

Richard Bégin
Université du Québec à Montréal

L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie

Jim s'éveille dans une chambre d'hôpital, nu et branché à quelques instruments médicaux visiblement hors d'usage. Il est seul; la pièce est déserte. Il se lève et arpente les corridors. Le désordre ambiant indique qu'on a dû précipitamment quitter les lieux. À l'extérieur, Jim est confronté au même spectacle : la ville paraît avoir été dépeuplée. Dans les rues ne figure aucun passant et aux fenêtres n'apparaît aucune silhouette. Les premières séquences du film *28 Days Later* de Danny Boyle (2003) rappellent à quelques détails près celles de *Quiet Earth* de Geoff Murphy (1985). Dans les deux cas, un individu s'éveille dans un monde qui s'est brusquement évanoui. En fait, ne reste plus de part et d'autre que de l'espace inanimé; autrement dit, plus rien n'a lieu. Si le film de Boyle ne tarde pas à sombrer dans le drame d'horreur, celui de Murphy maintient l'intrigue autour de ce mystérieux abandon qui devient vite prétexte à quelques savoureuses réflexions métaphysiques¹. Les nombreuses similitudes que manifestent les cinq premières minutes de ces deux films, que près de vingt ans séparent, ne concernent pas exclusivement l'histoire qui semble vouloir y être racontée. En effet, ces séquences

¹ Pointant son arme en direction d'un crucifix, Zac, le personnage « principal », s'adresse à Dieu : « *If you don't come out I'll shoot the kid!* »

Richard Bégin, « L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 139-155.

d'abandon en rappellent également d'autres présentes dans des récits aussi hétéroclites que ceux proposés par *Le dernier combat* de Luc Besson (1983), *The Omega Man* de Boris Sagal (1971) ou par *12 Monkeys* de Terry Gilliam (1995). Si les récits de ces films diffèrent à plusieurs points de vue, une évidente constante néanmoins demeure : dans tous les cas, un individu est au départ confronté à la solitude dans un monde devenu subitement inoccupé.

Une catastrophe nucléaire, bactériologique ou naturelle est à l'origine de cet univers tranquille et silencieux. Bien qu'il ne garde sa tranquillité que pour un bref instant – elle est généralement réduite aux premières minutes du film –, l'univers post-apocalyptique des films cités a pour caractéristique d'exprimer à ce même moment le sublime d'un monde démesurément vide. Aussi, l'histoire racontée devient-elle, dans ce court intervalle, secondaire; le sentiment d'abandon prévaut sur le récit, à tel point qu'aucune action, sauf peut-être celle d'errer, ne permet d'anticiper sur une suite d'événements potentiellement narratifs. En somme, le seul contenu narratif qu'expose l'errance de l'individu solitaire dérive du sentiment d'être égaré ou d'avoir été délaissé. Ce qui, nous allons le voir, n'est pas sans conséquences pour la suite des choses. La fonction de telles séquences n'est donc pas de raconter, mais de camper la fiction dans une émotion bien précise, soit celle qu'engendre la perspective que « tout est maintenant possible ». De sorte que le film post-apocalyptique ne peut être réduit à une forme ou l'autre de récit sans, au préalable, éveiller chez le spectateur le sentiment que tout se réduit désormais dans un indéterminable *hic et nunc*. Si les séquences évoquées plus haut interviennent presque toujours au début de l'intrigue, c'est que cette dernière livrera par la suite sur le mode narratif ce qui, au départ, est de l'ordre du sentiment. C'est ce sentiment de l'*ici-présent* que je souhaite étudier en expliquant dans quelle mesure il est de l'ordre du sublime.

