

A black and white photograph of a man in profile, wearing a trench coat and a gas mask with a large filter. He is sitting on a wooden chair, with his arms crossed. A briefcase sits on the floor next to the chair, and an umbrella is tucked under it. The background is a dark, hazy cityscape. Two white diagonal lines cross the image: one from the top right to the middle left, and another from the bottom left to the middle right.

*FORMES  
D(EL),  
APOCALYPSE*

Sylvie Allouche  
Hélène Machinal  
Monica Michlin  
Arnaud Regnauld

## | Formes d(e l)'Apocalypse

Contributions écrites au colloque international intitulé « Formes d(e l)'Apocalypse » qui a eu lieu du 15 au 17 mars 2016 à l'université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis, la MSH Paris-Nord et Le Cube.

## | Comité d'organisation

Sylvie Allouche (Université Catholique de Lyon), Rémy Bethmont (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis), Marjolaine Boutet (Université de Picardie Jules Verne), Carine Le Malet (Le Cube - Centre de création numérique), Hélène Machinal (Université de Bretagne Occidentale), Lori Maguire (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis), Monica Michlin (Université Paul-Valéry Montpellier III), Arnaud Regnaud (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis) et Stéphane Vanderhaeghe (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis).

## | Comité scientifique

Sylvie Allouche (Université Catholique de Lyon), Rémy Bethmont (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis), Hélène Machinal (Université de Bretagne Occidentale), Lori Maguire (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis), Monica Michlin (Université Paul-Valéry Montpellier III), Arnaud Regnaud (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis) et Stéphane Vanderhaeghe (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis).

L'équipe tient à remercier chaleureusement le Cube et la MSH-Paris Nord pour leur accueil.

---

ISBN : 978-2-37059-008-4

Développement Ebook: Émilie Barbier (barbier.emilie@gmail.com)



# | Table des matières

## Introduction

Sylvie Allouche, Rémy Bethmont, Hélène Machinal, Monica Michlin, Arnaud Regnauld

## Les débuts de la fin : fins du monde imaginaires d'avant Hiroshima,

Éric Vial

## Le déluge de feu : l'apocalypse nucléaire dans l'œuvre de René Barjavel, Isabelle Percebois

## Catastrophes ordinaires, expérience sceptique et apocalypse cinématographique : « la joie de parler » après Fukushima, Élise Domenach

## Faire monde après le cataclysme : résidus et vestiges dans *The 100* et *The Leftovers*, Hélène Machinal

## Apocalypse zombie, horreur et expérience ordinaire, Hugo Clémot

## Eschatologie de la maladie : la pathocénose et l'imaginaire de la pandémie, Mathieu Corteel

## Écouter la fin du monde : *The Walking Dead* et la musique en décomposition, Jérémy Michot

## Le son de l'apocalypse spielbergienne : musique et *sound design* dans *La Guerre des mondes (2005)*, Chloé Huvet

## Retrouver le temps : l'erreur et le mal dans le mythe de la singularité technologique, Alban Leveau-Vallier

[Par-delà les formes anthropocentrées de l'apocalypse : raconter les machines computationnelles](#), Cléo Collomb

[La cybernétique : pour un usage éthique de l'apocalypse](#), Sara Touiza-Ambrogiani

[Apocalypses glacées : d'une crise sémio-cybernétique à l'autre](#), Elaine Després

[Le sacrifice et la perte : cadavres, ossements et paysages post-apocalyptiques chez Virginia Woolf](#), Pauline Macadré

[Informal Apocalypse: Neil Gaiman and Terry Pratchett's \*Good Omens\*](#), Caroline Duvezin-Caubet

[Storytelling at the End of the World: Cinema and Narrativity in Virtual Reality](#), Illya Szilak

[La littérature contemporaine devant la catastrophe. Messianisme et apocalypse immanente chez Margaret Atwood, Don DeLillo, Antonio Saramago et Antoine Volodine](#), Jean-Paul Engélibert

[Biographies](#)

[Abstracts](#)

## | Introduction

**Sylvie ALLOUCHE, Rémy BETHMONT, Hélène MACHINAL,  
Monica MICHLIN, Arnaud REGNAULD**

Au début du vingt-et-unième siècle, les thèmes apocalyptiques et post-apocalyptiques envahissent tout autant les bulletins d'information du monde réel que la fiction, dans un contexte culturel dominé par les peurs qui ont accompagné l'histoire des hommes (prophéties religieuses annonçant l'apocalypse et la révélation, peur des fléaux susceptibles d'anéantir l'humanité, le ravissement qui pourrait ne laisser la Terre qu'aux misérables, abandonnés de Dieu). Or, face aux réalités du vingtième siècle (deux guerres mondiales, la bombe atomique) et aux événements du tournant du siècle (les terreurs millénaristes, le 11 septembre), ces thématiques se sont faites plus pressantes. Parallèlement, les transformations technologiques rapides, le tournant numérique, le développement de l'intelligence artificielle et le séquençage du génome humain ont ouvert d'innombrables possibilités, y compris celle d'un devenir « posthumain » à court terme d'une humanité qui ne serait peut-être pas juste augmentée, mais immortelle, débarrassée d'un corps périssable en se téléchargeant sur des machines. Ce que d'aucuns annoncent comme une utopie transhumaniste, d'autres perçoivent comme une dystopie radicale, l'extinction d'un homme « naturel », originaire transformé en une figure blasphématoire, celle du cyborg. De nombreuses œuvres explorent ainsi, de bien des manières — de l'absurde au satirique, du thriller dystopique au film d'aventure

(héroïque) — ce qui pourrait advenir si le « progrès » actuel devait signifier un retour brutal au passé, voire la disparition de l'humanité même. La relation entre la technoscience et la métaphysique dans la représentation d'un monde sans Dieu, c'est-à-dire la mise sous rature d'un sens eschatologique assignable à la fin du monde (et du verbe) se trouve compliquée par l'impossibilité de l'histoire. En effet, après la catastrophe, qu'elle soit technologique — la bombe atomique<sup>[1]</sup> — ou cosmique — la mort solaire<sup>[2]</sup> — il n'y aura plus personne pour historiciser, ou créer une archive des récits à venir.

Dès lors que l'histoire des religions se concentre sur les mouvements millénaristes, elle fait apparaître la résurgence de mouvements fondamentalistes et/ou sectaires qui « se spécialisent » dans la fin du monde. Les mouvements millénaristes ont émergé à travers l'histoire britannique et américaine, avec des pics contextuels tels que les guerres civiles anglaises du dix-septième siècle ou encore à la fin du dix-neuvième siècle avec l'émergence de puissants courants millénaristes parmi les Évangélistes, souvent liés au développement du fondamentalisme protestant. Depuis le début du vingtième siècle, on constate également un retour à la conscience eschatologique chrétienne au sein des confessions traditionnelles, retour qui a eu un impact sur la pensée et la pratique religieuses. Le millénarisme et la conscience eschatologique sont susceptibles de transformer la vie des communautés religieuses et de renouveler l'imaginaire religieux. En un sens, la fin des temps révélée dans la Bible par les récits apocalyptiques se trouve ramenée au présent pour interroger ce qu'être humain veut dire. Ces interrogations peuvent aussi bien se déployer selon des lignes conservatrices que donner lieu à des percées radicales (à l'occasion de récents débats ecclésiastiques, la pensée eschatologique a fourni de solides arguments en faveur de l'ordination des femmes et du mariage

homosexuel, par exemple). Jean-Paul Engélibert analyse la tragédie contemporaine comme une forme laïque de fiction qui place l'homme non plus sous l'œil de Dieu, mais plutôt sous son propre regard critique et rétrospectif<sup>[3]</sup>. Cependant, les interrogations métaphysiques des mouvements millénaristes trouvent à coup sûr un écho, non seulement dans diverses formes de fiction contemporaine, mais aussi dans l'historicisation complexe de ce qui apparaît comme un présent suspendu, prêt à basculer dans une fin des temps (et de l'histoire) par trop imminente, ce qui interroge à la fois le concept de temps de même que la possibilité d'un récit historique/fictionnel de la fin du monde. Comme l'écrit Michael Fœssel : « 'le monde' désigne une transcendance de type résiduel »<sup>[4]</sup> qui ne satisfera ni le dévot ni l'artiste posthumain. Il faut encore que les récits fictionnels et historiques s'attaquent au paradoxe suivant : « la fin du monde est l'horizon du monde même »<sup>[5]</sup>.

Si l'on garde à l'esprit le bon mot de Fredric Jameson selon lequel l'humanité a moins de mal à imaginer la fin du monde que celle du capitalisme, on peut interroger les fondements politiques du discours apocalyptique (lié à la peur, servant à manipuler les populations pour qu'elles acceptent un message politique ou religieux donné, à l'instar d'un perpétuel état d'urgence — voir Giorgio Agamben<sup>[6]</sup>). On peut également souligner que le capitalisme semble en effet précipiter la fin du monde, si bien que nous vivons un moment culturel dans lequel capitalisme et fin du monde sont devenus indissociables<sup>[7]</sup>. Si l'on a pu accuser la théorie postmoderniste de sonner le glas de l'histoire, Linda Hutcheon<sup>[8]</sup> rejette l'accusation selon laquelle le postmodernisme est, par essence, soit anhistorique, soit nihiliste. Ce qui n'empêche pas d'interroger malgré tout les ambiguïtés des textes apocalyptiques et post-apocalyptiques. La prolifération de la fiction apocalyptique est-elle le signe de nos fantasmes les plus secrets qui se jouent d'abord sur la

scène fictionnelle avant de s'incarner dans les scripts du « monde réel » (voir Baudrillard<sup>[9]</sup> sur le 11 septembre ou encore la notion de terreur virtuelle développée par Marc Redfield dans *The Rhetoric of Terror*<sup>[10]</sup>) ? L'itérabilité même du récit apocalyptique est-elle une forme toxique/prophylactique — une forme pharmacologique de préparation affective et/ou prophétique aux chocs réels encore à venir<sup>[11]</sup> ? De même que les jeux vidéo et les simulateurs de vol servent à entraîner les soldats et les pilotes, sommes-nous en train de nous préparer à l'apocalypse plutôt que de l'éviter en transformant la société ? La nature cyclique et récurrente de ce qui a trait à l'apocalypse en tant que peur culturelle et thématique fictionnelle vide-t-elle paradoxalement cette peur de toute substance, ou bien ces réécritures constituent-elles, au contraire, des manières d'imprimer au fer rouge les exigeantes urgences de l'heure présente (citant Martin Luther King dans un tout autre contexte) dans l'inconscient politique collectif ?

Ce que « Formes d(e l') Apocalypse » se propose d'explorer ne se limite pas à la simple persistance des peurs apocalyptiques archaïques ou à l'émergence de nouvelles frayeurs, mais les discours et les motifs spécifiques de l'apocalypse, véhiculés par la littérature, le cinéma et autres formes... Le thème de l'apocalypse contamine-t-il la langue en retour ? Si la postmodernité est hantée par des formes de l'apocalypse passées (les guerres mondiales, la Shoah, Hiroshima...) et par celles qui restent à venir (cf. Derrida<sup>[12]</sup>), les représentations de l'apocalypse miment-elles de fait les mécanismes traumatiques —répression, ellipse, blanc, auxquels s'ajoutent le retour du refoulé ou de souvenirs verrouillés sous formes de flashes post-traumatiques, formes ou récits violents, « embrouillés », chaotiques, et non linéaires ? Les théories de Vilèm Flusser contribueront ici à nous aider à penser ce qui pourrait être un nouveau paradigme technologique tandis que « la linéarité de

l'histoire se voit opposée à la circularité des images techniques. L'histoire avance pour se traduire en images — en une posthistoire<sup>[13]</sup> ». En d'autres termes, la fin de la narrativité. L'apocalypse convoque la notion d'horizon non seulement en tant que fin téléologique, mais aussi en tant que champ de potentialités qui caractérisent le monde indéfini qui va finir, ce qui implique la délimitation de sa, ou de ses formes. Tandis que le genre semble exclure tout récit linéaire, toute profondeur psychologique des personnages et toute fin heureuse, un certain nombre de romans post-apocalyptiques semblent suivre un scénario optimiste, à défaut d'être réconfortant — alors même que d'autres abordent « l'après » catastrophe avec un humour noir, distancié, absurde, et désincarné.

La contribution d'Éric Vial qui ouvre ce livre propose une mise en perspective historique des textes d'imagination antérieurs à la catastrophe d'Hiroshima, étude réalisée à partir de deux histoires de la science-fiction publiées dans les années 1970, qui permet de mettre en évidence « **la logique de la catastrophe** ». Il apparaît que l'imaginaire apocalyptique ne hante la fiction que sous formes d'esquisses jusqu'au dix-neuvième siècle qui hérite de formes anciennes. On passe ainsi de causes extérieures, à l'instar des mystérieuses comètes annonciatrices de la fin du monde dans l'imagerie littéraire médiévale à une identification de l'homme comme l'artisan de sa propre fin en lien avec le progrès scientifique. Reflet des temps troublés, l'imaginaire apocalyptique est en effet une chambre d'échos des préoccupations contemporaines. Ainsi, dans les romans de René Barjavel, auteur obsédé par l'apocalypse nucléaire, il s'agit de réécrire différents récits sur fond de mythologie biblique en accord avec les préoccupations de l'époque. Ces romans véhiculent notamment un message écologiste (que l'on retrouve chez Norbert Wiener) et féministe où « la femme représente l'espoir de

l'humanité » selon Isabelle Percebois qui pointe néanmoins une idéologie très conservatrice sous-jacente à cette symbolique qui fait de la nouvelle Ève une parfaite ménagère... Il n'en reste pas moins que la nostalgie d'un âge d'or que l'on pourrait identifier avec un paradis perdu semble irriguer la plupart des représentations de l'apocalypse à un niveau de radicalité inédit. Comme le démontre Élise Domenach dans son analyse de la catastrophe de Fukushima dans le cinéma japonais, notre désir de fin du monde révèle la « nostalgie d'une proximité perdue avec le monde », sur fond d'imaginaire transcendantaliste chez le philosophe américain Stanley Cavell dont la pensée nourrit sa réflexion. Ainsi, l'apocalypse cinématographique révèle-t-elle un sens ordinaire où les films « offrent l'occasion d'une nouvelle proximité avec le monde » pour le spectateur alors même que « la bombe nucléaire réalise notre pire rêve/cauchemar sceptique : notre désir d'auto-destruction ». Hélène Machinal se penche sur deux séries télévisées postcataclysmiques et s'attache à la façon dont elles incitent le récepteur à une réflexion sur la linéarité du récit historique alors que la notion même de sérialité inscrit ces fictions dans la réitération. Son étude de *The 100* et *The Leftovers* permet en outre d'interroger les modes de reconstruction d'un collectif et la portée politique de ces fictions sérielles postcataclysmiques.

