

Daniel S. LARANGÉ

Discours de théologie postmoderne dans le cinéma post-apocalyptique. Pour une contemplation de la destruction

Abstract: In cinema, the post-apocalyptic landscape puts emphases on the roads, highways, streets, avenues empty as deserts. The traces of humanity are gradually erased by the return of the nature, because the inherently destructive human nature has taken on the human cultural efforts to dominate. While the secularization of faith has cleared the promise of the imminence of the eschatology, from the post-apocalyptic emerged a faith without hope which lives in a blind walk through the Bardo Thödol. Highways along which focus the latter stages of civilization are metaphors of inner quest to turn back time and return to the origins by retrospection.

Keywords: post-apocalyptic film, postmodern theology, contemplation of the destruction, eschatological film.

Daniel S. Larangé

Åbo Akademi (Finlande)

E-mail: daniel.larange@abo.fi

EKPHRASIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS
pp. 35-46

L'époque attend sa propre apocalypse [...]. C'est ainsi qu'il convient de comprendre l'apocalypse: ce qui révèle le caché. Ce qui rend apparent le secret de l'être-ensemble. Ce qui, au-delà des représentations auxquelles nous sommes par trop habitués, présente, fait de la *présentation* de ce qui est là, indubitable, irréfragable, intangible.¹

Civilisation et empire se fondent sur leur capacité à relier les espaces à travers un réseau routier. La fin des sociétés se (re)marque par l'abandon des routes. Sa représentation filmique est à cet égard symptomatique depuis la série des *Mad Max* (1979) de George Miller à *The Road* (2009) de John Wilcoat d'après le roman de Cormac McCarthy, ou *The Book of Eli* (2010) d'Albert et Allan Hugues. La post-modernité, avec la fin des Grands récits annoncée par Jean-François Lyotard et de l'Histoire par Francis Fukuyama, l'ex-

1 MAFFESOLI Michel, *Apocalypse*, Paris, CNRS, 2009, pp. 15-16.

traordinaire de l'anodin, le minimalisme extravagant, la simplicité volontaire, voit émerger, après la succession des désenchantements modernes que portent les crises à répétitions, un imaginaire post-apocalyptique qui révèle le discours plus ou moins refoulé de nos sociétés en cours de mondialisation.

Si la route est bien un sentier initiatique que parcourt le compagnon pour parfaire son art, quelle fonction symbolique joue-t-elle dans le film post-apocalyptique? Comment la route, qui relie généralement deux points qui sont autant d'agglomérations culturelles et traverse un espace naturel, se trouve-t-elle brusquement inversée, devenant la distance culturelle qui sépare deux lieux désertés et détruits?

Il s'agit de développer une réflexion théologique sur les voies de communication dans l'imaginaire filmique postmoderne. L'écran global est un miroir sans tain qui reflète différemment l'*homo ecra-nis* ou *computerus* qui s'y mire². Les peurs de l'apocalypse sont alors relues et reliées à la lumière du discours social (sociocritique) et de l'argumentaire théologique. L'(en)jeu apocalyptique fondé sur la dialectique du caché/révéle se retrouve inscrit dans celui du réseau (routier) dont la toile tisse les mailles d'une société où chaque possibilité d'une île³ est reliée par des ponts et des routes qui ont plus d'importance que l'habitation, la demeure, cet

espace où l'on vit et qui risque de trahir l'image que l'on véhicule.

Chemin apocalyptique

Le cheminement est une métaphore de l'existence. Vivre, c'est se tracer un chemin ou en suivre un déjà tout tracé. Or l'apocalyptique est un thème qui s'élabore au moment où l'homme prend conscience de sa propre destruction et destructibilité. Il tire ses racines d'un genre biblique, l'Apocalypse, dont le modèle canonique reste l'*Apocalypse de Jean* qui clôt le Nouveau Testament. La théologie chrétienne tend à confondre alors eschatologie et apocalypse, la première dimension renvoyant à la finitude et la seconde à la révélation, du fait que dans l'élaboration narrative, le dénouement de l'intrigue se situe à la fin du récit, en en démêlant les nœuds⁴.