Le sentiment du sublime est dans ce cas-ci attribuable à la *situation* du personnage. Cette situation résume à elle seule un contexte (du latin *contextus*, « assemblage »), c'est-à-dire un agencement entre un fait et l'émotion que ce fait suscite dans l'esprit de celui ou celle qui le subit. Et puisqu'elle est fictive, la situation du personnage concerne ici l'agencement d'une condition narrative particulière – la perte ou la destruction – à la fiction qu'elle présume – la perte ou le désenchantement. En ce qui concerne le film post-apocalyptique, il s'agit d'une situation que provoque une circonstance précise – que je nommerai la condition de déchéance – et qu'habite un imaginaire spécifique – que je qualifierai de dystopique. Il peut sembler *a priori* banal d'insister de la sorte sur l'agencement entre une condition de déchéance et un imaginaire dystopique dans la mesure où il est question ici de la tragique situation du survivant; de celui qui a (presque) tout perdu. Généralement, tout survivant se trouve pris dans une condition de perte au sein d'un monde qu'il juge désormais désenchanté. Difficile d'imaginer le contraire. Or, il est possible également d'insister sur le sentiment que cet agencement suscite; je parle ici du sublime. Non seulement le sentiment du sublime est-il en mesure de caractériser la situation du survivant, il est, nous allons le voir, symptomatique du film post-apocalyptique. Bien que ces films d'anticipation cherchent avant tout à raconter ce qui pourrait advenir suite à une catastrophe ayant tout détruit ou presque, nous verrons qu'ils offrent en outre une image positive, voire humaniste, de la « nouvelle » situation de l'homme déchu, en tant qu'il s'impose comme survivant de l'Histoire. L'étude qui suit vise à démontrer que, en partie par le recours au sentiment du sublime, le film post-apocalyptique métaphorise, par la *situation* du survivant, la condition contemporaine de l'individu.

Cet article se divisera en trois parties. Dans un premier temps, je tenterai de définir la condition de déchéance au regard de sa valeur salutaire et non en fonction de son acception théologique selon laquelle il s'agirait seulement d'un « état

de perte ». En deuxième lieu, j'expliquerai comment la condition de déchéance évoque un imaginaire dystopique dans lequel l'homme déchu acquiert une lucidité que l'imaginaire utopique, quant à lui, évacue au profit de deux grand types d'aveuglement : l'un, dans la subjectivation théologique – au travers des utopies ecclésiastiques et sacrées qu'alimentent l'idée qu'il n'existerait qu'un « sujet *du* Divin » –, et l'autre, dans la subjectivation idéologique – au travers des utopies laïques et séculaires qu'alimente l'idée qu'il n'existerait qu'un « sujet *de* l'Histoire ». En troisième lieu, je tenterai de démontrer que l'agencement de la condition de déchéance à l'imaginaire dystopique dont il est la fiction manifeste une *situation* spécifique à la condition contemporaine de l'individu. Cette situation correspondant à une *déssubjectivation individualisante* de l'homme – un *retour à soi* et à l'individu en somme. Il s'agit d'une *déssubjectivation* qui situe le personnage au milieu d'un espace-temps actuel et « contemporain » du point de vue duquel la « présence » du monde et de la nature excèdent désormais toutes re-présentations théologiques et idéologiques. Je souhaite ainsi démontrer qu'il existe l'expression, dans le cinéma contemporain en général et dans le film post-apocalyptique en particulier, d'un processus de *déssubjectivation* du personnage, soit : l'expression d'un processus par lequel ce dernier se libère de son assujettissement aux grandes représentations théologiques et idéologiques. Ce processus éveillerait un double sentiment de démesure et de liberté que je me proposerai en toute fin d'analyser sous l'angle de ce sentiment du sublime.

La condition de déchéance

À la condition de déchéance correspond une situation « particulière », celle de l'homme déchu. Bien que, par définition, cette condition puisse à loisir s'appliquer à l'ensemble d'une civilisation, il s'agit néanmoins d'une condition dans laquelle sombrent *a priori* les individus qui composent cette civilisation. Autrement dit, il est certes