L'ordinaire de la catastrophe se traduit également dans la résurgence et la transformation de peurs anciennes, où la menace venue du dehors, incarnée par des **zombies, aliens et autres envahisseurs**, s'intériorise peu à peu. Ainsi, comme le souligne Hugo Clémot dans son étude sur la série *The Walking Dead*, « phénomène incontestable de la première décennie du vingt-et-unième siècle, la massification de la diffusion en temps réel d'images apocalyptiques » pointe vers l'extrême banalité du mal, démontrée par Hannah Arendt en son temps. Dans un monde post-apocalyptique peuplé de zombies qui font figure d'humains aliénés, au

bout du compte, c'est l'ordinaire du comportement humain qui suscite l'horreur. C'est pourquoi, on peut dire avec Mathieu Corteel que « la thèse eschatologique est parcourue par un *a priori* non humain qui ne se manifeste que dans l'effacement de l'homme ». À travers la pathocénose, ou synthèse générale des maladies d'une époque selon Grmek, il s'agit de comprendre la discursivité historique dans son rapport avec la fin du monde. L'imaginaire apocalyptique de la maladie est hanté par un noyau non humain qui nous renvoie à la nuit des origines. Ainsi dans le genre de l'horreur épidémique, l'emploi de la musique dans la série *The Walking Dead* met en évidence la perte des repères signalées par l'absence de musique sur un fond sonore que Jérémy Michot définit comme « la para-musique des *walkers* », composée de grognements sourds et autres borborygmes dissonants. Il s'agit ici d'écouter la fin du monde en montrant dans quelle mesure le dérèglement de la musique traditionnellement attendue dans ce genre télévisuel reflète les conséquences de l'apocalypse sur la musicalité même des événements. Chloé Huvet s'interroge quant à elle sur la manière dont « le thème de l'apocalypse infléchit le traitement de la partition » dans *La guerre des mondes* de Steven Spielberg dont la musique a été composée par John Williams. La forme musicale induite par l'apocalypse déjoue certains clichés hollywoodiens comme le *happy end* en doublant l'image d'une couche sémiotique autrement signifiante.

Le désir de fin du monde qui traverse nos imaginaires revêt bien entendu la forme de **machines apocalyptiques** : le progrès technologique, qu'il soit positif ou négatif, conduit inéluctablement à la fin des temps. Parmi les mythes du progrès les plus prégnants à l'époque contemporaine, on peut citer celui de la Singularité, ce moment où une superintelligence machinique dépasserait enfin l'homme pour le libérer du désordre de la Nature. Or, Alban Leveau-Vallier désigne ces théories

comme « un monstre engendré par une *insomnie* de la raison », c'est-à-dire un exercice non critique qui vise *in fine* à éradiquer tous les cas aberrants que les « singularistes » confondent avec le mal dans une nouvelle mythologie de la transcendance des plus préoccupantes. Comme le dit très justement Cléo Collomb, « la fin du monde est un problème métaphysique » que les récits apocalyptiques nous permettent d'appréhender. Or, il convient selon elle de trouver le moyen de sortir « des discours de fin de monde qui portent sur les médias informatisés » en intégrant à la réflexion sur la traçabilité numérique les éléments non humains que sont les « machines computationnelles », c'est-à-dire « l'ensemble des objets techniques dont le fonctionnement repose sur du calcul binaire intégré dans une machinerie électronique » pour tisser un nouveau récit en adéquation avec le monde qui est en train de nous advenir. Parmi les nouveaux paradigmes proposés au cours du vingtième siècle, signalons les théories de Norbert Wiener qui propose une nouvelle ontologie fondée sur la seconde loi de la thermodynamique et dont l'influence se fait sentir jusqu'à nos jours. Les théories scientifiques qui traversent le vingtième siècle sont en effet particulièrement pessimistes, mais elles peuvent néanmoins donner lieu à une réflexion éthique sur le rôle du progrès technique face à une apocalypse jugée inéluctable : « le monde est condamné, donc il faut le sauver » résume Sara Touiza-Ambroggiani. En effet, l'entropie généralisée qui gouverne notre monde conduira, c'est un fait, à une apocalypse thermique qui marquera la fin du monde dans un désordre généralisé. C'est l'un des *topoi* des fictions climatiques dont Éleine Després explore les modèles de récits récurrents dans la science-fiction pour en dégager deux grandes lignes structurantes : la logique de l'inversion (des rapports Nord/Sud ou surface/profondeur), et celle de la fin des signes de l'homme cybernétique : en d'autres termes, une apocalypse sémiotique qui s'achève sur l'effacement des signes.

La littérature offre d'innombrables **variations sur l'apocalypse** dont elle ne cesse d'interroger les formes à travers le statut même de la langue. Comment retrouver un sens originel face à la menace de dissolution du sens alors même que « la quête d'une écriture permettant d'exprimer un réel qui nécessite l'abolition du langage tandis que ce dernier est condition *sine qua non* de l'écriture », voilà une question qui hante l'œuvre de Virginia Woolf. Selon Pauline Macadré, les « *moments of being* » typique de la poétique woolfienne relèvent du dévoilement apocalyptique, débarrassant l'écriture de ce qui l'éloignait du réel. Sur un mode résolument parodique et sur un ton bien plus léger, *Good Omens* de Neil Gaiman et Terry Pratchett ouvre sur l'exploration d'une apocalypse informelle conçue avant le 11 septembre et dont la particularité est d'appartenir à une veine transmédiatique qui intègre la réécriture dans son mode même de production : il s'agit d'une œuvre fluctuante, marquée par l'absence de formes et de frontières et qui, de fait, échappe à toute catégorisation définitive. Partant de l'expérience cinématographique, Illya Szilak s'interroge quant à elle sur la dimension épistémologique de l'apocalypse et ses conséquences à travers une étude des changements que produit la réalité virtuelle sur la manière dont nous envisageons le monde, et plus particulièrement celle dont nous organisons l'espace-temps à partir de corps virtuels plongés dans un environnement en 3D. Enfin, Jean-Paul Engélibert conclut cet ouvrage en s'intéressant moins à la catastrophe à venir, thématique qui prévaut dans une logique imminentiste de l'apocalypse, qu'à la catastrophe en tant qu'apocalypse immanente, reflet de notre présent vécu sans possibilité de salut. Il s'agit de « restaurer de l'histoire dans le présentisme contemporain, en figurant un présent apocalyptique, c'est-à-dire en le montrant traversé, pénétré par sa propre fin : un temps messianique ».

- 
1. ANDERS, Günther, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique* (1981), traduit de l'allemand par Christophe David, Monaco / Paris, Ed. du Rocher / Serpent à plumes, 2006. [↩](#)
  2. LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Galilée, 1988, pp. 17-31. [↩](#)
  3. ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume - Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris : Garnier, 2013, p.10. [↩](#)
  4. FOESSEL, Michael, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, section 2, chapitre 6, Paris : Le Seuil, 2012, édition Kindle np. [↩](#)
  5. *Idem*, section 2, chapitre 4. [↩](#)
  6. AGAMBEN, Giorgio, *Le Temps qui reste*, traduit de l'italien par J. Revel, Paris, Rivages, 2000. [↩](#)
  7. KLEIN, Naomi, *Tout peut changer : Capitalisme et changement climatique*, trad. Geneviève Boulanger et Nicolas Calvé, Arles, Actes Sud, 2015 (2014). [↩](#)
  8. HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988. [↩](#)
  9. BAUDRILLARD, Jean, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001. [↩](#)
  10. REDFIELD, Marc, *The Rhetoric of Terror : Reflections on 9/11 and the War on Terror*, New York, Fordham University Press, 2009. [↩](#)
  11. GRUSIN, Richard, *Premediation : Affect and Mediality after 9/11*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010. [↩](#)

12. DERRIDA, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983. [↩](#)
13. FLUSSER, Vilèm, *Into the Universe of Technical Images*, traduit de l'allemand par Nancy Ann Roth, *Electronic Mediations*, vol. 32, Minneapolis, MN, et Londres, GB : University of Minnesota Press, 2011, p. 57 [↩](#)

## | *I. Logique de la catastrophe*

# Les débuts de la fin : fins du monde imaginaires d'avant Hiroshima

[Éric VIAL](#)

Dans un ensemble surtout consacré aux fins du monde imaginées ces dernières décennies (d'une certaine façon depuis Hiroshima même si la catastrophe atomique est loin d'en être la seule facette), il a paru utile sinon d'analyser, du moins de présenter leurs ancêtres, les textes d'imagination antérieurs, ou un échantillon de ceux-ci, qu'ils aient raconté une fin du monde avec ou sans recommencement. Ceci en se limitant aux catastrophes données pour futures, c'est-à-dire en excluant les apocalypses au sens strict, avec dévoilement et parousie, et, sauf exception (Moselli, 1925), les événements situés de manière explicite dans le passé comme la submersion de l'Atlantide, même si l'on en trouve maintes occurrences directes ou indirectes, y compris l'exploration des ruines en résultant (Verne, 1870) ; en revanche sont mêlées ici les fins de l'univers, de la planète, de la vie sur celle-ci, de l'humanité, de la civilisation, définitives ou pas

En pratique, l'impossibilité de l'exhaustivité et la nécessité de choix pour tenter de dégager de grandes lignes ont fait utiliser un échantillon constitué à partir de deux histoires de la science-fiction, datant des années 1970, différant dans leur présentation matérielle et leurs choix idéologiques, mais toutes deux attentives aux textes anciens (Versins, 1972 ; Van Herp, 1974). Le panorama qui en résulte a un point d'origine

étonnamment tardif, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et si les thèmes se superposent, l'on voit des formes traditionnelles mises en fiction – comètes, déluges – relayées par d'autres ancrées dans la réalité immédiate – épidémies – ou liée aux avancées du savoir – entropie – avec une floraison de catastrophes de la fin du siècle à la veille de la Guerre de 14-18, cette dernière n'étant bien entendu pas sans effet, avec en particulier un passage à la responsabilité de l'humanité, rejoignant ainsi d'une certaine façon un filon très minoritaire, antérieur, où cette responsabilité n'est pas guerrière mais industrielle, et étouffant peut-être le dit filon avant sa résurgence bien ultérieure.

## | Préludes

En pratique, l'arc chronologique envisagé se limite à l'époque dite contemporaine, à fort peu près. Malgré ce que l'on pourrait imaginer, en ce qui concerne les littératures de l'imaginaire assumées comme telles, la fin du monde ne remonte ni au déluge, ni à l'Antiquité. Même si c'est bien moins clair pour les cultures antiques, la société traditionnelle chrétienne, comme le judaïsme, a considéré que notre monde a eu un commencement et aura une fin, mais cette fin est trop régie par l'Apocalypse, ou le Jugement dernier, pour que l'on joue avec elle. De fait, jusque tard, les écrivains prennent peu de libertés avec Jean de Patmos et avec le Jugement dernier, même les moins religieux (Quinet, 1834 ; Wells, 1899). Par ailleurs, au sens envisagé ici, la fin du monde relève d'un discours sur le futur presque absent avant le XVIII<sup>e</sup> siècle (Versins, 1972, 51). Toutefois, si l'on mélange aux rares références d'anticipations antérieures les *Entretiens sur la pluralité des mondes* (Fontenelle, 1686), on ne s'étonnera pas de trouver au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle la brève évocation d'une humanité chassée de planète en

planète par l'expansion du soleil, avec une fin de la Terre qui n'est donc pas celle des hommes (Benoit de Maillet, 1748), et plus tard celle de cataclysmes planétaires suivis de renaissances, disparition et remplacements d'espèces, captation d'une seconde lune, fonte des glaces polaires et déluge, civilisation enfin honnête, mais de surhommes ailés, etc. (Rétif de la Bretonne, 1802). Entre temps, une autre esquisse de fin du monde partielle montre un continent à la dérive qui s'émiette et où sur ce qui en reste, deux enfants vont recommencer l'humanité dans l'innocence (Morelly, 1753) : Adam et Ève offrent une porte de sortie au terme de catastrophes que l'on ne veut pas trop radicales, ou qui doivent produire la table rase sur laquelle reconstruire. La fin du monde n'est pas toujours la fin pour tout le monde.

Reste qu'il ne s'agit que d'esquisses, de schémas. La fin du monde *stricto sensu*, mise en récit, attend les débuts du XIX<sup>e</sup> siècle avec *Le Dernier homme*, d'un ecclésiastique et républicain modéré (Cousin de Grainville, 1805), publié après le suicide de celui-ci par son cousin, Bernardin de Saint-Pierre. Dans ce poème en prose, après des progrès techniques remarquables l'humanité est stérile, et un dernier homme, Omégare, naît fils de roi dans un Versailles vide, alors que « l'hymen depuis vingt ans n'était plus fécond » ; la Lune a disparu « dévorée par son propre volcan », on a rêvé de permuter terres et océans tant les premières sont elles aussi stériles, car surexploitées, on a voulu en vain essaimer dans les astres en ballon ; le soleil lui-même faiblit et les glaces menacent. Et on ne peut recommencer Adam et Ève, car Omégare a son équivalent féminin, une jeune Brésilienne nommée Sydérie, mais Adam lui-même, envoyé par Dieu, lui apprend que leur descendance serait maudite : il voit

dans une plaine aride, sous un ciel ténébreux, ses enfants d'une forme hideuse, aussi cruels que difformes, se faisant une guerre atroce et perpétuelle ; il les voit aussi assis autour de tables ensanglantées, couvertes des membres de leurs frères, dont ils se disputaient les lambeaux palpitants qu'ils dévoraient.

