don Burgess

Produit par Mario F. Kassar, Andrew G. Vajna et Joel B. Michaels

DVD Columbia Tristar home video, 2005

*Terminator 4 : Salvation (Terminator 4 : Renaissance)*

Réalisé par Joseph McGinty Nichol

avec Christian Bale, Sam Worthington, Bryce Dallas Howard, Roland Kickinger et Arnold Schwarzenegger

scénario de John Brancato et Michael Ferris

Musique de Danny Elfman

Photographie de Shane Hurlbut

Produit par Mario Kassar, Andrew George Vajna et James Middleton

# Sommaire

Les auteurs.....	2
Présentation (Matthieu Dubost).....	4
Les deux temps de Terminator (Tristan Garcia).....	9
Terminateur, initiateur.....	9
Le temps de Terminator.....	10
Les paradoxes de <i>Terminator</i> .....	14
Le temps de <i>Terminator 2</i> .....	20
Les deux temps du cinéma américain.....	23
La fuite dans une tétralogie de <i>road movies</i> (Raphaël Mobillion) <b>Error! Bookmark not defined.</b>	
Terminator: une tétralogie de <i>road movies</i> .....	32
Le combat et la fuite: métamorphoses dans la tétralogie.....	35
La fuite vers l'inconnu, l'Histoire dans la tétralogie <i>Terminator</i> .....	41
La technique et la vie (Mathias Goy).....	48
<i>Terminator 1</i> : L'intelligence artificielle et l'intelligence de la vie.....	52
<i>Terminator 2</i> : Une machine presque vivante.....	57
<i>Terminator 3</i> : Supériorité et fragilité de la vie.....	62
Les corps des possibles (Nadia Al Salti et Thierry Baubias).....	66
Des corps émus.....	67
Vers une humanisation des machines ?.....	70
Ouvrir les corps.....	73
Le corps dédoublé.....	76
Les limites de l'étendue.....	78
L'aliénation des corps.....	80
Du Même à l'Autre, ou la question de l'inimitable au cinéma (M. Dubost).....	84
Images de la réalité, réalité de l'image.....	85
Identité et corps de l'autre.....	89
Vers quel modèle moral ?.....	94
Filmographie.....	98

Les quatre films de la série *Terminator* sont-ils autre chose que des divertissements à succès ? Le cyborg n'est-il qu'un personnage de plus parmi les héros de science-fiction ?

Nous voulons montrer ici comment une pensée et une cohérence traversent en réalité ces épisodes. En retrouvant des questions essentielles et en interrogeant notamment les notions de machine, d'identité et de genre, on peut comprendre que c'est toute une mythologie philosophique qui se dessine dans ces films.