commun et juste de reconnaître la déchéance d'une société dans son ensemble, il ne faut cependant pas négliger la situation du survivant qui, de l'intérieur, est à même de faire l'expérience de la perte ou de la destruction; car il est toujours celui qui demeure en mesure de témoigner de sa déchéance, là où le chroniqueur extérieur interprète les faits en vue d'établir les raisons d'une condition générale, celle d'une civilisation en déclin. Dans la condition de déchéance s'inscrit de la sorte une situation individuelle, « particulière », qui, contrairement à celle qu'interprète le chroniqueur, n'est pas en défaut de *présence*; le « déchu » faisant l'expérience *hic et nunc* de la perte et de la destruction. C'est pourquoi la situation « particulière » de l'homme déchu est davantage susceptible de nous faire comprendre la condition de déchéance dans son ensemble que l'inverse. Cette situation exprime un état présent, soit l'état de celui « qui n'a plus » ou qui « ne possède plus » une position ou un quelconque avantage au sein d'un ensemble. Aussi, bien avant de considérer l'Idée de civilisation, nous faut-il prendre en compte la situation de celui qui est directement témoin de la dissipation de cette Idée, et non celui dont cette Idée demeure la raison d'une dialectique historique. Bref, la déchéance s'avère d'abord être une condition individuelle de dépossession ou un processus par lequel l'homme perd ce qui lui permettait de réaliser ici-bas, dans une perspective utopiste, l'Idée d'un monde civilisé dans lequel il s'imaginait davantage *sujet* que simple *individu*.

Mais ne nous méprenons pas : dans la déchéance, les Idées ne disparaissent pas avec la chute du sujet, bien au contraire, elles paraissent désormais *excessives*; elles débordent l'imagination de l'individu qui tente toujours déjà de se les représenter. En d'autres termes, l'homme déchu ne perd pas les Idées de civilisation de vue, mais fait plutôt la double expérience de leur soudaine inaccessibilité et du pouvoir qu'il possède, en tant qu'Humain, de les (ré)instaurer. En cela, la chute est doublement symbolique parce qu'elle présuppose, d'une part, un pouvoir rationnel, celui d'élaborer l'Idée de

civilisation, et d'autre part, celui d'imaginer le caractère utopique de cette même Idée, dont l'objet peut soudainement être frappé d'un non-lieu. De même, dans la condition de déchéance, l'Idée de civilisation persiste-t-elle au moment où son objet, quant à lui, perd de son sens. Nous pouvons de la sorte reconnaître le lien implicite, et par nature symbolique, qui subsiste entre la condition de déchéance et le mythe d'Icare. Comme Icare, l'homme déchu retombe habituellement à l'endroit même d'où il avait pris son envol, ou d'où il s'était permis, auparavant, d'entreprendre la réalisation d'une utopie. Et ce qui est désormais différent dans ce « nouveau monde » dans lequel il retombe, c'est qu'il s'agit maintenant d'un espace-temps dénué de *sens*. Les utopies sacrées ou séculaires qui permirent l'envol paraissent désormais *im-présentables*, absentes; elles n'ont plus, pour le survivant, *lieu d'être*. De sorte que le sens « vertical » qu'imposaient ces utopies s'évanouit avec la chute du sujet. Mais entendons-nous bien, l'homme déchu ne meurt pas nécessairement de sa chute. S'il pouvait s'imaginer comme un *sujet pour l'utopie* – et s'identifier dans la seule ascension qu'elle lui imposait –, sa condition de déchéance lui permet par contre de réaliser son individualité, de se libérer de l'illusion et de prendre conscience que toute tentative de réalisation d'une utopie est, en soi, une négation de l'*ici-présent*.

La situation de l'homme déchu s'apparente ainsi à un constat d'échec qui n'en est pourtant pas un. Bien au contraire. En « retombant », l'homme déchu devient pour ainsi dire un *contemporain*, en ceci qu'il lui est dorénavant permis de faire à nouveau connaissance du réel *ici-présent* au lieu d'en ignorer la phénoménalité au profit d'une illusoire accession au royaume des Idées. Même si cet *ici-présent* ne possède pas les caractéristiques de l'Éden, il n'en demeure pas moins le lieu privilégié d'une fabuleuse *présence à soi*. Revenons un instant au mythe d'Icare pour ensuite mieux s'en écarter. En se détournant de ce qui lui est inaccessible, Icare, de manière brutale certes, *rentre chez soi*. Dépossédé du sens – du sens