Sydérie meurt, Omégare erre dans un Paris « vaste champ de poussière » où seule reste debout la statue d'un de ses aïeux, nommé Napoléon. Ainsi l'Histoire se clôt, la résurrection de la chair peut commencer avant le Jugement dernier, bel et bien respecté on le voit, et « l'aurore de l'éternité ». Bien oublié quoique récemment réédité (Cousin de Grainville, 2003 ; *Id.*, 2010 ; *Id.*, 2012) ce texte d'abord passé inaperçu, vendu au mieux à trente exemplaires (Mortier, 1974, 159), a pourtant été immédiatement traduit Outre-Manche, sans nom d'auteur, avec des omissions (en particulier les passages exaltant les Français ou Napoléon), ainsi que des rajouts et contresens laissant penser à un traducteur maîtrisant mal l'anglais (Anonyme, 1806 ; Clarke et Clarke, 2003). Cette version a passé pour originale (Van Herp, 1974, 146) ou sans lien avec le texte français jusqu'à des comparaisons suggérées par Pierre Versins (Clarke et Clarke, 2003). Mais sans doute avait-elle permis la découverte du texte en France, grâce à Charles Nodier, qui l'a lui-même découvert via Herbert Croft, dont il était le secrétaire (Larat, 1973, 111-3). Il préface une réédition (Nodier, 1811 ; *Id.*, 1860, 346-99), simple remise en vente avec ajout de cette préface et nouvelle couverture, mais à partir de là le texte est salué par quelques critiques (VDM, 1811 ; Anonyme, 1811 ; Anonyme, 1859 ; Leroy de Bonneville, 1863 ; Gomont, 1867 ; Staff, 1869, 45-48), suscite l'intérêt de grands noms du romantisme (Guillemin, 1936, 54-5 ; Hunt, 1941, 68-73), et en parallèle est mis en alexandrins et octosyllabes au début de la Monarchie

de Juillet, avec au passage remplacement de Napoléon par Henri IV (Creuzé de Lesser, 1831) puis sous le Second Empire (Gagne, 1859) en même temps qu'il est réédité (Cousin de Grainville 1859) et revisité encore au lendemain de celui-ci (Aiguy, 1871). Il est salué entre temps par Michelet (Michelet, 1980 ; *Id.*, 1880, 410-6 ; Viallaneix, 1959 ; Laforgue, 2001 ; *Id.*, 2003 ; Pradeau, 2010, 119 sqq.). On note un « Omégar », titre de chapitre et personnage de *La Fin du monde* de Camille Flammarion (Flammarion, 1894, 313-27), le fait que Baudelaire a envisagé d'écrire sur le sujet et note qu'il faut faire autre chose, « éviter le dernier homme » (Baudelaire, 1908, 409), ou plus tard l'intérêt de Raymond Queneau (Queneau, 1963) et de plus récents travaux universitaires (Kupiec, 2003 ; Gillet, 2004).

À partir de Grainville, on ne compte plus les fins du monde, résultat probable de la collision entre la tradition religieuse, le déluge, l'Apocalypse, et d'autre part la poussée du roman et l'héritage des Lumières, la sécularisation à partir de la pensée chrétienne, plus peut-être le choc de la Révolution comme fin d'un monde. On note toutefois une concentration à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du 20<sup>e</sup>. Une lecture sommaire voudrait un 19<sup>e</sup> pour l'essentiel optimiste, ne pensant ni la fin de la civilisation ni celle de tout, malgré des contre-exemples ; l'explosion tardive de catastrophes fictives serait liée à la découverte des civilisations disparues et à des désastres réels, Saint-Pierre de la Martinique en 1902, San Francisco en 1906 ou Messine en 1908, qui révéleraient à l'humanité que l'ère des grands bouleversements telluriques n'est pas close (Van Herp, 1974, 148). Mais pour ce qui est des civilisations éteintes, il y a beau temps que les Romains en connaissaient, plus près de nous que Du Bellay a parlé des ruines de Rome ou Diderot de l'esthétique des ruines, que l'on a retrouvé Pompéi, etc., et à l'autre bout du siècle on peut mettre en relation le livre de

Cousin de Grainville et une reconsidération des ruines qui n'est pas leur découverte, en particulier chez Volney (Volney, 1791, Lacroix, 2007), cité d'ailleurs dans *Frankenstein* (Lamoureux, 2007). Quant aux catastrophes du début du XX<sup>e</sup> siècle, elles ne sauraient avoir influé sur la fin du 19<sup>e</sup>, et ont des antécédents, par exemple du côté de Lisbonne – on renverra ici à Voltaire. Une explication, s'il doit y en avoir une, pourrait se trouver du côté de la grande dépression de la fin du siècle, de la traduction de la seconde révolution industrielle et de difficultés économiques au détriment de groupes sociaux traditionnels fournissant bonne part des auteurs, et peut-être des lecteurs, qui consciemment ou non peuvent souhaiter une apocalypse tout comme ceux qui n'ont rien à perdre, mais avec plus de moyens de communiquer ce goût de la catastrophe, voire d'en provoquer un si l'on suit une interprétation devenue classique des causes de la Grande Guerre (Mayer, 1983). On peut ajouter l'explosion de la littérature dite populaire, multipliant les titres et imposant une surenchère – quoi de plus spectaculaire qu'une fin du monde associant le désir et la peur ? Pour sa mise en scène, quatre possibilités majeures ont semblé s'offrir, avec des potentialités diverses et à des moments différents : les comètes, le déluge, les épidémies et l'entropie, les unes tirées d'un fonds de peurs antérieures, l'autre de la tradition biblique, les troisièmes d'une rude et immédiate réalité, la dernière des avancées scientifiques, les quatre pouvant bien entendu se mêler.

## | Comètes et déluges

Passées de présages – dès l'Antiquité – à causes de la catastrophe, peut-être pour obéir à des normes implicites de rationalité, et réactivées par des progrès de l'astronomie, les comètes semblent premières dans le

temps, même si l'un des premiers exemples les mêle au déluge : une histoire politique de la Restauration et de la révolution de 1830, écrite au lendemain même des événements, se clôt aux chapitres 24 à 30 par une anticipation avec pour point de départ la comète de Biela, qui coupe l'orbite terrestre en 1832, assez loin de notre planète ; l'auteur néglige ce dernier fait, imagine un déplacement de l'axe de la Terre, un assèchement des rivières, des raz-de-marée, un immense océan d'où seules émergent les pentes déneigées du Mont Blanc où poussent des laitues et où se trouvait un homme en compagnie d'une marquise italienne, d'une baronne allemande et d'une comtesse française – même si l'humanité ne renaîtra pas d'eux seuls du fait d'arches, parfois gouvernementales, et dont on apprend que Guizot a été chassé (Rey-Dussueil, 1830). Le règlement de comptes politique se poursuit deux ans plus tard, avec une utopie satirique où la société antérieure se remet en place (Rey-Dussueil, 1832). Voilà une autre fin du monde relative, et autorisant des recommencements. D'autres sont plus radicaux, et l'un d'eux, promis à plus de postérité, Edgar Allan Poe, présente à la fin de la même décennie en 1839 un monologue au paradis, où l'on apprend comment malgré les savants qui parlaient de « très légères perturbations géologiques, d'altérations probables dans les climats et conséquemment dans la végétation, de la possibilité d'influences magnétiques et électriques », le gaz d'une comète a entraîné une explosion de la végétation, puis de violentes douleurs chez les humains, une altération de l'atmosphère, la disparition de l'azote d'où une « combustion irrésistible, dévorante, toute puissante, immédiate », et une apocalypse assez éloignée de celle de Jean malgré la mention de « l'entier accomplissement dans tous leurs moindres et terribles détails, des flamboyantes et terrifiantes prophéties du Saint Livre » :

toute la masse d'éther environnante, au sein de laquelle nous vivons, éclata d'un seul coup en une espèce de flamme intense, dont la merveilleuse clarté et la chaleur dévorante n'ont pas de nom, même parmi les Anges dans le haut Ciel de la science pure. Ainsi finirent toutes choses. (Poe, 1839)

Les comètes se multiplient vers la fin du siècle et au début du suivant, parfois avec des conséquences bénignes comme lorsqu'un morceau d'Afrique du Nord arraché à la Terre permet à quelques hommes de visiter le système solaire (Verne, 1877) ; l'augmentation soudaine de l'oxygène dans l'air est utilisée par le même auteur, dans *Le Docteur Ox*, sans comète ni conséquences funestes comme chez Poe (Verne, 1872). Dix ans plus tard, un auteur suisse y fait référence en ne lésinant pas sur l'intertextualité, dès son pseudonyme : toute flamme est interdite par une dictature d'un comité de savants, dont un Hollandais nommé Ox et Verne comme secrétaire général, ce qui n'empêche pas le grisou de la comète d'exploser du fait d'une nihiliste russe et du policier qui croit devoir l'arrêter à coups de canon, le tout raconté par des astronomes martiens bien après la disparition de l'humanité, et de la Terre (Verniculus, 1882). Peu après, un album illustré montre Paris en l'an 3000, redécouvert par des explorateurs venus du Pôle Sud depuis qu'une autre comète a entraîné une glaciation brutale (Henriot, 1885). Un an plus tard, une combustion pour excès d'oxygène fige les morts dans les attitudes de la vie, et l'on suit le seul survivant, un financier qui se trouvait au centre du tourbillon dévastateur, même s'il ne s'agit au final que d'un rêve (Champsaur, 1886). La comète peut aussi n'être qu'un hors d'œuvre avant que le froid tue et la planète et l'humanité (Flammarion, 1894). Par la suite, le thème se répand encore, mais semble se déliter, et d'autres corps célestes interviennent : des

astronomes martiens avertissent les humains de ce qu'un fragment de planète venu d'Andromède après une autre catastrophe, non précisée, frôlera la Terre en 2037, ce qui permet à certains de se réfugier sous terre et d'en ressortir quand tout n'est plus que cendre (Griffith, 1894), ou bien l'on voit les dégâts faits par un astre mort passant lui aussi à proximité de notre planète (Wells, 1897). Par ailleurs, les effets des comètes se diversifient, le gaz, mêlé à l'oxygène, poussant les hommes à la vertu (Wells, 1906), ou à un simple assoupissement passager (Rosny, 1913)...

D'une certaine façon, si l'on trouve toujours des comètes dans des romans et nouvelles, on croit peu à une fin du monde due à l'une d'elles ; dès les années 1860, elles ont suscité l'ironie d'Émile Erckmann et Alexandre Chatrian<sup>[1]</sup> ou de Jules Verne<sup>[2]</sup> ; leurs effets supposés sont délégués à d'autres phénomènes, expliqués ou non : on trouve encore à la veille de la Grande Guerre un empoisonnement du ciel avec troubles assez graves (Doyle, 1913) et encore dans l'entre-deux-guerres un lot de corps célestes dévastateurs, plutôt chez les Anglo-saxons. Mais un premier relais a été pris par le déluge, auquel on a vu que les comètes pouvaient s'associer. Il est plus aisé à adapter que l'Apocalypse, peut-être parce que la Genèse est la partie la plus folklorisée de la Bible. De plus, il suppose des survivants sur le modèle de Noé, et ce qui est perdu en radicalité spectaculaire est gagné en possibilités narratives. Il est très présent au début du XX<sup>e</sup> siècle ; ainsi le monde est submergé par les eaux, sauf la Grande Bretagne (Long, 1906), ou un raz-de-marée recouvre l'Europe, ne laissant que trente survivants supposés avoir été seuls en mer alors, plus trois autres dans l'île qui fut un morceau d'Algérie, recréant une société de morale, d'ordre et de progrès dont les héritiers, soixante ans après, la mer s'étant retirée, explorent les ruines de Paris (Solari, 1907)... D'autres suivent (Roland, 1910 ; Serviss 1911-

12). Après guerre encore, un roman voit le socle continental européen s'affaisser, on lit aux premières pages que la « perspective de la fin du monde n'a jamais cessé de troubler les gens nerveux... C'est une sorte d'hystérie collective... », et la société se reconstitue une foi de plus en une sorte de robinsonnade, occasion d'exalter le travail manuel et les beautés de la vie simple sur des sommets alpins devenus insulaires, un peu comme chez A. Rey-Dussueil mais, étrangement, sans altération climatique et avec toujours la menace de l'ivresse des cimes (Roger, 1922)... Un an plus tard, l'empire britannique, entre autres, est emporté en dix minutes à cause de « tous les crimes séculaires de la Grande Bretagne et pour sa conduite répugnante envers l'Irlande » (Aslan, 1923). La cohérence scientifique n'est pas le premier souci des auteurs, ni de ceux qui, de façon symétrique, imaginent l'assèchement plus ou moins soudain des océans – plutôt dans l'après-guerre avec tel roman, republié sous des différents titres, où un savant japonais peut assécher le Pacifique grâce au feu central du globe, mais où son pays est lui-même détruit par une gigantesque éruption volcanique (Magog, 1922, 1926, 1939)...