Le post-apocalyptique se déploie donc dans l'après-fin, dans ce «lieu» post-historique qui n'est marqué par aucun temps, aucune temporalité, «espace» vague et indécis qui correspond au Tohu-bohu d'avant la Genèse (Gn 1,2). En cela, il est l'expression de l'imaginaire postmoderne:

La postmodernité a perdu ou s'est débarrassé de tout sens de la temporalité. Le passé, tout comme le futur et le présent, sont devenus des «réalités vir-

2 LIPOVETSKY Gilles, *L'Écran global: cinéma et culture-média*, Paris, Seuil, 2011.

3 HOUELLEBECQ Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

4 BULTMANN Rudolf: *Geschichte und Eschatologie*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1958, et *Die Eschatologie des Johannis-Evangeliums*, München, Kaiser, 1933. Voir aussi: LAPORTE Jean, *Les Apocalypses et la formation des vérités chrétiennes*, Paris, Le Cerf, 2005.

tuelles» ou des éléments combinables simultanément, comme en architecture postmoderne par exemple.⁵

Cela se manifeste justement par l'enchèvement de flashbacks plus ou moins cohérents, voire contradictoires, où le personnage réalise des actions opposées, notamment dans le film belge *Mr Nobody* (2009) de Jaco van Dormael où Nemo, le dernier des mortels, atteint de la maladie d'Alzheimer, se remémore des versions différentes de sa vie.

Autant l'espoir éclaire les commencements où tout devient possible, faute de passé et de passif, autant le désenchantement et le désespoir éteignent la fin par un *No (more) future* sans appel. Effacement de l'avenir, autrement dit de toute promesse, rêve ou utopie⁶. Fin des idéologies et fin des idées.

L'absence de paysage caractérise alors l'univers post-apocalyptique. Même les vestiges ne «disent» plus rien du passé ou plutôt disent le *plus rien* de l'avenir. L'errance reste la seule activité qui demeure et les rares protagonistes sont des âmes errantes qui songent plus à s'entretenir qu'à perdurer. Ni foi ni loi dans un monde plongé dans l'insignifiant et l'insignifiance, où *plus rien* ne peut arriver.

La *via lucis* de l'Apocalypse a cédé la place à la *vox nocti* du soleil noir. Si le paysage post-apocalyptique est définitive-

ment effacé ou flou, vide et désert, il reste traversé par des voies: sentiers, chemins, routes etc. Les «survivants» les arpentent sans raison bien précise, par réflexe atavique, car elles ne sauraient les conduire qu'à leur destruction. Or si les villes sont bien dépeuplées, les voies concentrent ce qui reste de vivant.



Fig. 1. *The Road* (2009) de John Hillcoat: La route est bordée de poteaux télégraphiques sous forme de croix ébranlées et les deux héros, le Père et le Fils cheminent ensemble.

Le cinéma qui (se) joue des craintes de son public⁷ exploite à foison cet univers qu'Antoine Volodine nomme post-exotique, mettant ainsi l'emphase sur une étrangeté si familière, de sorte que la vacuité que préfigure le film rappelle l'*ère du vide* dans lequel est plongé présentement le spectateur⁸. Les thèmes du post-exotisme y sont récurrents: une rumination sur l'échec des luttes révolutionnaires, sur les abominations génocidaires du XX^e siècle, sur les utopies et leur dégénérescence ; une mise en scène de la so-

5 THERBORN Göran, *Les Sociétés d'Europe du XX^e et XXI^e siècles: la fin de la modernité européenne?*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 16.

6 TAGUIEFF Pierre-André, *L'Effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, 2000.

7 BÉGIN Richard, «L'horreur post-apocalyptique ou cette terrifiante attraction du réel», in *Cinémas* 20 N°2-3, 2010, pp. 165-191.

8 LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

litude, de l'incapacité de communiquer et de se faire comprendre, de l'impuissance devant la douleur et la mort ; la fidélité amoureuse ; la dérive vers la folie ; la marche dans le Bardo ; l'indistinction entre rêve et réalité etc. Les personnages post-exotiques sont en accord avec ces choix, ce sont souvent des agonisants, des malades mentaux, des « gueux », des *Untermenschen*, voire des animaux plus humains que les humains⁹.