téléologique s'entend –, l'homme déchu, comme Icare, perd la verticalité du sentiment d'élévation mais retrouve néanmoins son autonomie. Cette analogie est soulignée par Chantal Delsol lorsqu'elle compare l'homme contemporain et la « nouvelle » situation d'Icare : « Il lui faut recommencer à vivre normalement, après avoir cru qu'il pouvait accéder au soleil – au bien suprême². » Le monde tant espéré et inatteignable s'est évanoui, et son pouvoir hétéronome avec lui. Tout est donc à faire, *ici*, au *présent*, loin des fictions sacrées ou séculaires, dans la normalité d'un quotidien ou dans le « désert du réel³ ». Mais là où le mythe d'Icare ne nous est plus d'aucun recours, c'est lorsqu'il nous est demandé d'expliquer en quoi consiste le double sentiment d'angoisse et d'euphorie que procure pour le contemporain cette autonomie retrouvée. Puisqu'elle s'avère être également un « désespoir de cause », la condition de déchéance est une situation angoissante en ceci qu'elle n'a pas de *sens*; or, il s'agit également d'une situation euphorisante dans la mesure où elle inaugure dans ce « réel » retrouvé un véritable état de liberté. En somme, tout survivant est susceptible de devenir un « *Rebel without a cause* ».

² Chantal Delsol, *Le souci contemporain*, Paris, Éditions Complexe, 1996, p. 13.

³ La disparition des fictions sacrées et séculaires permet de retrouver derrière une réalité utopique, le tragique d'un réel dystopique. Une proposition pouvant être rapprochée de celle de Slavoj Žižek, pour qui la catastrophe permet au moins une chose, soit d'être confronté au réel : « *Matrix* (1999), le grand succès des frères Wachowski a porté cette logique [la fiction de la réalité] à son comble : la réalité matérielle dont nous faisons tous l'expérience et que nous avons sous les yeux n'est en fait qu'une réalité virtuelle générée et coordonnée par un énorme mégaordinateur auquel nous sommes tous reliés; lorsque le héros se réveille dans la "vraie réalité", il ne voit plus qu'un paysage dévasté et recouvert de ruines calcinées : les restes de Chicago après une guerre planétaire. Morpheus, le chef de la résistance, lui réserve alors une salutation ironique : "Bienvenue dans le désert du réel." Quelque chose du même ordre n'a-t-il pas eu lieu à New York le 11 septembre? » (Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2005, p. 37.)

Il nous faut ainsi considérer la « cause » comme une entrave à la liberté. En ce sens, deux causes – ou fictions – sont ici absentes de la situation de l'homme déchu : celle qu'implique la modernité et celle que suggère la tradition. Il s'agit en peu de mots de deux processus illusoire d'accession au royaume des Idées. Ce que l'envolée symbolique de la modernité implique, c'est une cause orientée vers l'avenir : le progrès, la justice, etc. De même que l'envolée de la tradition suggère une cause orientée vers le passé : l'héritage, le paradis originel, etc. Ainsi, l'une « implique » au sens où le sujet y est activement engagé, alors que l'autre « suggère » au sens où le sujet y est d'abord invité à croire. Avec la chute, les causes et les orientations ont disparu. L'homme déchu n'étant plus le *sujet* de telles orientations, il vit donc non seulement un « retour à soi », mais également un retour au présent; il devient en somme *présent à soi*. Ce pourquoi il est à considérer comme un « contemporain ». De même, l'homme déchu devient-il, d'une certaine façon, sa propre cause et l'origine même du monde à *l'état brut* dans lequel il retombe. Or, il ne faut pas voir dans cette assertion une conception solipsiste de la subjectivité – ce qui nous ferait confondre *individualité* et *individualisme* –, mais plutôt une logique de distinction entre, d'une part, un *sujet* refusant le présent au profit de représentations données *a priori* – dans l'utopie –, et, d'autre part, un *individu* contraint à considérer sa condition présente et limitée comme le point de départ en vue d'instituer de nouvelles représentations. En d'autres termes, si le *sujet* se laisse borner (ou berner) par les fictions, l'*individu*, quant à lui, en inaugure de nouvelles, dont celles qu'évoque l'imaginaire dystopique.