## | Épidémies, entropie, etc.

Malgré leur écho jusqu'au second après-guerre avec en particulier deux romans symétriques, *Le Monde englouti* et *Sècheresse*, classiques de la science-fiction britannique (Ballard, 1962, *Id.*, 1964), voire en 1995 avec le film de Kevin Reynolds, *Waterworld*, ces fins du monde partielles et fantasmagoriques peinent à convaincre. Dès le premier XIX<sup>e</sup> siècle, même si là encore le thème se développe plus tard, elles sont en concurrence avec une réalité qu'il suffit de faire changer d'échelle, les épidémies. C'est le cas dès le milieu des années 1820 chez Mary Shelley :

dans une fin de XXI<sup>e</sup> siècle d'automation et de prospérité, la peste règle une fois pour toutes son compte à l'humanité (Shelley, 1826). Dans l'histoire comme dans l'actualité d'alors, pestes et choléras sont source suffisante d'inspiration, comme chez Poe où une nouvelle à propos d'une épidémie finit par « les Ténèbres, et la Ruine, et la *Mort Rouge* établirent sur toutes choses leur empire illimité. » (Poe, 1842), mais c'est surtout avec la fin du siècle et la diffusion des travaux de Pasteur que le thème se développe, quand les possibilités d'enrayer la catastrophe dans le monde réel facilitent sa mise en fiction. Ainsi, Albert Robida évoque des « boîtes à variole » (Robida, 1879) puis une guerre bactériologique (Robida, 1883), thème repris parfois à échelle réduite (Ivoi, 1912), avant que l'épidémie ou la pandémie fassent fi des limites artificielles entre littératures « légitime » et « de genre », et se diffusent aux marges de la littérature générale, avec « Le Rire jaune » où l'on meurt dans une hilarité irrépressible (Mac Orlan, 1913), ou *La Peste écarlate* (London, 1915). Mais on trouve bien d'autres textes, tel où un « microbe de la mort » s'échappe lors d'un congrès de biologie à la faveur d'émeutes ouvrières sur fond de guerre contre l'Allemagne et où la fin du monde est évitée par un bombardement ordonné par le gouvernement *tory* (Léonard P., 1912), tel autre où une épidémie commence par trois millions de morts en trois jours, n'épargne que des Blancs et parmi eux tue les trois quarts des femmes et presque tous les hommes, ce qui n'empêche pas les survivants de reconstituer une société normale selon l'auteur, c'est-à-dire ultra-patriarcale (Ray, 1932). Les lendemains du premier conflit mondial voient le retour de la guerre bactériologique, avec par exemple une fin du monde ou plutôt de l'homme et des grands singes, par la faute de l'Allemagne dont les remèdes s'avèrent inefficaces contre ce qu'elle a provoqué (Motus,

1923). Le thème s'étiolo avec les antibiotiques, avant de resurgir à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, porté par l'actualité entre sida, ebola et grippe aviaire.

Enfin, en parallèle aux catastrophes plus ou moins brutales, et retrouvant l'épuisement décrit par Grainville, s'ajoutent les tableaux d'une fin inéluctable de l'univers, ou du système solaire, éventuellement liée à l'entropie, à la seconde loi de la thermodynamique énoncée en 1824, la science rejoignant ici la fiction et le sentiment que chacun peut avoir d'une décadence inéluctable à partir d'un âge d'or, simple équivalent de l'itinéraire entre l'enfance et la mort. Étrangement, ce type de fin semble présent d'abord en poésie, et avant même la loi de Carnot (Lamartine, 1817) :

Les cieux mêmes, les cieux commencent à pâlir  
Cet astre dont le temps a caché la naissance,  
Le soleil, comme nous, marche à sa décadence,  
Et dans les cieux déserts les mortels éperdus  
Le chercheront un jour et ne le verront plus.

Et bien plus tard, de façon sans doute moins naïve (Lecomte de L'Isle, 1884) :

Sur les continents morts, les houles léthargiques  
Où le dernier frisson d'un monde a palpité  
S'enflent dans le silence et dans l'immensité  
[...]  
Sur le songe oublié de l'Homme et de la Vie  
L'œil rouge de Sahik saigne éternellement.

En 1896 encore, Gabriel Tarde esquisse un mouvement en ce sens avec son *Fragment d'histoire future* où au XXV<sup>e</sup> siècle le soleil faiblit – ce que l'on retrouve dans d'autres textes, en particulier à visée moralisatrice (Aiguy, 1871 ; Paradis, 1895) – l'humanité se réfugie sous terre, l'écriture disparaît et on envisage de faire sauter la planète « pour ensemercer l'immensité des débris de l'homme. » (Tarde, 1896) Cette vision est exportée en science-fiction, en premier lieu avec *La Machine à explorer le temps* dont l'utilisateur atteint le crépuscule du monde, où un soleil rougeâtre éclaire un décor sinistre et où, dans une première version, le voyageur voit les derniers descendants de l'humanité, « de minuscules choses grisâtres ressemblant à des kangourous avortés » (Wells, 1894). On retrouve ailleurs et plus tard la même perspective désespérée, comme chez l'un des fondateurs de la science fiction « classique », John Campbell, avec deux textes du milieu des années 1930 : dans le premier, un voyageur temporel venu des débuts du quatrième millénaire décrit le futur qu'il a exploré, dans sept millions d'années, avec la fin d'une humanité qui a perdu l'instinct de la curiosité et s'en est remise à des machines à penser, elles-mêmes arrêtées sauf dans une dernière ville. À cette fin de l'homme, en quelque sorte « morale », répond un an plus tard une mort physique de l'univers, une terre où un soleil, rouge sang de nouveau, est immobile, où les dernières machines ont été tuées par le froid, tandis que d'autres, poussées par une curiosité sans but, errent dans l'espace avant d'y tomber en panne faute d'hydrogène, et où les étoiles se rapprochent inexorablement (Campbell, 1934-1935). Moins grandioses, les fins du monde totales ou partielles par glaciation rejoignent cette thématique (Henriot, 1885 ; Béliard, 1911 ; *Id.*, 1944).

S'en ajoutent bien d'autres, aux causes variées ou inconnues, qui installent le thème, avec des postérités diverses et là encore une

concentration apparente un peu avant la Grande Guerre malgré des cas antérieurs (Mitchell, 1889). Ainsi en 1910, J.H. Rosny aîné raconte la fin de la vie organique, dont l'homme, au profit des « ferromagnétaux » – malgré une continuité symbolique entre anciennes et nouvelles forme de vie qui pourrait préfigurer un post-humanisme (Rosny, 1910) ; la même année, un texte posthume de Jules Verne montre nos successeurs découvrant les traces de notre civilisation disparue. Dans l'échantillon utilisé, on trouve aussi une *explosion du globe* (Fleischmann, 1908) et ailleurs, au prix de cataclysmes, la terre quittant son orbite et se dirigeant vers Véga, mais se précipitant sur celle-ci au terme d'un voyage de plusieurs générations, et se volatilissant (Léonard, F., 1912)... La littérature « légitime » semble aussi touchée si à Mac Orlan ou Tarde, on ajoute *Si le soleil ne revenait pas*, nouvelle puis roman, même s'il ne s'y agit que de s'interroger sur une catastrophe possible (Ramuz, 1914 ; *Id.*, 1937). On peut enfin se demander, en revenant à une science fiction dûment estampillée, si ne procèdent pas du même esprit les histoires où l'humanité est confrontée à ses successeurs, y compris des mouches devenues intelligentes (Spitz, 1938), ou à des races très anciennes reprenant possession de la planète (Bulver-Lytton, 1871), ou à des extraterrestres, à partir de célèbres Martiens (Wells, 1898) et avant mille variations (Klein, 1983). Plus, après-guerre et peut-être surtout après la révolution russe, l'insurrection des machines, à partir de *RUR* (Čapek, 1920). Bref, notre civilisation n'a attendu ni Paul Valéry ni la Grande Guerre pour se sentir mortelle et savoir que « France, Angleterre, Russie » ne sont pas plus assurées de la pérennité que « Élam, Ninive, Babylone » (Valéry, 1919), et que la destruction pouvait aller même au-delà de la civilisation ; quitte à l'exprimer souvent sous une forme naïve, ou non reconnue.

## | Lendemain de la Grande Guerre

Reste que la Première Guerre mondiale, si elle n'a pas l'effet déclencheur que l'on pourrait lui imaginer, n'est pas sans conséquence. De façon logique, elle renforce le thème de la fin du monde, y compris dans les secteurs « légitimes » de la littérature - Blaise Cendrars peut être évoqué avec *La Fin du monde, filmée par l'ange N.D.* même s'il y règle surtout ses comptes avec Dieu (Cendrars, 1918, *Id.*, 1919). Par ailleurs, la mobilisation industrielle et la guerre totale peuvent se traduire par des catastrophes organisées ou non, qui, sans être des fins du monde, renvoient au rationnement et en pratique à la disparition de tel ou tel élément (en dehors de l'or et du papier, relevant d'autres problématiques), ceci même si l'on en a des exemples antérieurs, encore à la veille du conflit avec la disparition de l'eau (Rosny, 1913), du fer (Allorge, 1913) ou de l'électricité par la faute d'un météore (Motta, 1913). Mais les cas se multiplient. Dès 1918 un système désagrège une nouvelle fois le fer et permet de vaincre l'Allemagne (Bigot, 1918) ; plus tard, une bactérie provoque « *la grande panique de l'acier* » (Lester et Pratt, 1928) ; une autre, venue d'un météore, s'attaque aussi à l'acier avec maints effets politiques et sociaux (Held, 1931) ; à moins que *tous* les métaux ne *disparaissent* (Smith, 1936). Entre-temps, on a vu aussi s'évanouir le pétrole (Armandy, 1929) et de nouveau l'électricité, bien avant *Ravage* (Barjavel, 1943), après quoi une guerre ne laisse qu'une dizaine de survivants (Allorge, 1922 ; cf. aussi Varlet, 1930).

Cette conséquence de 14-18 est toutefois marginale par rapport à une autre. En effet, comètes, déluges, épidémies, entropie ou invasions faisaient de l'humanité une victime mais non l'artisan de sa perte, même si elle pouvait y contribuer. Par ailleurs, certes, les guerres imaginaires n'ont pas manqué, de Robida à Danrit, et pouvaient se coupler à des

catastrophes au moins locales ; l'une d'elles voyait ainsi Londres en partie remplacée par un lac (Jefferies, 1885) ; mais la destruction totale ne semblait pas à l'ordre du jour, malgré un spectacle d'ombres chinoises du peintre catalan Miguel Utrillo, en 1893, « La conquête de la Lune » où l'on allait vers celle-ci à cause de conflits ayant ravagé la Terre (Versins, 1972, 920). De même, le personnage du savant plus ou moins fou, ou du scientifique mis face à une apocalypse qui est sa propre création, restait la modernisation du mythe de l'apprenti sorcier, avec *Frankenstein* (Shelley, 1818) même si s'y ajoute celui de Prométhée, ou à la fin du siècle avec les docteurs Jekyll et Moreau (Stevenson, 1886 ; Wells, 1896). Les choses semblent changer. La Grande Guerre n'en est pas la seule cause, et les civilisations ne l'ont pas attendue pour se savoir mortelles, mais peut-être découvre-t-on alors vraiment qu'elles peuvent se suicider ou être assassinées de l'intérieur. Ainsi tel personnage dit avoir « trouvé le moyen d'opérer la dissociation de l'atome et de détruire le monde » (Thébault, 1929), tel autre, persuadé que l'humanité doit disparaître, invente un acide faisant disparaître tout calcaire, d'où des séismes dévastateurs et un blocage de l'évaporation abaissant de façon massive la température (Royet 1928), tel autre encore déclenche une épidémie catastrophique, lien avec un thème déjà évoqué (Galopin, 1928). Des formes intermédiaires existent, avec d'improbables complots, comme celui de « parfaits » cathares ayant fomenté toutes les guerres pour éliminer l'humanité matérielle (Alberny, 1928). Mais surtout, de façon attendue et comme dans ce dernier cas, la fin du monde a pris le visage de la guerre et de ses moyens. Côté métaphore, les combats peuvent expliquer un effacement relatif, pour un temps et malgré des contre-exemples (Spitz, 1936), des apocalypses « froides », relayées par d'autres à base du feu, réactualisant les images liées aux comètes devenues obsolètes. Certes, on a des cas antérieurs (Fleischmann, 1908), mais ils sont plus nombreux, du ciel embrasé forçant les hommes à se

réfugier dans les caves et les cavernes (Pujol, 1921), jusqu'à l'unique volcan allant de l'Alaska à la Terre de feu, émettant un gaz létal d'où de littérales sueurs de sang, l'humanité n'échappant à l'extinction que sous une féroce dictature scientifique (Dunan, 1925). De façon plus directe, les explosifs sont très présents, d'un conte où il est question de faire sauter la planète, publié alors en volume même s'il a été écrit à la fin du siècle précédent (Richepin, 1900 et 1921), aux interrogations d'un savant sur l'usage d'une de ses inventions (Čapek, 1924), ou à la naissance de la ceinture d'astéroïdes entre Mars et Jupiter par la grâce de deux tonnes de « nihilite » (Farrère, 1927). S'ajoute la guerre bactériologique, déjà esquissée on l'a vu, et la guerre chimique comme celle, racontée au milieu des années 1930, qui ne laisse sur Terre qu'un maître d'école et une bande d'enfants tombant dans la sauvagerie, avec quelques vagues souvenirs d'autrefois, comme le *Quinzinzinzili* du titre, déformation de *Qui es in coelis* (Messac, 1935)... D'autres guerres sont menées avec des armes plus étranges comme celles altérant les comportements d'où des descriptions de « Chiliens aveugles, phosphorescents et hilares [qui] fouillaient verticalement les parties meubles du sol et n'avaient de répit qu'ils ne se fussent enterrés la tête en bas » ou en Amérique centrale de « petits groupes » d'« anthropophages sentimentaux et neurasthéniques » (Pérochon, 1971 [1925], 180). Mais des moyens tout à fait conventionnels, un millénaire de combats, peuvent tout autant réduire l'Europe à des ruines explorées par des savants africains (Reuse, 1924). Enfin, bien avant Hiroshima, l'arme atomique est envisagée. Elle l'a déjà été à la veille de la Grande Guerre (Wells, 1914), et même avant on a pu lire qu'un « grain de matière contient assez d'énergie [...] pour soulever cent mille tonnes d'environ deux pieds de haut » (Comie, 1895). Il arrive que l'atome soit convoqué sous des espèces phantasmatiques, comme avec cet « œuf radioactif pondu par les salamandres vivant au sein du feu central » qui

fait des océans une « immense bouillabaisse » et réduit la population à un « chiffre dérisoire » (Féval et Magog, 1923) ; ou sous d'autres espèces plutôt approximatives, quand l'arme suprême est une pierre dont les noyaux atomiques libèrent leur énergie dans certaines conditions (Moselli, 1925) ; il arrive aussi que soient plutôt décrits les résultats d'un conflit, ici apparemment à la fois atomique et bactériologique, et le monde né sur les ruines du nôtre (Weinbaum, 1939).