Cette kénose qui consiste à épurer en dévidant tout être et toute essence jusqu'à l'épuisement, et même l'extinction du sens et des sens, concerne le spirituel. L'obnubilation pour l'hygiène¹⁰, la sculpture des corps¹¹, la jeunesse à tout prix¹² sont autant de réactions inconscientes manifestant ce refoulement du péché lié à la compromission du présent, à l'autosatisfaction, à l'égoïsme, à l'acceptation de l'injustice au nom de l'égalitarisme et du relativisme culturels. En effet, le prélude

à la Genèse et l'épilogue à l'Apocalypse partagent une même Absence de Dieu, retrait de la présence de signification, de la Parole, puis du dialogue, de l'altérité, de la distinction, du Tout-Autre¹³. L'univers aurait retrouvé ainsi son homogénéité originelle, serait retourné à ses origines, aurait accompli son Plérôme où Tout est tout et plus rien n'est Rien. Le Christ, au moment de rendre l'âme, interpelle dans un dernier cri à son Père:

Vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte: «Eli, Eli, lamma sabach-tani», ce qui veut dire: «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné?» À ces mots, quelques-uns de ceux qui étaient là, dirent: «Il appelle Elie». Aussitôt l'un d'eux courut prendre une éponge qu'il emplit de vinaigre, et lui présenta à boire au bout d'un roseau. Les autres disaient: «Laisse! voyons si Elie viendra le délivrer.» De nouveau, Jésus poussa un grand cri, et rendit l'âme. (Mat. 27, 46-50)

«Pourquoi m'as-tu abandonné?» Cette question n'a pas raison d'être posée du point de vue théologique car le Fils accomplit la volonté du Père en se conformant aux Écritures et sait que sa mort rachète le péché du monde: il est l'*Agnus Dei*. Cette question aujourd'hui «absurde» hante l'inconscient du XX^e siècle, notamment après la succession des génocides et des exclusions. Le destin christologique se «mondialise» dans l'imagi-

9 VOLODINE Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

10 HAESLER Aldo J., *Sociologie de l'argent et postmodernité*, Genève, Droz, 1995, pp. 214-219.

11 POMMIER Gérard, *Les Corps angéliques de la postmodernité*, Paris, Calmann-Lévy, 2000. ONFRAY Michel, *Féeries anatomiques: généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset, 2003.

12 DUFOUR Mario, «La mort en partage: réflexion sur l'individuation et le lien social», in *À chacun sa quête: essais sur les nouveaux visages de la transcendance*, eds. Yves Boisvert et Lawrence Olivier, Sainte-Foy (Qc), Presses de l'université de Québec, 2000, p. 78. BAK Jolanta, *La Société mosaïque: les 10 tendances qui changent nos vies et nos façons de consommer*, Paris, Dunod, 2007.

13 NEHER André, *L'Exil de la parole: du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970.

naire postmoderne et c'est le monde qui se retrouve alors sacrifié: les causes de l'holocauste sont pour la plupart difficilement explicitées et jamais pleinement explicables. Les spectateurs les devinent confusément.

L'*Apocalypse de Jean* verse dans une conception holistique et totalitaire. Le narrateur s'avère intransigeant et ne permet aucun compromis:

Je le déclare à quiconque entend les paroles de la prophétie de ce livre: Si quelqu'un y ajoute quelque chose, Dieu le frappera des fléaux décrits dans ce livre ; et si quelqu'un retranche quelque chose des paroles du livre de cette prophétie, Dieu retranchera sa part de l'arbre de vie et de la ville sainte, et des choses qui sont écrites dans ce livre. (Ap. 22, 18-19)

Le livre de Jean devient ainsi le chemin qui conduit à la vie éternelle, et en ne peut en dévier qu'au risque de se retrouver exclu tant de la nature («l'arbre de vie») que de la culture («ville sainte»). Le damné devient ainsi un être sans foi ni loi.

Le déploiement du monde comme récit de l'A à l'Ω, recouvre la transgénération entre le Père et le Fils. Les formules canoniques du genre «il est, il était et il vient», «le principe et la fin» et «le premier et le dernier» globalisent l'Histoire dans la fragmentation des anecdotes tout en renvoyant la métaphore grecque à la symbolique rabbinique de la Shékinah: א – ת – première et dernière lettres de l'alphabet hébraïque, encadrant le mot תמא [vérité] où la lettre centrale, le מ,

symbole de la mer ou de l'eau, s'inscrit comme point de gravité entre א, symbole de l'homme (אדם), et le ת, symbole de l'aboutissement de la fin ות, Sceau Divin, aboutissement de tout, totalité des choses créées, des choses structurées, des choses développées et terminées. Dans Isaïe 44, 6, il est écrit: «Je (Yahvé) suis le premier et le dernier» (cf. 41, 4, et 48, 12) et cela se retrouve dans la littérature postexilique (Hénoch et Oracles sibyllins).

Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. Heureux ceux qui observent ses commandements, afin d'avoir droit à l'arbre de vie, et d'entrer par les portes dans la ville! (Ap. 22, 13-15)

Tout un trajet est tracé entre le baptême de Jésus et le calvaire du Christ, chemin de pèlerinage composé de quatorze stations qui compose le chemin de croix (*via crucis*), reconstitué lors de la cérémonie célébrée en évoquant les moments particuliers pendant le carême et le Vendredi saint. Dans cette progression, Jésus est rejeté par la grande part de la société, comme le poisson (ιχθυς) que le ressac de la mer abandonne sur la rive.

Les autoroutes d'une foi sauvage

L'image filmique capte surtout la désolation, à savoir l'isolement de l'humanité dans un égoïsme collectif. Le héros chemine seul ou accompagné d'un animal domestique. Il est solitaire. Sa personne est modelée sur celle du cowboy désabusé et impitoyable. Le film post-apocalyptique s'inscrit dans la tradition du Western. Cette conquête de l'Ouest est

aussi celle du détournement du *road movie* où le cheminement à travers le paysage bitumé, notamment la route 66 permet de se ressourcer.



Fig. 2. *The Book of Eli* (2010) d'Albert et Allan Hugues: le héros est un arpenteur qui se fraye un chemin entre les carcasses des voitures, symboles de la fin de la propriété.

Apparu au cours des années 1960, le périple routier devient le fil conducteur du scénario, et *Easy rider* (1969) de Dennis Hopper est devenu culte, par la prolongation de l'esprit de la *beat generation*, dont le roman *On the road* (1959) de Jack Kerouac reste l'emblème, et des hippies des années 1960-1970. La version cinématographique est adaptée à l'écran en 2011 par Walter Salles. La plume de l'écrivain parcourt le papier comme le cheminot parcourt une route interminable: écrit d'un seul jet, en trois semaines, sur un rouleau de papier de téléscripteur de 36 mètres de long, dans de longues sessions de prose spontanée, le récit répond à un style d'écriture totalement personnel, en partie inspiré par le mouvement jazz Be-Bop et par ses improvisations. Ce manuscrit a été dactylographié sur des feuilles de papier à calligraphie japonaise, collées bout à bout avec du Scotch Tape et non sur un rouleau de papier à télétype, reproduisant les linéaments de la route.

Car l'écriture est le cheminement de la main sur le papier comme de l'encre sur les lignes.

Le film *Easy rider* raconte l'échappée de deux jeunes motards, Wyatt et Billy, qui, après la vente d'une grosse quantité de drogue, décident d'employer leur bénéfice pour quitter Los Angeles afin d'aller participer à la célébration du Carnaval de la Nouvelle-Orléans. Dans leur traversée des États-Unis, les protagonistes rencontrent une communauté de hippies et leur mode de vie. Accusés abusivement de participer illégalement à un défilé, ils se retrouvent rapidement en prison où ils rencontrent George Hanson lequel les rejoint. Les trois compères vont alors découvrir ensemble l'Amérique profonde, raciste et conservatrice, qui refuse l'évolution des années 1960. Chevauchant sur leur moto, les protagonistes anticonformistes et criminels se découvrent comme les produits d'une société tout autant criminelle et injuste. De même le *road movie* post-apocalyptique permet de rencontrer des communautés incapables de trouver d'autres modèles sociaux que ceux se déployant entre les dictatures individuelle et collective.

Le ressourcement est alors conçu dans l'imaginaire occidental comme un retour aux origines, à l'avant-scène primitive et primordiale, à l'errance. Retour de l'Occident à l'Orient, par l'abandon de la sédentarisation et le peuplement des villes¹⁴. En effet, l'ancien sémite est un no-

14 MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme*, Paris, La Table Ronde, 2006.

made. Dans son existence, chemin, voie et sentier jouent un rôle essentiel. C'est pourquoi il use de ces termes comme métaphores pour exprimer sa vie morale et religieuse qui s'interpénètrent, et cette pratique s'est maintenue en hébreu et en arabe, puis s'est implantée dans les autres langues via le christianisme: «être sur la bonne voie», «ne pas s'éloigner du droit chemin», «se mettre en route», «poursuivre son chemin», «faire fausse route», «faire son bout de chemin», «suivre des sentiers battus», «être au carrefour de sa vie», «croiser le chemin d'un autre», «laisser passer des ponts», «gravir des sentiers» etc. Or la sécularisation a promis de distinguer la morale de l'éthique et de réduire dans la plupart des cas la religion à une «morale éthique», effaçant les récits bibliques derrière des «leçons» à l'instar de «décors» illustrant des «principes».