L'imaginaire dystopique

Les films post-apocalyptiques exposent de la sorte un monde vécu sur le mode d'un « contemporain » à l'état brut. Ce monde ne fait plus Histoire. Il s'agit néanmoins d'un retour au monde « réel », propice celui-là à l'établissement de nouvelles fictions. Le personnage de Jim dans le film de Danny Boyle,

par exemple, s'éveille bien « chez lui », dans un monde réel et reconnu comme tel qui, cependant, aura été projeté hors de l'Histoire. Sans passé et sans avenir, la ville abandonnée dans *28 Days Later* ne possède plus de représentations *a priori* qui permettraient à Jim d'y être un sujet, un citoyen parmi tant d'autres. Sans ces représentations qu'impliquent pour une réalité urbaine les véhicules bruyants, la foule affairée ou le bruit ambiant, Jim est contraint à se réinventer une nouvelle subjectivité. C'est que la ville devient dans cet intervalle un *espace* dont le *lieu* historique s'est à jamais évanoui, entraînant dans sa disparition tout processus de subjectivation citoyenne. À l'*individuation subjectivisante* du processus historique succède ainsi la *désobjectivation individualisante* de l'état post-historique. Le « retour à soi » de Jim le rend ainsi responsable, désormais, de sa propre Histoire et des nouvelles représentations sociales pouvant être instituées *grâce et par* lui. L'Histoire est donc *à faire*. Ce pourquoi la condition de déchéance s'avère ici être moins un échec qu'une possibilité retrouvée : celle, surtout, de se réapproprier le temps et l'espace (malgré tout le danger ou la violence que cela suscite). D'où la présence persistante de l'errance dans le film contemporain en général et dans le récit post-apocalyptique en particulier, car ce que Jim ne possède plus, c'est un assujettissement au « lieu qui n'est pas », un assujettissement à l'U-topie de la tradition ou à l'U-topie de la modernité. La déchéance signe de la sorte l'échec des utopies et non l'échec de l'Homme. En d'autres termes, *la condition de déchéance signale l'échec d'une négation de soi*.

Bref, le film post-apocalyptique manifeste l'échec des utopies, ces fictions hétéronomes. Nous avons vu que l'univers post-apocalyptique en général s'avère être un univers post-historique dans lequel les fictions sacrées et séculaires qui *font habituellement l'Histoire* se sont évanouies. De sorte que l'Homme qui choit dans ce monde désormais « sans Histoire » n'a d'autre choix que d'errer dans un espace *contemporain* auquel manque désormais ce « lieu qui n'est pas », l'U-topia.

Qu'il s'agisse de *28 Days Later*, de *Quiet Earth* ou de *Omega Man*, le personnage erre, pour un moment plus ou moins long, dans un espace *ici-présent* dont un terrible événement aura au préalable retiré la position idéale – ou son *locus virtuel* – sociale, culturelle ou politique; il s'agit en peu de mots d'un espace où rien *n'a plus lieu*. On constate de la sorte une différence fondamentale entre la fonction d'espace et l'Idée de lieu. D'une part, l'espace caractérise un réel physique dont une ou plusieurs fictions proposent, d'autre part, une localisation, un *locus*. En général, au cinéma, le lieu peut être défini comme la marque représentative et narrative de l'imagination spatio-temporelle, comme on dit par exemple d'un espace X qu'il s'avère être le « lieu du crime ». C'est également cette différence fondamentale qui permet de faire de l'espace cadré au cinéma un champ diégétique. La localisation est de l'ordre de l'imaginaire, et c'est elle qui permet l'éclosion d'une *situation*. Ce qui donne tout son sens au fait que la condition de l'Homme déchu dans le film post-apocalyptique, pour qu'elle puisse justement exprimer une *situation*, doit également s'inscrire dans une fiction. Aussi, la condition de déchéance inaugure-t-elle un évanouissement des fictions hétéronomes tout en permettant l'évocation d'autres fictions, autonomes celles-là. Après la catastrophe, les fictions ne disparaissent donc pas, elles changent de statut. En effet, le survivant n'a peut-être plus l'imaginaire utopique comme source d'un modèle de civilisation, il n'en a pas moins pour ascendant, dans l'imaginaire dystopique, cette fiction de *soi* que l'on nomme la perfectibilité.