Bien entendu, l'on trouve encore des catastrophes cosmiques sans lien avec l'activité humaine ni métaphore à base de feu : ralentissement puis cessation de la rotation de la Terre (Hendrick, 1934), cassure de celle-ci en deux hémisphères s'éloignant l'un de l'autre (Spitz, 1935) voire, dans une logique de surenchère, extinction des étoiles par une poussière cosmique ne laissant dans l'univers que des cerveaux géants protégés par une sphère de cristal autour d'Antarès, leur soleil éteint (Wandrei, 1927). Mais le tournant lié à la guerre est manifeste, et s'accroît à partir d'Hiroshima comme on pouvait s'y attendre – et comme on le voit en particulier chez Barjavel.

## | Catastrophes écologiques et suites de l'Histoire

Reste que l'homme est devenu l'artisan de sa fin. Ceci même si ce thème est moins récent qu'il ne le semble et si l'on peut remonter encore une fois à Poe, voire au-delà si l'on veut bien revenir à Cousin de Grainville et à l'épuisement du monde, encore que son discours soit moins explicite. Chez Poe, en tout cas, une autre discussion dans l'au-delà semble la première référence claire aux dégâts dus au progrès matériel : « les vertes feuilles se recroquevillèrent devant la chaude haleine des fourneaux. Le beau visage de la nature fut déformé comme

par les ravages de quelque dégoûtante maladie » et « prématurément amenée par des orgies de science, la décrépitude du monde approchait » (Poe, 1841). C'est peut-être la première description de fin du monde due à l'action concrète de l'homme ; on n'en trouve que de rares équivalents au XIX<sup>e</sup> siècle, comme une nouvelle dénonçant l'industrialisation et le productivisme, d'où l'excès de consommation, d'où celui de chaleur, d'où « la combustion spontanée de la terre et de tous ses habitants », et racontant que se forme « sur l'écorce du globe, d'abord presque une pellicule, puis une couche appréciable de détritiques irréductibles ; la terre est saturée de vie », que « l'homme s'effrite, s'écaille, et au moindre choc tombe par morceaux », et qu'il ne reste que quelques plantes métalliques qu'il faut arroser de vitriol, les seuls liquides absorbables étant désormais les acides sulfurique et nitrique (Mérinos, 1872), ou encore cette autre nouvelle où en 2083 les hommes sont si habitués à la pollution que l'eau pure est pour eux un poison mortel (Rameau, 1887).

Ces ancêtres de craintes contemporaines sont passés inaperçus, et lorsqu'on croit retrouver la thématique dans l'entre-deux-guerres, c'est plutôt du côté de la pénurie organisée, de l'économie ultra-dirigée et de l'exploitation, y compris sous des espèces grinçantes et grotesques, jusque dans une scatologie vengeresse (Messac, 1937) : les rationnements de guerre et l'écho de la révolution russe sont passés par là, nourrissant des colères. La thématique écologique attendra, émergeant au bénéfice d'abord de la Détente, puis de la toute fin de la Guerre froide..

Mais en tout état de cause, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, un répertoire est en place. Depuis, certains de ses éléments qui semblaient obsolètes ont été remis au goût du jour, ainsi une solide hypothèse sur l'extinction des dinosaures a fait remplacer les comètes

par les astéroïdes géocroiseurs et le gaz de la chevelure par un impact pur et simple, ceci jusque dans un *blockbuster* à propos duquel il a été dit que Bruce Willis sauvait le monde mais pas le film, *Armageddon* de Michael Bay, sorti en 1998. Le déluge semble moins d'actualité, mais *Waterworld* a déjà été évoqué, et au-delà d'une bande dessinée canularique où, comme en 1830, seul émerge le Mont Blanc mais parce qu'une brebis (!) « a coincé son canard en celluloïd dans la bonde de la baignoire et ça a débordé » (F'murr, 1978), l'image de New York, puis Paris, sous les eaux, parcourt par exemple une autre bande dessinée, *Valérian* (Christin et Mézières, 1970 ; *Id.*, 2001), et la montée du niveau des mers du fait du changement climatique fournit la base d'autres imageries (Andrevon, 1989). On a déjà fait allusion au retour des épidémies, après les années 1980 et l'amère constatation du caractère illusoire, ou insuffisant, de la sécurité due aux antibiotiques, mais le thème a été utilisé dès avant, pour rationaliser le thème du vampire (Matheson, 1954) comme plus récemment a été, de même, rationalisé celui des morts-vivants. Si l'entropie peut sembler moins de saison, les fins du monde liées à la pollution sont innombrables, la guerre est toujours d'actualité, et puisqu'il a été question plus haut de Paul Valéry, et au prix d'un jeu de mots emprunté à un tout autre horizon (Brassens, 1972), « la mort, la mort » mérite d'être qualifiée de « toujours recommencée »... Manifestement, la boîte à outils des catastrophes est bien ouverte, et chacun peut y piocher selon ses envies ou plutôt selon l'air du temps, c'est-à-dire selon les angoisses plausibles : le fond hérité s'est fait oublier, mais sa plasticité est suffisante pour qu'il puisse nous parler d'aujourd'hui.

- 
1. « Zacharias Piper avait calculé qu'une comète descendrait du ciel le mardi-gras, qu'elle aurait une queue de trente-cinq millions de

lieues, formée d'eau bouillante, laquelle passerait sur la terre, de sorte que les neiges des plus hautes montagnes en seraient fondues, les arbres desséchés et les gens consumés. » (Erckmann-Chatrian, 1865). ↩

2. La présence de fossiles d'animaux tropicaux dans le Grand Nord est expliquée par un basculement de l'axe des pôles, dû au « choc d'une comète. La comète est le "Deus ex machina" ; toutes les fois qu'on est embarrassé en cosmographie, on appelle une comète à son secours. C'est l'astre le plus complaisant que je connaisse, et, au moindre signe d'un savant, il se dérange pour tout arranger ! » (Verne, 1866, 2e part., ch. 24). ↩

## | Bibliographie

ANONYME, compte rendu, *L'Esprit des journaux français et étrangers*, 1811, 84-102.

ANONYME, compte rendu, *Revue critique des livres nouveaux*, juillet 1859, 268-70.

ANONYME, *The Last Man or Omegarus and Syderia. A Romance in Futurity*, New York, Arno, 1978 [1806].

AIGUY, Edmond d', *Mada ou le dernier homme*, Paris, Josserand, 1871.

ALBERNY, LUC, *Le Glaive sur le monde* Paris, Radot, 1928.

ALLORGE, Henri, « La Famine de fer », *La Grande Revue*, février 1913 ; rééd. *Voici, la Revue Universelle illustrée*, juin 1927.

--- *Le Grand Cataclysme, roman du centième siècle*, Paris, Crès, 1922.

ANDREVON, Jean-Pierre, *Sukran*, Paris, Denoël, 1989.

ARMANDY, André, *Le Grand Crépuscule*, t.1, *Le Triple Joug du monde*, t.2, *La Mer des sables*, Paris, Tallandier, 1929.

ASLAN, *Adieu, Britannia !*, Paris, Max Lyon, 1923.

BALLARD, James G., *Le Monde englouti suivi de Sécheresse*, Paris, Denoël, 2008 [1962 et 1964].

BARJAVEL, René, *Ravage*, Paris, Denoël, 1943.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 3e éd. 1908.

BÉLIARD, Octave, « Une exploration polaire aux ruines de Paris », *Lectures pour tous*, 1er juin 1911, 798-808.

--- « La découverte de Paris », dans *Id.*, *Le Décapité vivant et autres récits d'outre temps*, Paris, Saillard, 1944.

BIGOT, Raoul, « Le Fer qui meurt », *Lectures pour Tous*, 15 décembre 1918, 421-8.

BRASSENS, Georges, « Mourir pour des idées », dans *id.*, *Fernande*, Paris, Philips, 1972.

BULWER-Lytton Edward, *La Race à venir celle qui nous exterminera* Paris, Dentu, 1888 [1871].

CAMPBELL John W., « Crépuscule », dans *Id.*, *Le Ciel est mort*, Paris, Denoël, 1955 [1934].

--- « Le ciel est mort », *ibid.*, [1935].

ČAPEK, Karel , *R.U.R., comédie utopiste en trois actes et un prologue*, Paris, Hébertot, 1924 [1920].

--- *Krakatit : e. klass. Science-fiction-Roman*, Berlin, Das Neue Berlin, 1981.

CENDRARS, Blaise, « Le film de la fin du monde », *Mercure de France*, 1er décembre 1918, p. 419-30.

--- *La Fin du monde, filmée par l'ange N.D.*, Paris, la Sirène, 1919.

CHAMPSAUR, Félicien, « Le dernier homme », dans *Id.*, *Entrée de clowns*, Paris, Jules Lévy, 1885.

CHRISTIN, Pierre, et Mézières, Jean-Claude, *La Cité des eaux mouvantes*, Paris, Dargaud, 1970.

--- *Par des temps incertains*, Paris, Dargaud, 2001.

CLARKE, Ian F., et Clarke, Margaret, « Préface », dans Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville, *The Last Man*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, Xi-Xviii.

COMIE, Robert, *The Crack of Doom*, Londres, Digby-Long, 1895.

COUSIN DE GRAINVILLE, Jean-Baptiste-François-Xavier, *Le Dernier Homme*, Paris, Deterville, 1805.

--- *Le Dernier Homme*, Paris, veuve Barthe, 1859.

--- *The Last Man*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

--- *Le Dernier Homme*, Paris, Payot 2010

--- *Le Dernier Homme*, ouvrage posthume, (éd.1859), Paris, Hachette-Bnf, 2012.

CREUZE DE LESSER, Auguste François, *Le Dernier Homme*, poème imité de Grainville, Paris, Delaunay, 1831.

DOYLE, Arthur Conan, *Le Ciel empoisonné*, Paris, Hachette, 1938 [1913].

DUNAN, Renée, *La Dernière Jouissance*, Paris, France-Editions, 1925.

ERCKMANN-Chatrion, « La comète », dans *Id.*, *Contes fantastiques*, Paris, Omnibus, 2013 [1865].

FARRÈRE, Claude « Fin de planète », dans *Id.*, *Cent millions d'or - Le suicidé - Fin de planète - L'an 1937*, Paris, Flammarion, 1927.

FEVAL-FILS, Paul, et MAGOG, H. J., *Le Réveil d'Atlandide*, Paris, Ferenczi, 1923.

FLAMMARION, Camille, *La Fin du monde*, Paris, Flammarion, 1894.

FLEISCHMANN, Hector, *L'Explosion du globe*, Paris, Albin Michel, 1908.

F'Murr, *Le Génie des alpages*, t.3, *Barre-toi de mon herbe*, Paris, Dargaud, 1978.

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer de, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Vve C. Blageart, 1686.

GAGNE, Élise, *Omégar ou le dernier homme, proso-poésie dramatique de la fin des temps*, Paris, Didier, 1850.

GALOPIN, Arnould, *Le Bacille*, Paris, Albin Michel, 1928.

GILLET, Jean, « Le brouillage des signes dans l'épopée de Grainville », dans Judith Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 113-27.

GOMONT, H., « Deux Chantres des derniers jours », *Revue de l'Est (l'Austrasie)*, 1867, 390-406 et 462-77.

GRIFFITH, George C., *Olga Romanoff or The Syren of the Skies, A Sequel to "The Angel of the Revolution"*, Londres, Simpkin, Marshall-Hamilton-Kent,

1897.

GUILLEMIN, Henri, *Les Visions, poème inachevé de Lamartine : édition critique avec une introduction et des notices*, Paris, Les Belles Lettres, 1936.

HELD, Serge Simon, *La Mort du fer*, Paris, Fayard, 1931.

HENDRICK, Fernand, *L'Agonie dans les ténèbres*, Paris, Albert, 1934.

HENRIOT, *Paris en l'an 3000*, Paris, Laurens, 1885.

HUNT, Herbert, *The Epic in Nineteenth Century France, a study in heroic and humanitarian poetry from Les Martyrs to Les Siecles Morts*, Oxford, Blackwell, 1941.

KLEIN, Gérard, « Préface » dans Coll., *Histoires d'envahisseurs*, Paris, Livre de Poche, 1983.

IVOI, Paul d', *L'Obus de Cristal*, Paris, Méricant, 1912.

JEFFERIES, Richard, *Londres engloutie*, Lille, Miroirs, 1992 [1885]

KUPIEC, Anne « Le Dernier homme de Grainville. Religion et Révolution », *Tumultes*, 2003/1, 31-48.

LACROIX, Sophie, « Volney et le thème des ruines », *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/1, 9-102.

LAMARTINE, Alphonse de, « L'immortalité », dans *Id.*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1963, 18 *sqq.* [1817].

LAFORGUE, Pierre, « La Montagne ou révolution et fin de l'Histoire », dans Christian Croisille, Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Michelet entre*

*naissance et renaissance (1798-1998)*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2001, 109-127.

---, « Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/1, 63-92

LAMOUREUX, Johanne, « Frankenstein et Les Ruines de Volney : l'Éducation littéraire de la Créature », *Protée*, automne 2007, 65-73.

LARAT, Jean, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier, étude sur les origines du romantisme français*, Paris, Champion, 1923.

LECOMTE De Lisle, Charles Marie, « L'astre rouge », dans *Id.*, *Œuvres*, t.3, *Poèmes tragiques et derniers poèmes*, Paris, Belles Lettres, 1977, [1884].

LEROY De Bonneville, M., « Essai sur Grainville », *Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses*, 1862, 1863, 90-118.

LESTER Irvin, PRATT Fletcher, « The Great Steel Panic », *Amazing Stories*, septembre 1928.