Fig. 3. *The Book of Eli* (2010) d'Albert et Allan Hughes: la marche se fait errance car le paysage ne raconte plus rien et devient un «désert», autrement dit le «lieu de la parole» en hébreu.

Le rapport du marcheur et de la route fait abstraction du paysage. Le marcheur ou le chauffeur n'est plus un voyageur ou un touriste. Son regard porte sur son pas. À pied ou au volant d'une voiture, il se concentre sur la route qui l'hypnotise et conduit au dévidement, à la kénose, mystique où il s'abstrait du monde pour

suivre la ligne continue ou en pointillé. Cette expérience est celle de la contemplation extatique, *hazôn* הָזוֹן, qu'expérimente le spectateur en s'oubliant dans la vision du film¹⁵. Réalité et virtualité tendent alors à se confondre dans l'imaginaire postmoderne où chacun «se fait son propre film» sur les autoroutes de l'information afin que le quotidien, le récit anecdotique, efface l'Histoire en tant que Grand récit (Jean-François Lyotard)¹⁶.

De plus, le sentiment de «liberté» que procure la route est bien un leurre comme le montre notamment *The Thirteenth Floor* (1999) de Josef Rusnak.

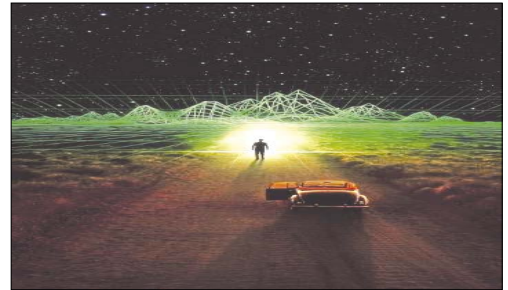


Fig. 4. *The Thirteenth Floor* (1999) de Josef Rusnak: La route n'offre qu'une liberté virtuelle car elle ne fait que traverser des paysages sans permettre de les explorer.

L'alternative y est biaisée puisque la ligne n'offre que deux directions qui ne recouvrent aucunement le territoire, ce qui réduit tout le panorama des possibilités. Les routes ne sont rien d'autre que

15 NICOLAS Jean-Hervé, *Contemplation et vie contemplative en christianisme*, Paris, Beauchesne, 1980.

16 MAFFESOLI Michel, *La Contemplation du monde: figures du style communautaire*, Paris, Bernard Grasset, 1993.

des rails ou des couloirs invisibles dont on ne saurait s'affranchir...

Jacques Derrida rappelle justement l'important détournement sémantique opéré sur le terme d'apocalypse, venu du grec *αποκαλυψις*, dévoilement, dénudement, traduction de l'hébreu *gala*, גָּלָה:

Nulle part le mot *apocalypse* [...] n'a donc le sens qu'il a fini par prendre en français et dans d'autres langues: catastrophe redoutable. Ainsi l'Apocalypse est essentiellement une contemplation (*hazôn*).¹⁷

Il en ressort que l'apocalypse est originellement contemplative: elle *dévoile* la nudité première, autrement dit la *nature* profonde que les *fonctions* sociales, us et coutumes, recouvrent d'un habillement de circonstance. Comment cet acte perceptif – percevoir le dissimulé –, concernant nos sens, porte-t-il la mort, introduit-il au seuil de la finitude?

Le *catastrophisme*¹⁸ que la société occidentale moderne cultive (s')explique (par) cela: l'homme postmoderne se réalise dans l'urgence et le court terme. Il révèle sa bestialité impulsive sous le cou-

vert d'une humanité rationnelle. Sa sauvagerie a seulement été polie, permettant ainsi à la police – l'État, ses institutions, la vie sociale – de l'exercer légalement. C'est pourquoi le film post-apocalyptique annonce la mort de la *polis* (πολις), de la vi(II)e, espace d'existence sociale, qui, depuis la Grèce antique, caractérise le progrès humain. L'humanité parvient ainsi au bout de son chemin, accomplissant sa *téléologie*, son but: sa pleine déshumanisation à travers la culture totalitaire de l'image, de l'écran total, de la technique et de la culture télévisuelles, de l'éloignement (τέλος) de la parole (λόγος). Constat d'échec d'une société en crise, sujette à des mutations trop rapides et victime de sa propre vanité, par «l'étouffement par le vide et la solitude» (Zbigniew Herbert).