Le film post-apocalyptique présente des espaces dans lesquels certaines fictions n'ont plus *lieu d'être*. Ce pourquoi l'espace et le temps y apparaissent à l'*état brut* : ils évoquent un manque, celui de ce lieu « qui n'est pas ». La dystopie ne peut ainsi être définie comme une utopie négative pour la simple raison que toute utopie est, à la base, négative. En somme, l'imaginaire dystopique est un révélateur de la négation utopique et non un antagonisme à l'utopie. Comme

l'indique justement Keith Booker dans son livre sur l'impulsion dystopique, le concept de dystopie doit être ainsi compris : « *a general term encompassing any imaginative view of a society that is oriented toward highlighting in a critical way negative or problematic features of that society's vision of the ideal*⁴ ». En ce sens, la dystopie est davantage positive et rousseauiste que ce que la croyance populaire aime à suggérer. Si la dystopie opère un retour au réel, l'utopie demeure quant à elle un non-lieu. D'autant plus que de s'avérer une négation de l'*ici-présent*, l'utopie est une *négation du soi*. Plutôt donc que de voir dans l'imaginaire dystopique l'envers de la médaille et la simple manifestation dialectique d'un « désenchantement du monde », pour reprendre la formule de Marcel Gauchet, il faudrait peut-être y voir l'occasion d'un ré-enchantement du présent, de l'espace et de l'identité individuelle. C'est que l'imaginaire dystopique opère un retour au « fait »; une forme de retour à l'*éthique*, soit à une pensée de l'*ethos* qui, comme l'indique Jacques Rancière, « établit l'identité entre un environnement, une manière d'être et un principe d'action⁵ ». Si les imaginaires utopiques disqualifient les faits au profit d'une morale *a priori* qui permet d'en *justifier* – dans son sens judiciaire et pascalien – les bienfaits ou les préjudices, l'imaginaire dystopique, quant à lui, réintroduit les faits comme relevant d'une *manière d'être et d'agir* dans un espace actuel, « réel », dénué de justifications théologiques et idéologiques. Aussi, la violence quasi habituelle du film post-apocalyptique prend-elle ici tout son sens : elle n'apparaît jamais gratuite puisqu'elle s'auto-justifie.

On peut ainsi comprendre l'imaginaire dystopique du film post-apocalyptique comme la manifestation d'un « tournant éthique » (Rancière) des fictions sociales et politiques contemporaines, là où la perfectibilité concerne davantage

⁴ Keith Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Connecticut, Greenwood Press, 1994, p. 22.

⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 146.

l'individu que la civilisation dans son ensemble. En effet, l'Homme déchu éprouvant un « retour à soi » agit désormais selon sa seule volonté, mais tout en orientant son action *au présent* et dans l'espace, soit vers l'établissement de nouvelles communautés « horizontales » (du soi vers les autres ou vice versa). Autrement dit, l'imaginaire dystopique *spatialise* les relations entre individus selon des rapports strictement liés au respect de soi, à la survie et à la distribution des tâches. À l'inverse, l'imaginaire utopique fonde le sujet en vertu d'une transcendance théologique ou idéologique (ou pire, les deux à la fois), par laquelle il est permis de mourir « pour la cause » (spirituelle ou politique). Dans l'imaginaire dystopique, la cause principale, s'il en est une, demeure la survie. Aussi n'y meurt-on parfois que pour mieux « nourrir » son prochain⁶. L'horizontalité de l'imaginaire dystopique inaugure ainsi une expérience à la fois terrifiante et enthousiasmante de l'espace-temps. Sans échappatoire verticale, voire, spirituelle et utopique, l'horizon provoque de la sorte un sentiment de démesure. Ce sentiment correspond à la tâche qu'il incombe désormais à l'individu de comprendre et de saisir – ou de donner raison à – cet environnement naturel ou urbain qui, d'une part, excède ses capacités de représentation, et, d'autre part, lui offre l'occasion d'opérer de nouvelles localisations. En somme, c'est dans une relation à l'absolument grand de la nature et à l'illimité d'un monde horizontal que s'engage l'individu contemporain. Il s'agit donc également de comprendre comment le cinéma représente cette *situation* et suscite de la sorte le sentiment du sublime.