LÉONARD, François, « Le Triomphe de l'homme », *Revue de Belgique*, 1912.

LÉONARD, Pierre, *La Conquête de Londres*, Genève, Atar, 1912.

LONDON, Jack, *La Peste écarlate*, Paris, Grès, 1924 [1912].

LONG, George, *Valhalla : a novel*, Londres, Drane, 1906.

MAC Orlan, Pierre, *Le Rire jaune*, Paris, Méricant, 1914.

MAGOG, H. L., *Les Extraordinaires Aventures de deux fiancés à travers le*

monde, Paris, Ollendorff, 1922.

--- *Les Buveurs d'océan*, Paris, Tallandier, 1926.

--- *Le Secret du Pacifique*, Paris, Simon, 1939.

MAILLET, Benoit de, *Telliamed ou Entretien d'un philosophe indien avec un missionnaire français sur la diminution de la mer, la formation de la terre, l'origine de l'homme*, Amsterdam, L'Honoré, 1748.

MATHESON, Richard, *Je suis une légende*, Paris, Denoël, 1955, [1954].

MAYER, ARNO A., *La Persistance de l'Ancien Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1983 [1981].

MESSAC, Régis, *Quinzinzinili*, Issy-les-Moulineaux, La Fenêtre ouverte, 1935.

--- *La Cité des asphyxiés*, Issy-les-Moulineaux, La Fenêtre ouverte, 1937.

MICHELET, Jules, « Grainville le maître d'école », « Les légendes d'or », dans *Id.*, *Œuvres complètes*, t.16 (1851-1854), Paris, Flammarion, 1980.

--- *Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1880.

MITCHELL, John A., *The Last American A fragment From the Journal of Khan-Li Prince of Dimph-Yoo-Chur and amiral in the Persian Navy*, New York, Stokes, 1889.

MORELLE, Étienne-Gabriel, *Naufage des isles flottantes ou Basiliade du célèbre Pilpai : poème héroïque traduit de l'indien*, Messine [sic], « Par une société de libraires », 1753.

MORTIER, Roland, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses*

*variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

MOSELLI, José, « La Fin d'Illa », *Sciences et voyages*, janvier-juillet 1925.

MOTTA Luigi, *La Princesse des roses*, Paris, Delagrave, 1913 [1911].

MÉRINOS [Eugène Mouton], « La fin du monde », *Nouvelles et fantaisies humoristiques* t.1, Paris, Librairie générale, 1872, 47-57.

MOTUS, Professeur, *L'Offensive des microbes, roman d'une guerre future*, Paris, Tallandier, 1923.

NODIER, Charles, « Observations préliminaires du nouvel éditeur », dans Jean-Baptiste-François-Xavier Cousin de Grainville, *Le Dernier homme*, Genève, Slatkine, 1976, V-Xii, [1811].

--- *Souvenirs de la révolution et de l'empire*, Paris, Charpentier, 1860 [1835].

PARADIS, Pierre Paul, *La Fin du monde vue par un témoin oculaire*, Chicoutimi, Progrès du Saguenay, 1895.

PÉROCHON, Ernest, *Les Hommes frénétiques*, Verviers, Marabout, 1971, [1925].

POE, Edgar Allan, « Conversation d'Eiros avec Charmion », dans *Id.*, *Nouvelles histoires extraordinaires*, dans *Id.*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1951, 471-6 [1839].

--- « Colloque entre Monos et Una », *ibid.*, 461-70 [1841].

--- « Le masque de la mort rouge », *ibid.*, 392-8 [1842].

PRADEAU, Christophe, « Faire une fin », dans Coll., *Itinéraires, textes*,

cultures, « *Vies possibles, vies romanesques* », Paris, Paris Xiii-L'Harmattan, 2010, 111-40.

PUJOL, René, « Le Soleil noir », *Lecture pour tous*, avril-mai-juin 1921.

QUENEAU, Raymond, « Grainville et le dernier homme », dans *Id.*, *Bords, mathématiciens précurseurs encyclopédistes*, Paris, Hermann, 1963.

QUINET, Edgar, *Ahasvérus*, Paris, Au Bureau de la Revue des deux mondes, 1834.

RAMEAU, Jean, « Un empoisonnement au XXI<sup>e</sup> siècle », dans *Id.*, *Fantasmagories, histoires rapides*, Paris, Ollendorf, 1887, 183-93.

RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Adieu à beaucoup de personnages et autres morceaux*, Lausanne, Cahiers vaudois, et Paris, Tarin-Crès, 1914.

--- *Si le soleil ne revenait pas*, Lausanne, Mermod, 1937.

RAY, James, *Changement de décor*, Paris, Nouvelle revue critique, 1934 [1932].

RETIF De La Bretonne, Nicolas-Edme, *Les Posthumes, lettres reçues après la mort du mari par sa femme qui le croit à Florence, par feu Cazotte*, Paris, Duchêne, 1802.

REUSE, André, *La Vénus d'Asnières ou dans les ruines de Paris*, Paris, Fayard, 1924.

REY-Dussueil, Antoine, *La Fin du Monde, Histoire du temps présent et des choses à venir, où l'auteur passe en revue toutes les querelles politiques et morales qui s'agitent et il finit par conclure que la fin du monde peut seule nous tirer de cet inextricable labyrinthe*, Paris, Renduel, 1830.

--- *Le Monde nouveau, histoire faisant suite à la fin du monde*, Paris, Renduel, 1831.

RICHEPIN, Jean, « Le nouvel explosif » [1900], dans *Id.*, *Le Coin des fous : histoires horribles*, Paris, Flammarion, 1921, 274-81.

ROBIDA, Albert, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandol dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*, Paris, Dreyfous, 1879.

--- *La Guerre au vingtième siècle*, Paris, Dorbon-Ainé, 1916 [1883].

ROGER, Noëlle, *Le Nouveau Déluge*, Paris, Calmann-Lévy, 1922.

ROLAND, Marcel, *Le Déluge futur, journal d'un survivant*, Paris, Fayard, 1910.

ROYET, Colonel, *À deux doigts de la fin du monde*, Paris, Ferenczi, 1928.

ROSNY AÎNÉ, Joseph-Henri, « La Mort de la Terre », *Annales politiques et littéraires*, mai à juillet 1910.

--- *La Force mystérieuse*, Paris, Plon, 1914.

SERVISS, Garrett P., « The Second Deluge », *Cavalier Magazine*, juillet 1911 - janvier 1912.

SHELLEY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Corréard, 1821 [1818].

--- *Le Dernier Homme*, Paris, Rocher, 1988 [1826].

SMITH, Wayland, *The Machine Stops*, Londres, Hale, 1936.

SOLARI, Émile, *La Cité rebâtie*, Paris, Librairie universelle, 1907.

SPITZ, Jacques, *L'Agonie du globe*, Paris, Gallimard, 1935.

--- *Les Evadés de l'an 4000*, Paris, Gallimard, 1936.

--- *La Guerre des mouches*, Paris, Gallimard, 1938.

STAFF Lieutenant-colonel, *La Littérature française: depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours : lectures choisies*, t.2, *Auteurs enlevés à la littérature depuis la Révolution : (1790-1869)*, Paris, Didier, 1869.

STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde*, Paris, Nathan, 1886.

TARDE, Gabriel, « Fragment d'histoire future », *Revue internationale de sociologie*, août-septembre 1896, 603-54.

THEBAULT, Eugène, *Radio-terreur grand roman de mystère*, Paris, Fayard, 1929.

VALERY, Paul, « La Crise de l'Esprit », dans. *Id.*, *Variété 1*, Paris, Gallimard, 1924 [1919].

VAN Herp, Jacques, *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Marabout, 1974.

VARLET, Théo, *La Grande Panne*, Paris, Les Portiques, 1930.

V.D.M., « Littérature et beaux arts », *Le Mercure de France*, 1811, 585-96.

VERNE, Jules, *Voyages et Aventures du Capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1866.

--- *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870.

--- « Une fantaisie du docteur Ox », dans *Id.*, *Le Docteur Ox*, Paris, Hetzel, 1874.

--- *Hector Servadac, Voyages et Aventures à travers le Monde Solaire*, Paris, Hetzel, 1877.

--- « L'Éternel Adam », dans *Id.*, *Hier et demain*, Paris, Hetzel, 1910.

VERNICULUS, *Histoire de la fin du monde ou la comète de 1904*, Lausanne, Imer et Payot, 1882.

VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972.

VIALLANEIX, Paul, *La Voie royale, essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Delagrave, 1959.

VOLNEY, Constantin-François, *Les Ruines ou Méditation sur les révolutions des empires*, dans *Id.*, *Œuvres*, t.1, Paris, Fayard, 1990, 166-440 [1791].

WANDREI, Donald, « Le Cerveau rouge », dans *Id.*, *L'Œil et le doigt*, Verviers, Marabout, 1977 [1927].

WEINBAUM, Stanley, *La Flamme noire*, Paris, Hachette/Gallimard, 1956 [1939].

WELLS, Herbert George, *La Machine à explorer le temps*, Paris, Mercure de France, 10e éd. 1909 [1895].

--- *L'Île du docteur Moreau*, Paris, Le Mercure de France, 1901 [1896].

--- « L'étoile », dans *Les Chefs-d'œuvre de H.G. Wells*, Paris, Omnibus,

2007 [1897].

--- *La Guerre des mondes*, Paris, Calmann-Lévy, 1917 [1898].

--- « A Vision of Judgment », dans *Id.*, *Effrois et fantasmagories*, Paris, Mercure de France, 1911, 227-239 [1899].

--- *Au temps de la comète* Paris, Mercure de France, 1910 [1906].

--- *La Destruction libératrice*, Bruxelles, Grama, 1995 [1914].

# Le déluge de feu : l'apocalypse nucléaire dans l'œuvre de René Barjavel

Isabelle PERCEBOIS

René Barjavel s'est fait connaître en littérature grâce à *Ravage*, roman post-apocalyptique dans lequel il imaginait la chute des villes, la défaite du progrès et le retour à la terre. Dans cette œuvre publiée en 1943, sous l'Occupation, la fin de la civilisation était due à la disparition brutale de l'électricité confrontant l'homme à sa petitesse face à la Nature. Ce roman reste la première de ses fictions de fin du monde qui se multiplient entre 1948 et 1982, depuis *Le Diable l'emporte* (1948), *Béni soit l'atome* (1974), *Une rose au paradis* (1981), jusqu'à *La Tempête* (1982). Toutes sont des œuvres de science-fiction, toutes décrivent une apocalypse nucléaire conduisant à la destruction de l'homme par l'homme et les conséquences d'une telle catastrophe. Après les bombardements d'Hiroshima et Nagasaki en 1945, l'auteur ne peut plus penser la fin du monde de la même manière et se concentre sur le motif obsédant de « la Bombe »<sup>[1]</sup>. Son écriture est caractérisée par l'inquiétude, le spectre d'une Troisième Guerre mondiale qui menace d'entraîner à nouveau l'humanité dans l'horreur. Si ces textes se situent dans une société futuriste, ils se nourrissent du contexte historique du xxe siècle, notamment des tensions de la Guerre froide ; ils s'inspirent également des récits religieux et apparaissent comme des réécritures de la *Bible*. Sous la plume de Barjavel, le déluge de feu remplace les flots bibliques, une Arche souterraine succède au vaisseau de Noé, et Dieu

lui-même se voit remplacé par un mystérieux milliardaire baptisé M. Gé, personnage énigmatique et récurrent. La fiction apocalyptique et post-apocalyptique est un jeu littéraire et intertextuel pour l'écrivain, mais elle contient aussi un message écologiste et féministe, une « révélation » que nous mettrons en évidence dans ce travail.

## | Variations sur la Bombe

Si la puissance nucléaire suscite la terreur dans les œuvres de Barjavel, elle exerce également une fascination sur le romancier qui multiplie les procédés rhétoriques pour décrire les ravages des bombes. Dans *Le Diable l'emporte*, paru en 1948, il utilise à plusieurs reprises la métaphore des fleurs pour remplacer l'image traditionnelle des champignons atomiques, et introduit ainsi une poétisation de l'horreur : « Une fleur à Hiroshima, une fleur à Nagasaki. Jamais si belles fleurs de feu, d'enfer, de ciel, de lumière, de cendres, jamais si belles fleurs sur notre pauvre Terre. Fleurs de soleil, calices, ciboires où trempe le doigt de Dieu. » (Barjavel, 2003, 19). En outre, les termes qui apparaissent dans l'énumération finale suggèrent que la catastrophe est un holocauste nucléaire et autorisent une interprétation religieuse du texte, que nous développerons par la suite. *Le Diable l'emporte* est le premier des romans apocalyptiques de Barjavel, nourri par l'Histoire, qui tente de penser l'avenir d'un monde où l'homme a percé les secrets de la vie pour mieux répandre la mort. Le spectre d'Hiroshima plane sur cette œuvre et révèle la fracture que représentèrent les bombardements d'août 1945 pour l'auteur comme pour une génération d'écrivains tels que Edmond Hamilton ou Stefan Wul, qui évoquent tous deux les conséquences d'une catastrophe nucléaire dans *La Ville sous globe* (1951) et *Niourk* en (1957). Hiroshima marque un « traumatisme » selon Jacques Ellul, le

point de départ d'« une longue période de l'idéologie du doute et de la défiance à l'égard de la science » (Ellul, 1987, 120) dont la littérature se fait l'écho. Dans *Le Diable l'emporte*, on en vient à oublier le cadre romanesque lorsque Barjavel couche sur le papier ses réflexions sur la nature humaine et son avenir incertain : « [L'homme] est en état de détruire ce que Dieu a créé, ou, à la création divine, de superposer un monde qui ne devra rien qu'à lui, un monde luisant, chronométré, huilé, mesuré, cuirassé, symétrique, voulu. » (2003, 20). L'énumération de termes mécaniques et techniques souligne la volonté de contrôle absolu qui anime l'homme et fait de lui un « Prométhée moderne », pour reprendre le sous-titre de *Frankenstein*, un être défiant l'ordre divin grâce aux pouvoirs de la science. Il est la créature devenu créateur, mais aussi l'être condamné à périr pour s'être rendu coupable d'*hybris*.