Dès lors, les routes ne conduisent aujourd'hui qu'à d'autres routes, et le réseau qui couvre de son filet l'espace géographique ne s'arrête pas aux vi(II)es mais les traverse. Là où la route (via) aurait dû relier une vi(II)e à une autre, elle ne fait que les traverser (ou contourner),

17 DERRIDA Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 14.

18 Le catastrophisme est une théorie scientifique qui tente de construire rationnellement les croyances sur l'origine du monde et sur l'évolution des espèces en mettant en avant l'impact des catastrophes de courte durée, violentes et inhabituelles. Cette théorie est apparue au XIX^e siècle avec l'uniformitarisme, théorie qui, quant à elle, postule que les processus qui se sont exer-

cés dans un passé lointain s'exercent encore de nos jours. Depuis le début du XXI^e siècle et le phénomène de la mondialisation et de l'uniformisation qu'il charrie, le catastrophisme quitte le domaine des sciences biologiques et fait explicitement l'objet de diverses théorisations tant sur le plan social, philosophique, que politique. DUPUY Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé: quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002. LEBRUN Annie, *Perspective dépravée: entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Paris, Sandre, 2011.

comme nos relations postmodernes sont traversées (ou contournées) par des rencontres parfois intenses mais trop vite oubliées, effacées de notre mémoire, mettant au cœur de notre vie (*vita*) une croix (†).

Aussi l'homme postmoderne qui se projette métaphoriquement dans le mort-vivant post-apocalyptique est-il celui qui croit tracer tout seul sa route – son *autoroute* – sans prendre conscience de la double croix (‡) qu'il traîne ni de la mécanique (*auto*) de son indépendance (*autonomie*). À ce titre, le film apocalyptique dévoile la mécanique par laquelle toute liberté est soumise au système. Par conséquent, la carte déploie des zones de liberté là où le territoire l'enferme¹⁹.

Géopoétique de la destruction

L'émigration et l'immigration sont les phénomènes les plus manifestes de la mondialisation, alors que l'errance est le mode nomade naturellement adopté dans le cadre post-apocalyptique. A ce titre, le SDF est l'homme post-apocalyptique par excellence, qui fouille les poubelles, mange les déchets, récupère tout ce qu'il peut pour le recycler et le réemployer²⁰.

La peur de l'apocalypse incite les hommes à s'enterrer dans un abri; le post-apocalyptique les pousse à fuir les zones contaminées et les conduit finalement à la mer, élément qui marque l'extrémité de la terre.



Fig. 5. *The Road* (2009) de John Hillcoat: L'homme post-apocalyptique est un SDF violent et névrosé.

De ce fait, les films apocalyptiques sont mortifères, alors que les post-apocalyptiques sont le plus souvent peuplés de zombies anthropophages, tels *Resident Evil* (2002) de Paul W. Anderson, film construit à partir justement du succès d'une série de jeux vidéo de la société Capcom, *Je suis une légende* (2007) de Francis Lawrence, *The Road* (2009) de John Hillcoat, *The Book of Eli* (2010) d'Albert et Allan Hugues etc. De la terre à la mer: chemin de régression.

Les images de bord de mer tendent à confondre le gris du ciel avec celui de l'eau, tout comme la route se perd à l'horizon, sans qu'aucune coupure ne vienne séparer le ciel de la terre, dans une réminiscence d'avant la genèse, d'avant la séparation du ciel *shamaym* (שמים)²¹ de la mer *yam* (ים). La kabbale voit dans la lettre *mêm* (מ/ם) le retour vers l'intérieur car chaque question reflète une question antérieure et intérieure. Cette introspection pousse à descendre en soi et à s'in-