Le sublime

La *situation* du survivant dans le film post-apocalyptique est d'ordre spatiale. Sa condition d'Homme déchu nous oblige à considérer le non-lieu de certains modèles idéaux tout en

⁶ L'imaginaire dystopique de l'anthropophagie dans un film comme *Alive* (Frank Marshall, 1993) est symptomatique de cette cause individuelle.

engageant cet individu dans l'imaginaire d'un réel dénué de sens. Bien que le réel soit toujours dénué de sens⁷, un imaginaire du « manque » nous permet néanmoins de se le représenter. Il s'agit d'un imaginaire dystopique en ceci qu'il nous permet d'interpréter cette condition de perte comme la fiction d'un « retour à soi » qui, pour l'instant seulement, « manque de lieux » (*dys-* du grec *dus-*, signifiant « manque »). Le sentiment que procure l'agencement d'une condition de déchéance et d'un imaginaire dystopique dont il est la fiction relève simultanément de l'individualité et de l'horizontalité. Aussi, seul au milieu de l'espace « réel », le personnage du récit post-apocalyptique semble, pour un moment plus ou moins long, demeurer libre, *au seuil* – du latin *sub-limen*, « sous-le-seuil » – d'une « réalité », ou d'un modèle de « réel », qui excède ses capacités de représentation. D'où la constante errance du survivant post-apocalyptique au seuil de l'Idée même de civilisation. Bien que, dans les récits post-apocalyptiques, la civilisation ait en grande partie disparu, ses ruines, bien réelles, en évoquent toujours l'Idée. La *situation* du survivant implique donc de penser l'espace dans la perspective d'un *devenir*.

Le double sentiment de liberté et de démesure se dégageant de cette situation particulière évoque le sentiment du sublime. En fait, plus qu'une simple évocation, le sentiment du sublime semble caractériser cette situation contemporaine de survivance. Car ce que cette dernière comporte de sensible, c'est la « présentation » d'une Idée qui n'a plus *lieu d'être*. En d'autres termes, la seule situation spatiale du survivant au milieu de ruines ou d'espaces urbains abandonnés permet d'envisager dans l'*ici-présent* le rappel d'une Idée de civilisation désormais inadéquate dont l'individu n'en demeure pas moins le prologue. En somme, l'Idée se « présente » du seul fait qu'existe une présence : celle de l'individu. Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir. Le sentiment du sublime réside dans cette *situation* de survivance davantage

⁷ « Le réel de l'histoire, c'est ce qui résiste à l'historicisation. » Slavoj Žižek, *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, 2006, p. 14.

qu'il n'émerge de l'espace urbain abandonné. Selon le Kant de la troisième critique, aucun objet n'est sublime en soi, seule la position de l'individu face à celui-ci est susceptible de provoquer le sentiment du sublime. Comme le formule le philosophe de Königsberg, le sublime « est un objet (de la nature) qui prépare l'esprit à penser l'impossibilité d'atteindre la nature en tant que présentation des Idées⁸ ». La destruction des villes efface non seulement toute trace de civilisation, elle en retire également la culture pour y réintroduire une nature triomphante. La présence d'animaux sauvages dans les rues d'une Philadelphie abandonnée dans *12 Monkeys* de Terry Gilliam n'est certes pas étrangère à cette « naturalisation » de l'espace urbain. Cet espace devient de la sorte l'objet (de la nature) dont parle Kant.

Or, si seule la position de l'individu face à l'objet est susceptible de provoquer le sentiment du sublime, on considérera par conséquent que ce n'est pas l'espace urbain en tant qu'objet de la nature qui est sublime, mais bien la *situation* du survivant au milieu de cet espace. Suivons à nouveau Kant :

[...] l'objet est propre à la présentation de quelque chose de sublime, qui peut être rencontré en l'esprit; en effet, le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en esprit et ravivées de par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible⁹.