Au fil des années, Barjavel ne cesse de réécrire l'apocalypse nucléaire, le déluge de feu qui semble inévitable aux intellectuels de ce XX<sup>e</sup> siècle tourmenté qui lancent, dès 1950, l'appel de Stockholm au nom de la paix. La prose de l'écrivain s'inspire particulièrement du contexte historique de la Guerre froide comme en témoigne *La Tempête*, datant de 1982, roman dans lequel il imagine un conflit sino-américain, devenu nécessaire à cause de la croissance démographique effrénée des Chinois<sup>[2]</sup>. Il y décrit des tensions entre blocs de l'Ouest et de l'Est qui, elles, n'ont rien de fictionnel : « [...] toute manifestation nucléaire ou bactériologique américaine sur le continent asiatique déclencherait automatiquement, de la part de l'U.R.S.S., une riposte massive et analogue sur le territoire des États-Unis. » (1990, 14). Enfouies sous terre, dans les mers, ou tournant dans l'espace dans un ballet menaçant, les bombes atomiques décrites dans le roman sont les instruments d'une apocalypse qui ne doit plus rien à Dieu, des armes prétendument dissuasives dont la fiction révèle la force destructrice. Toutes les œuvres

de Barjavel, qu'elles soient comiques ou sérieuses, romanesques ou non, lancent le même cri d'alarme face au danger que représente l'arme nucléaire : « Ils sont fous ! Le monde est fou !... » (2015b, 23) peut-on lire dans *Une rose au paradis* ; « Il fallait être totalement fou ! Nous étions fous ! Le monde était fou !... » (1990, 131), s'écrie de même le narrateur de *La Tempête*. On retrouve un message identique dans l'autobiographie de l'écrivain, sobrement intitulée *Journal d'un homme simple*, qui dévoile son point de vue désabusé sur le monde qui l'entoure :

Je ne vois que l'horizon qui flamboie et la bêtise qui poudroie. Les hommes sont gouvernés par des fous assis sur des barils de poudre et qui jouent avec des allumettes tout en se lançant au visage des colombes dont chaque plume est une lame. (Barjavel, 1982, 208)

Même s'il décrit inlassablement la fin de l'humanité, décimée par les bombes et leurs radiations meurtrières, Barjavel conserve le ton ironique qui caractérise son écriture et qui en fait le digne héritier d'auteurs comme Jacques Spitz. Son ironie est mise au service d'une critique des puissants, comme dans *Le Diable l'emporte*, où l'hypocrisie des chefs d'État est si évidente qu'elle incite les habitants à fuir les villes sur lesquelles doivent se déverser les bombes des pays considérés comme amis : « [Les représentants] de l'Angleterre, de la Russie et des États-Unis, souriants, s'étaient longuement serrés la main. Dès que l'image de ces poignées de main parvint aux écrans de télévision, les populations, terrifiées, commencèrent à quitter les villes. » (2003, 76). L'écriture barjavélienne incite le lecteur à rire de l'horreur pour mieux souligner l'absurdité de la guerre ; elle crée une distance lui permettant de s'interroger sur l'avenir de l'homme, qui semble incapable de tirer les enseignements du passé. La tension dramatique que suppose

l'imminence d'une catastrophe atomique est ainsi désamorcée par le rire qui met en évidence le non-sens d'une telle situation. On ne peut que sourire, par exemple, devant le portrait du personnage de Mme Jonas, dans *Une rose au paradis*, cette femme enceinte qui sait que le monde court à sa perte et qui continue de chanter son bonheur, avec toute l'insouciance que lui donne son état : « Elle savait bien que le monde était siphonné, que ça craquait de partout et que ça allait péter, mais ça ne pouvait pas l'empêcher d'être heureuse, et gaie par-dessus le marché, je-t'y-plumerai-le-nez. » (2015b, 41). La comptine qu'elle chantonne contraste par sa légèreté avec la menace qui plane au-dessus de sa tête et de celles des jumeaux qu'elle porte en son sein ; elle est un rempart absurde, dérisoire, face aux bombes enfantées par cette civilisation autodestructrice.

En outre, si la « Bombe » est une force dévastatrice, elle autorise également toutes les créations langagières. L'auteur en fait une source de calembours et de néologismes comme ceux de « bombache » (pour Bombe H) et « bombu » (bombe U) qui s'apparentent à des mots-valises et donnent aux armes un caractère ludique : « On disait “la Bombu”, en abréviation de “bombe universelle”, et par une sorte de familiarité effrayante, comme on pourrait être familier avec le diable. » (2003, 50). Le recours à l'humour ne vise pas à dédramatiser une réalité inquiétante mais à souligner, au contraire, l'absurdité d'un monde où la fabrique de ces engins de morts est à la portée de tous, même des lycéens ou du Vatican qui se dote lui aussi de cette force soi-disant dissuasive.

Néanmoins, l'énergie atomique possède un caractère ambivalent dans les œuvres de Barjavel : elle est à la fois un instrument de destruction et d'évolution de l'humanité. Dans ses romans de science-fiction, elle permet des inventions révolutionnaires comme le « moteur

moléculaire » ; et même les radiations qui y sont décrites semblent avoir des vertus pédagogiques, totalement inconcevables pour le lecteur actuel au fait de leur nocivité : « C'est ainsi que les professeurs de l'école maternelle apprenaient à lire à leurs élèves en une journée, en leur faisant avaler un alphabet en chocolat radioactif, dont l'image se gravait à jamais dans leur gros intestin, lequel, en l'occurrence, faisait office de cerveau. » (2003, 203). Cette invention est historiquement datée et rappelle que le roman *Le Diable l'emporte* a été écrit dans les années 40, qu'il est donc antérieur aux autres fictions atomiques que nous étudions. Il s'inscrit dans une époque où le consommateur pouvait acheter de « l'eau radioactive » et où la publicité ne cessait de vanter les crèmes au radium. Cela dit, même les récits plus tardifs comme *La Tempête* suggèrent que les radiations pourraient avoir des effets bénéfiques sur l'homme, puisque l'on découvre à la fin de ce roman que la jeune Filly, la fille de l'héroïne, a été physiquement transformée par les bombardements et sent pousser en elle de nouvelles cellules : « Il en faudrait des milliards pour constituer ce qui allait devenir, dans la petite tête rousse, l'embryon du quatrième cerveau de l'homme. [...] Cerveau de la sagesse, ou d'une plus grande folie ? » (1990, 227). La question reste ouverte à la fin du roman car, pour l'écrivain, l'apocalypse est inévitable mais l'évolution de l'humanité reste malheureusement incertaine ; ces nouvelles capacités intellectuelles pourraient aussi bien être mises au service de la destruction que d'une civilisation pacifiée.

## | Du discours biblique au discours écologiste

L'effondrement de la civilisation est aussi l'occasion d'imaginer une renaissance de l'homme grâce aux élus qui échapperont au massacre, c'est pourquoi ces fictions apocalyptiques rappellent à plus d'un titre les

récits bibliques. Dans *Une rose au paradis*, Barjavel se concentre moins sur le cataclysme nucléaire que sur la survie des rescapés, à l'abri de l'Arche construite par le mystérieux M. Gé. Tels Noé et les siens dans la *Bible*, les époux Jonas et leurs faux jumeaux Jim et Jif attendent patiemment la fin du déluge de feu, derrière les murs blindés de leur refuge souterrain. Comme dans les Écritures, leur Arche abrite un couple de chaque espèce animale ainsi que des semences végétales destinés à recréer le monde, une fois que les effets des bombes se seront dissipés. L'auteur de science-fiction joue avec l'intertexte biblique et oscille entre réécriture et blasphème : on apprend ainsi que les créatures sont préservées près de seize ans à l'intérieur du « vaisseau » grâce aux possibilités offertes par la cryogénie. Barjavel s'amuse même à corriger les imprécisions du texte biblique puisque le récit de la mystérieuse descendance de Caïn et de Seth, les ancêtres de l'humanité selon les Écritures, fait place à celui des amours incestueuses des jumeaux Jim et Jif. Un inceste que le personnage de M. Gé justifie en se référant clairement à la Genèse : « Comment croyez-vous qu'ont fait les enfants d'Adam et Ève ? ils ont bien été obligés de se “connaître”, comme dit la *Bible*, entre frères et sœurs, pour donner naissance au genre humain... » (2015b, 107). L'auteur mélange ainsi plusieurs récits bibliques, passant de la Création du monde au Déluge puis au Livre de Jonas, qui devient le patronyme des protagonistes du roman ; et ce n'est pas dans le ventre d'une baleine mais dans le bunker de M. Gé que Jonas trouve refuge.

M. Gé est une figure récurrente et symbolique dans l'œuvre de Barjavel : il incarne le créateur de l'Arche dans *Une rose au paradis*, en 1981, un rôle qu'il endossait déjà, trente ans auparavant, dans *Le Diable l'emporte*, en 1948. Dans ces deux fictions apocalyptiques, il est décrit comme un milliardaire omnipotent, plus riche et plus puissant que les États eux-mêmes. La richesse de sa famille est légendaire et remonterait,

selon les récits, tantôt à l'époque de Charlemagne, tantôt au temps de la construction de la tour de Babel. C'est cette puissance financière qui fait de lui le seul être à même de construire l'Arche salvatrice et d'assurer un avenir à l'humanité. Toutefois, son image de sauveur est entachée par l'origine de son immense fortune, provenant du trafic d'armes et de la vente de minerais destinés à la fabrication des bombes ; la nature même de ses affaires fait de M. Gé un acteur de la catastrophe. Certes, dans *Le Diable l'emporte*, ce n'est pas lui qui déclenche la Troisième Guerre mondiale, mais en sélectionnant les êtres qui intégreront l'Arche, il semble prendre la place de Dieu. C'est d'ailleurs, ce que lui reproche son ingénieur Hono, dans un style humoristique et familier : « Alors, au moment où [Dieu] s'arrange pour rendre à ce monde la pureté du chaos en se servant justement, pour détruire l'homme, de la propre connerie de ce dernier, voilà que vous voulez intervenir, vous ! vous mettre en travers, faire votre petit Noé ! » (2003, 99-100). Le personnage évoque l'apocalypse nucléaire comme un châtement divin et oppose la volonté du créateur de l'Arche à celle du Créateur du monde. Toutefois, si ses rêves sont démesurés et ses réalisations monumentales, M. Gé n'en reste pas moins un homme dans *Le Diable l'emporte*, un être faillible confronté à l'échec et appelé à mourir dans les dernières pages du récit.

A l'inverse, son portrait évolue dans *Une rose au paradis* qui fait de lui une véritable divinité. Le mystère s'épaissit autour de cet être capable de parler toutes les langues et dont les pouvoirs semblent illimités : il est à la fois le bourreau et le sauveur de l'humanité, celui qui lance la première bombe sur les habitants de la Terre et celui qui leur offre une chance de survie dans l'Arche. Pour M. Gé, l'apocalypse nucléaire n'est plus seulement inévitable, elle devient nécessaire car détruire est la seule solution pour tout reconstruire. C'est pourquoi il décide de punir les hommes en déclenchant le déluge de feu qui entraînera le monde dans le

chaos, d'agir comme le Dieu vengeur de l'Ancien Testament. En outre, chaque détail de son apparence renforce son aura mystérieuse et contribue à nous faire douter de son humanité. En effet, on ne le voit jamais manger dans le roman et il apparaît toujours vêtu d'un costume d'un blanc immaculé, sans que la famille Jonas l'ait vu changer de vêtements une seule fois en seize ans. Aux yeux des hommes, avant le cataclysme, il était un dieu car l'argent le rendait tout-puissant ; aux yeux de Jim, qui a grandi dans l'Arche et ne connaît que ce microcosme, il est « le » Dieu créateur de toute chose :

M. Gé avait fait l'Arche, l'Arche était le Monde, M. Gé savait tout, pouvait tout, M. Gé leur avait donné l'air, la lumière et les poulets de chaque jour, M. Gé était bon, M. Gé les aimait, veillait sur eux, avait sauvé son père et sa mère et avait fait grandir Jif et lui, M. Gé allait ouvrir l'Arche vers le Paradis, sans lui on ne pouvait rien, sans lui on n'était plus rien... (Barjavel, 2015b, 160)

L'omniscience du milliardaire repose en réalité sur un réseau élaboré de micros et de caméras invisibles qui lui permettent d'exercer un contrôle absolu et ne sont pas sans rappeler le fonctionnement de Big Brother, dans *1984*. Bien que ses pouvoirs n'aient rien de magique ou de supérieur, le microcosme de l'Arche favorise sa divinisation et la sanctification des machines qu'il a créées. Ainsi, le distributeur qui assure la subsistance de la famille Jonas est surnommé « Sainte-Anna », simplification du « Synthétiseur-Analyseur », une dénomination qui suggère la canonisation de la machine.

*Une rose au paradis* est donc une réécriture de la *Bible* dans laquelle M. Gé remplace le Créateur parce que, comme le disait Nietzsche, « Dieu est mort » dans notre civilisation où la science a désenchanté le monde

et où « la foi en le Dieu chrétien a été ébranlée »<sup>[3]</sup>. En outre, même le dieu de l'Arche est appelé à mourir dans le roman puisqu'il est supprimé par Mme Jonas, lorsqu'elle cherche à restaurer un équilibre mis en péril par la grossesse de sa fille Jif. C'est elle qui décide de tuer M. Gé en précipitant son corps dans le tube digestif de « Sainte-Anna » et en utilisant la machine contre son propre créateur. Bien que ce meurtre semble confirmer son humanité, le personnage laisse planer dans son sillage un parfum de rose rappelant « l'odeur de sainteté »<sup>[4]</sup> décrite dans de nombreux récits hagiographiques médiévaux, ce qui renforce son aura mystérieuse. Même sa disparition n'est que temporaire ; alors que la machine l'avait digéré et avait utilisé les atomes de son corps pour continuer à alimenter l'Arche, il renaît finalement grâce aux pouvoirs de la science : « C'est le circuit fermé... Sainte-Anna avait utilisé une partie de ma substance, mais elle a pu me reconstituer grâce à la substance du bélier » (2015b, 217), explique M. Gé le plus naturellement du monde. Si cette renaissance est une parodie de la résurrection du Christ, c'est parce que le milliardaire réapparaît sur le plateau du distributeur, livré par la machine d'une façon grotesque, comme un vulgaire poulet rôti. M. Gé est donc le dieu-personnage de ce roman, un être mystérieux qui accompagne les survivants jusqu'à l'ouverture de l'Arche et qui ne s'efface qu'une fois sa mission achevée : lorsque la famille Jonas regagne enfin la surface de la Terre, il part sans un mot et disparaît vers l'horizon, laissant les hommes repeupler la planète.