19 HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

20 BAUMAN Zygmunt, *Vies perdues: la modernité et ses exclus*, Paris, Payot, 2006.

21 En hébreu le terme de «ciel», *shamaym* שמים, signifie mot-à-mot «là-bas», *sham* שם, «la mer», *yam* ים.

terroger sur sa propre existence. Elle est le symbole de l'écoulement de la vie et de l'eau révélant ce qui est caché, établissant un lien entre l'avant et l'après création. La lettre *mêm* (𐤎/𐤍), ayant deux graphies en fonction de sa position en début ou en fin de mot, complète le mot *maym* 𐤎'𐤎, l'eau, substantif toujours pluriel, signifiant qu'il existe des eaux supérieures et des eaux inférieures, séparées lors du deuxième jour de la création et donnant à l'eau sa dualité, la matière Mère, qui nourrit et pénètre tous les règnes de la nature. C'est pourquoi l'eau est à l'origine et à la fin du monde, comme le montre notamment le film *2012* d'Erich Emmerich.



Fig. 6. *The Book of Eli* (2010) d'Albert et Allan Hugues: le marcheur consulte plutôt le ciel que la route pour suivre son chemin.

La mer et le désert sont des territoires sans repères, des labyrinthes naturels, des prisons sans barreaux. La terre ferme, au contraire, dessine une carte, avec des infrastructures qui aménagent le territoire. Le maillage de la surface manifeste la maîtrise humaine sur la nature et le degré civilisationnel. Plus il est dense, plus l'espace est socialisé. Moins le réseau routier est développé, plus la culture semble être arriérée. Ce câblage reflète, par mé-

taphore, au niveau géographique la complexité des liens synaptiques du *cerveau global*²².

Le nombre de connexions prennent aujourd'hui plus d'importance que l'étendu, manifestant un potentiel de communication et une richesse d'informations. Cette métaphore du réseau d'information en tant que *cerveau global* s'étend à l'ensemble de la société vue comme un organisme global. Si les processus d'information dans le réseau constituent l'«esprit» de ce système, la totalité des êtres humains composant la société ainsi que ses artefacts (outils, immeubles, automobiles etc.) forment son «corps»²³. L'ensemble des individus en tant qu'organismes peut alors être considéré comme un super-organisme. Ce dernier possède non seulement un «système nerveux» traitant l'information, mais aussi un «métabolisme» s'occupant de la gestion de l'énergie et des ressources. Le minerai, l'eau, le pétrole sont convertis via différents processus industriels en différentes marchandises et services, acheminés sur les lieux de la demande et de l'emploi, puis recyclés ou éliminés en tant que déchets²⁴.

22 BLOOM Harold, *The Global Brain: The Evolution of Mass Mind from the Big Bang to the 21st Century*, New York, Wiley, 2000. NAM-BISAN Satish & SAWHNEY Mohanbir, *The Global Brain*, Upper Sadler River (NJ), Prentice Hall, 2008.

23 RIFKIN Jeremy, *The Empatic civilization: the race to global consciousness in a world in crisis*, New York, J.P. Tarcher/Penguin, 2009.

24 ROSNAY Joël de: *La Macroscopie: vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975, et *Le Cerveau planétaire*, Paris, Olivier Orban, 1986.

Une fois les agglomérations désertifiées et l'atmosphère polluée, seules les infrastructures communicationnelles demeurent plus ou moins opérationnelles, tandis que les « survivants » continuent de les arpenter en espérant peut-être inconsciemment qu'elles rétabliront temporairement ce qu'elles liaient géographiquement. C'est l'entropie sociale qui est ainsi problématisée dans un système où la surinformation précipite dans la désinformation, de sorte que l'homme collectif perd les sens de la réalité, au profit d'une addiction à la virtualité et à une perte de ses repères qui le condamne à un isolement nécessairement fatal²⁵. Car la technologie sans l'humain n'a pas de sens et notre société postmoderne toute technicienne se condamne à une déshumanisation toute programmée²⁶.