⁸ Emmanuel Kant, « Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants », *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1974, p. 105.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

L'espace urbain à l'abandon est seulement l'*occasion* de cette présentation. Dans les exemples filmiques cités plus haut, la ville désertée ainsi que les rues dépeuplées ne suffisent donc pas à susciter le sentiment du sublime. Si le sentiment du sublime naît d'abord de la *situation* particulière du survivant, il nous faut donc saisir celui-ci dans la manière qu'ont ces films de représenter cette situation, et il y a une manière de la représenter qui est caractéristique du film post-apocalyptique. Le procédé du « plan d'ensemble » paraît être le dispositif privilégié pour rendre compte de la situation particulière du survivant. La raison de cette récurrence technique est fort simple. D'une part, le plan d'ensemble impose à l'expérience spatiale du personnage une horizontalité excessive en ceci que l'environnement de ce dernier paraît subitement trop grand pour lui. Le sujet y apparaît égaré. D'autre part, cet environnement rend manifeste la *présence* au monde de l'individu dans la mesure où se dévoilent, au gré de leur découverte par l'Homme, de nouvelles localisations; qu'il s'agisse d'une église bondée de cadavres comme dans *28 Days Later* ou d'une salle de cinéma abandonnée comme dans *The Omega Man*. Le plan d'ensemble permet non seulement la présentation sensible de l'inadéquation de l'environnement immédiat du survivant à l'Idée de civilisation que cet environnement ne fait plus qu'évoquer, il fait de ce même environnement le symptôme d'une « insuffisance de l'imagination » qui, conjuguée au pouvoir de la raison, contraint l'individu à opérer un *arraisonnement* de l'espace; l'église et la salle de cinéma pouvant désormais faire office, pour lui, de refuge.

Mon hypothèse peut donc se résumer ainsi : dans l'expression de la condition de déchéance dans le cinéma contemporain, le personnage de fiction se délivre non seulement de son assujettissement au temps traditionnel du Divin et au temps moderne de l'Histoire, il apparaît également comme un *individu* qui, d'une part, s'affranchit de l'hétéronomie des lois morales, et d'autre part, demeure simultanément *ébranlé* et *exalté* face à la démesure d'un monde et d'une nature lui

apparaissant soudain à *l'état brut*. Le film post-apocalyptique demeure à mon avis l'exemple le plus patent du caractère humaniste que suggère ce processus contemporain de *déssubjectivation*. En effet, puisqu'il s'agit dans le cas du survivant de prendre conscience d'un *hic et nunc* délivré des grandes représentations de l'imagination, cette situation révèle une destination humaine *concrète*, soit celle, enthousiasmante, du « tout est *maintenant* possible » et du « tout est *actuellement* à faire »; qu'il s'agisse de morales, de règles ou de l'établissement de nouvelles communautés. De même, le processus de *déssubjectivation individualisante* du cinéma contemporain s'avère-t-il être l'envers du processus de *désindividualisation subjectivisante* du cinéma moderne en général (et néo-réaliste en particulier) dans lequel le survivant d'une catastrophe est condamné à la mélancolie et à la contemplation, et contraint, au bout du compte, à ne demeurer qu'un « sujet de l'Histoire ». La séquence du suicide d'Edmund à la fin d'*Allemagne année zéro* de Rossellini est certes l'illustration la plus flagrante de cette *désindividualisation* moderne.

Les films post-apocalyptiques cités en introduction ont tous en commun de nous présenter un personnage devenu solitaire par la force des choses; un personnage, cependant, en quête de *re-subjectivation*. En d'autres termes, ces « nouveaux » individus tentent, suite à une catastrophe les ayant délivré de leur assujettissement, de retrouver un *sens*, de refonder les lois et d'établir de nouvelles communautés; bref, ces « nouveaux » individus cherchent ironiquement à redevenir d'anciens « sujets ». Aussi, le moment qui m'apparaît le plus intéressant est celui, sublime, au cours duquel le personnage éprouve sa *déssubjectivation* comme pure autonomie et fait l'expérience d'une raison lui apparaissant soudain comme une « faculté sans bornes » (Kant). Il s'agit d'un moment privilégié, puisque très court, se manifestant généralement au début du film post-apocalyptique, c'est-à-dire avant toute tentative de *re-subjectivation* (tentative inexistante ou échouant dans un

autre type de cinéma contemporain; celui de Jim Jarmush ou de Wim Wenders, par exemple). Ce moment de *désobjectivation individualisante* m'apparaît intéressant dans la mesure où il fait coïncider la condition de déchéance et l'imaginaire dystopique dont il est la fiction au sein d'une *situation* qui rend manifeste à la fois l'échec des grandes représentations et le triomphe de l'individualité.