Le désenchantement du progrès est marqué par l'excès de la violence où la technologie a conduit ou n'a su éviter l'apocalypse et se répercute dans la technicité de la violence et des combats. Le film culte *Duel* (1971) de Steven Spielberg illustre comment l'autoroute révèle à l'homme sa bestialité car les accidents de la route sont autant de crimes impunis, mis sur le compte de l'inhumanité face à une mécanisation accréditée comme de plus en plus humanisante. La série des *Mad Max* (1979, 1981, 1986) de George

Miller reprend le genre du Western postmoderne où le bitume devient le lieu de l'affrontement social entre les hommes. Au volant, l'homme libère sa bestialité et la vitesse qui l'enivre permet aux deux aspects, clair et obscur, de l'individu de s'affronter, puisque le rapport de soumission de la voiture à l'homme est inversé par le désir d'enfreindre les interdits métaphorisés par le code de la route: par *ma* conduite, j'impose *ma particularité* à l'*universalité* des lois. Vengeance du local sur le global, qui s'effectue sur le mode de la violence, expression de la sauvagerie.

Le cinéma post-apocalyptique met en scène un spectacle sidérant de l'incapacité de l'homme postmoderne de se recadrer. Le cadrage et le découpage des scènes sont alors décalés et émiettés²⁷. L'homme éclaté, morcelé, disséminé sort des cadres, par une identification christique. En effet, la mort du Christ s'accompagne du déchirement du voile, figure de l'écran, invitant le spectateur, fidèle installé dans la nef du temple à entrevoir l'autre-côté, l'arrière-monde.

Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépultures s'ouvrirent et plusieurs corps des saints qui étaient morts ressuscitèrent. (Mat. 27, 51-52)

L'univers post-apocalyptique se clôt enfin sur l'ouverture du post-humain où les êtres ne sont plus que des morts-vi-

25 BAILEY Kenneth D., *Social Entropy Theory*, Albany (NY), State University of New York Press, 1990.

26 DYENS Ollivier, *La Condition inhumaine: essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2008.

27 JULIER Laurent, *L'Écran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

vants en sursis, condamnés à l'anthropophagie. *Homo homini lupus est.*

En guise de conclusion, l'errance des personnages s'avère être celle de la lecture, d'une lecture erratique, sans maître(is)e. Dans *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, les lecteurs quittent la société et se lancent sur la route en intériorisant par la mémorisation leur lecture, devenant des hommes-livres, faute d'être des hommes libres. Le roman de Ray Bradbury, publié dans la revue anti-conformiste *Playboy* en 1954 est fondateur pour le post-apocalyptique.

Dans *The Road*, le père, chrétien pratiquant, fait la lecture à son fils qui est le narrateur du récit ; dans *The Book of Eli*, le voyageur s'avère être un rabbin noir qui porte en lui la Torah invisible et orale, consignée dans une Bible en braille.



Fig. 7. *The Road* (2009) de John Hillcoat: La lecture reste l'ultime activité humaine qui se distingue de la bestialité.

La Parole devient alors le chemin invisible qu'il convient de retrouver et reconstruire. C'est pourquoi l'imaginaire de la fin se révèle dans le temps, les mots et les signes²⁸. Le cadrage diagonal, de bas en haut, par vue montante, focalise

sur le visage impassible et barbu, attribut de sainteté, de Denzel Washington, prototype du prophète, sur le fond d'un ciel toujours nuageux et chaotique. En revanche, dans *The Road*, le cadrage diagonal de haut en bas, par vue plongeante, a pour cible le cheminement côte à côte du père et du fils sur le fond d'une terre bourbeuse et chaotique.

Enfin le cheminement devient aussi le trajet de la filiation et de la défiliation. Dans *The Road*, le fils découvre les forces et faiblesses de son père dans leur errance commune, l'enfant étant sensible et encore capable de compassion, le père autoritaire et inflexible, mettant la vie de son fils au-dessus de la sienne. Dans *The Book of Eli*, la jeune Solara découvre dans le voyageur, cet homme plus mûr, fort et implacable, une figure du père qui lui manque. Dans les deux films, les pères succombent après avoir transmis à leur descendant non plus un héritage moral ou spirituel mais un mode de vie: celui du juif errant, condamné à un exil sans fin aux marges d'un monde qui cherche à récupérer sa mémoire. Aussi est-ce au tour du Père de clamer à l'adresse du Fils: «Pourquoi m'as-tu abandonné?»



Fig. 8. *The Book of Eli* (2010) d'Albert et Allan Hugues: le héros est un Afro-Américain probablement juif qui incarne le cosmopolitisme complet et montre que l'Histoire revient à son point d'origine avec l'Africain comme premier homme et le juif comme premier croyant.

²⁸ GERVAIS Bertrand, *L'Imaginaire de la fin: le temps, les mots et les signes*, Montréal, Le Quartanier, 2009.