C'est à dessein que Barjavel lui a donné le nom de la déesse grecque de la Terre, celle qui naquit après le Chaos primordial. M. Gé incarne non seulement le sauveur de l'humanité en devenir, mais le protecteur de la planète menacée par la prolifération des armes atomiques. Par le biais de la fiction apocalyptique, l'écrivain aborde la question des dangers du nucléaire et développe un propos écologiste étonnamment

moderne. Ses textes correspondent aux définitions des « écofictions » que l'on trouve dans la littérature critique : des récits qui « peuvent ainsi servir des objectifs environnementaux et des critiques de l'anthropocentrisme, du patriarcat technocentrique »<sup>[5]</sup> (Otto, 2012, 5) ; des « discours qui font appel à l'invention narrative pour diffuser le message écologique » (Chelebourg, 2012, 11). Dès 1948, dans *Le Diable l'emporte*, Barjavel imagine que les bombardements nucléaires en Alaska ont brisé l'équilibre naturel en entraînant la fonte des glaces et la montée des eaux. Ces conséquences de la Troisième Guerre Mondiale sont évoquées ironiquement par le narrateur du récit qui décrit le conflit comme « une fausse alerte » et juge son bilan dérisoire. Au fil des années, les problématiques écologiques deviennent de plus en plus prégnantes chez l'écrivain qui n'hésite pas à quitter l'habit du romancier pour endosser celui de l'essayiste engagé, comme dans sa *Lettre ouverte aux vivants qui veulent le rester*, en 1978, où il dénonce les dangers du nucléaire. L'écriture fictionnelle n'est pour lui qu'un autre moyen d'alerter l'opinion publique sur ces questions environnementales, en montrant aux lecteurs ce que pourrait être leur avenir. Ses œuvres s'inscrivent ainsi dans ce « courant de la science-fiction critique » que décrit Alain Musset dans *Le Syndrome de Babylone*, un courant « pour qui il est indispensable non seulement de repenser nos relations avec l'environnement mais aussi de renverser les schémas de fonctionnement de nos sociétés » (Musset, 2012, 88).

C'est pour protéger la Terre d'une destruction programmée que M. Gé déclenche l'apocalypse nucléaire dans *Une rose au paradis* ; il lance la première bombe avant que ne soit franchi le seuil fatal au-delà duquel la prolifération des armes entraînerait la destruction de la planète elle-même. De même, dans *La Tempête*, c'est pour sauvegarder la Terre que le personnage d'Olof choisit de lancer sur ses semblables les bombes qu'il

était chargé de détruire, afin de rétablir un équilibre naturel détruit par l'homme.

## | Critique de l'homme et éloge de la femme :

Les fictions apocalyptiques de Barjavel offrent une vision assez pessimiste de l'humanité, enfermée dans une logique d'autodestruction. Elles sont les œuvres d'un écrivain qui a vécu l'horreur de la Seconde Guerre mondiale et qui sait que l'Histoire est faite de cycles, d'éternels recommencements<sup>[6]</sup>. C'est ce qu'il explique avec lucidité dans son autobiographie *Journal d'un homme simple* :

Quand nos pères étaient revenus de la première [guerre] ils étaient persuadés qu'il n'y en aurait plus jamais d'autre. À la fin de la deuxième nous n'avions pas la même illusion. Nous nous demandions seulement : « À quand la prochaine ? » en espérant avoir le temps de souffler un peu [...]. (Barjavel, 1982, 138)

Ces quelques lignes éclairent la nouvelle intitulée *Béni soit l'atome*, parue en 1974, dans laquelle on retrouve le *topos* barjavélien de l'apocalypse nucléaire, réduisant la civilisation à néant et contraignant les hommes à se réfugier dans les régions polaires. En voyageant à travers les siècles, au fil des ellipses temporelles, le lecteur parvient jusqu'en l'« An 5946 » après la catastrophe et découvre brièvement une ère de « paix totale ». Toutefois, la fenêtre ouverte sur cette époque se referme aussitôt et l'on effectue un nouveau saut temporel de mille ans, pour découvrir qu'une colonie humaine installée sur Pluton a proclamé son indépendance et déclaré la guerre aux autres colonies spatiales : « Une étrange exaltation me saisit, [déclare le narrateur] un adorable

émoi trouble mon cœur dont je n'avais jamais senti les battements : j'ai peur et j'ai envie de vaincre. Je tremble et je hais. Je suis un homme. » (2015a, 57). Barjavel nous fait comprendre que c'est dans la destruction que l'homme révèle sa véritable nature, non dans une paix illusoire, et que même les catastrophes sont condamnées à se reproduire parce que le temps qui passe couvre le passé d'un voile et les fait tomber dans l'oubli.

*La Tempête*, roman paru huit ans plus tard, développe la même vision pessimiste de l'humanité, incapable de vivre sur Terre sans détruire ce qui l'entoure. Même délivrés de la menace d'une guerre imminente par les pouvoirs chimiques de la *Love Molecule* –une invention scientifique révolutionnaire supprimant toute forme d'agressivité–, les hommes mettent en péril leur survie en polluant la planète qui les abrite. Paradoxalement, la paix entraîne une véritable catastrophe écologique car les savants, qui employaient auparavant leur génie à créer des armes, inventent des machines qui épuisent les réserves d'oxygène de la Terre. Ils substituent à l'apocalypse nucléaire une autre forme de destruction et poussent le personnage d'Olof à agir, non pour sauver l'homme mais pour préserver la planète qu'il parasite : « L'espèce humaine est malfaisante, destructrice, et rien ne peut la corriger. » (1990, 175-176). Olof se montre encore plus implacable que M. Gé dans la mesure où il n'envisage aucune renaissance de l'humanité, aucune seconde chance. Il est l'instrument de l'« Apocalypse sans royaume » décrite par Jean-Paul Engélibert, « une destruction absolue qu'aucun salut ne viendra racheter » (2013, 11). Toutefois, son terrible projet d'anéantissement n'aboutit pas car il est détourné de son but par Judith, la femme qu'il aime depuis toujours et qui parvient à le rejoindre dans l'espace pour faire cesser la chute des bombes. L'intervention de ce personnage est

symbolique car, comme nous le montrerons, dans les romans de Barjavel, c'est la femme qui représente l'espoir de l'humanité.

Cette thématique apparaît très tôt dans son œuvre, comme dans *Le Diable l'emporte* qui célèbre les pouvoirs de l'amour. Les personnages féminins y sont essentiels, même si leur portrait très conservateur rappelle le contexte historique dans lequel s'inscrit le roman. Ainsi, on offre aux « élues » conduites dans l'Arche « [...] un stock de chaussettes d'homme, neuves, dans lesquelles des trous avaient été pratiqués pour leur permettre, si l'envie leur en venait, de repriser. » (Barjavel, 2003, 89). Les femmes sont en partie sélectionnées pour leurs qualités de ménagères et ce texte de 1948 semble annoncer ce que sera le « Guide de la bonne épouse » dans les magazines des années 50. L'auteur reprend même l'image biblique de la pécheresse faisant des filles d'Ève les responsables de la Chute de l'humanité, les héritières du péché originel. C'est avec mépris que l'ingénieur Hono affirme : « Le mal a commencé le jour où Dieu a donné une compagne à Adam. Sans elle nous serions encore au Paradis. » (2003, 159). Cependant, Barjavel fait aussi de la femme la clef du bonheur, celle qui ouvre pour l'homme les portes de ce paradis. Le personnage d'Irène apparaît ainsi comme une figure salvatrice proche de la Vierge Marie dans les Écritures, même si ses charmes sont dignes d'Ève. Grâce au pouvoir de l'amour, elle peut racheter les fautes de son sexe aux yeux du savant phallocrate, et, comme Marie, elle fait de son corps le véhicule du salut des hommes. A la fin du roman *Le Diable l'emporte*, c'est bien la femme qui permet à l'ingénieur de trouver la solution pour combattre l'arme suprême mise au point par la Suisse afin de mettre un terme à la Quatrième Guerre mondiale (ou « G.M.4 »). L'amour qu'elle lui inspire est la clef pour contrer les effets de « l'eau dure » conçue par les savants, cette transformation irréversible du noyau d'hydrogène qui condamne la Terre

à devenir une planète de glace et qui doit sceller le destin de l'humanité. Alors même qu'il est gagné par la mort, Hono comprend que l'union de leurs corps peut fournir un « catalyseur *vivant* » (2003, 328) pour l'antidote qu'il a mis au point en modifiant l'équilibre atomique de l'hydrogène. Il absorbe cette substance au moment d'étreindre Irène et de s'abandonner au feu du désir, un feu capable d'attiser la flamme infernale qu'il a créée dans son laboratoire pour contrer les effets de la glaciation. Le texte s'achève ainsi sur le tableau de la passion consumant littéralement les personnages, qui n'est pas sans rappeler le destin d'une autre Irène, celui de Sainte Irène de Thessalonique, martyre brûlée vive.

Dans les œuvres des années 1980, bien que Barjavel décrive encore des femmes au foyer, épanouies dans leur rôle de mère et leur univers domestique, on constate une évolution dans sa manière de concevoir le sexe faible. *Une rose au paradis*, par exemple, met en scène des femmes politiquement engagées qui se dressent face à la menace grandissante d'une apocalypse nucléaire, tandis que les hommes s'abandonnent à leur folie meurtrière. On peut lire dans ce roman l'influence des mouvements écoféministes qui se sont développés en France et surtout dans le monde anglophone, au cours des années 70-80, et qui mêlaient des préoccupations féministes, pacifistes et écologistes. Au début de l'œuvre, le romancier imagine une manifestation de femmes enceintes, avec au premier rang Mme Jonas, fière d'afficher ses neuf mois de grossesse et de faire de son ventre imposant une arme de contestation ; il semble ainsi illustrer les théories des écoféministes telles que Maria Mies et Vandana Shiva : « Partout où les femmes ont agi contre la destruction écologique et/ou contre la menace d'une annihilation atomique, elles ont immédiatement réalisé le rapport entre la violence patriarcale contre les femmes, les autres peuples et la nature » (Mies et Shiva, 1998, 27). De fait, cette manifestation n'est pas sans rappeler

celles organisées par les écoféministes, comme le rassemblement connu sous le nom de *Women's Pentagon Action* qui s'est déroulé le 17 novembre 1980 et qui a conduit à l'encerclement du quartier général de la Défense américaine par près de deux mille militantes. Toutefois, si les premiers chapitres du livre *Une rose au paradis* sont influencés par ces mouvements contestataires, l'action politique des personnages féminins reste inefficace puisqu'elle ne parvient pas à empêcher le monde de périr dans les flammes. Et si la femme incarne l'avenir, c'est parce qu'elle porte la vie, qu'elle peut offrir une renaissance à l'humanité en donnant le jour aux jumeaux Jim et Jif et en leur permettant de procréer à leur tour dans l'Arche. Au lendemain de la catastrophe nucléaire, elle est donc ramenée à son rôle biologique et à sa fonction procréatrice. Mme Jonas devient ainsi l'ancêtre des hommes nouveaux et ce n'est probablement pas un hasard si Barjavel lui a donné le prénom de Lucie, celui du squelette d'hominidé découvert en 1974 !

Les jeux d'onomastique sont récurrents dans ses romans dont les personnages féminins portent des noms légendaires. L'héroïne de *La Tempête* est ainsi placée sous l'égide de deux figures bibliques qui vont peser sur sa destinée : sa mère « [...] avait choisi pour sa fille les prénoms de Judith et Salomé, respectivement prénoms de sa mère et de sa tante. Mais elle ne connaissait rien des destinées bibliques auxquelles ils étaient attachés. » (1990, 29). Difficile pourtant d'ignorer l'intertexte dans les premiers chapitres où la jeune femme fascine Olof lors de folles soirées dansantes, comme Salomé fascinait le roi Hérode dans la *Bible*<sup>[7]</sup>. Difficile d'ignorer également qu'elle est envoyée par le Pape dans une navette spatiale pour séduire Olof, comme Judith avait été envoyée par son peuple pour séduire le général Holopherne. Même son patronyme est signifiant dans la mesure où il annonce la catastrophe à venir : « Judith Salomé Ashfield, tel était son nom complet. Ce n'était pas un

nom paisible. Chacun de ses trois éléments allait marquer son destin. Ashfield signifie “champ de cendres”. » (1990, 31). Comme le personnage d'Irène avant elle, Judith meurt consumée puisqu'elle s'élanche finalement avec Olof au cœur du Soleil et choisit de périr d'amour. Son sacrifice est un élément déclencheur pour les survivants, une étape qui pousse l'humanité à renaître, et c'est en cela que la femme est la clef d'un avenir apaisé, sans guerre nucléaire ni catastrophe écologique.

Les œuvres de Barjavel font donc de l'homme le responsable de l'apocalypse et de la femme l'instrument de sa renaissance, ce que confirme en 1976 l'essai intitulé *Si j'étais Dieu !* Dans cette réécriture de la *Bible*, l'auteur endosse le rôle du Tout-puissant et décide de corriger les imperfections de la Création, anéantie par la main de l'homme. Cette re-Création s'avère rapidement impossible et l'essai s'achève sur une décision divine irrévocable et symbolique : celle de placer la femme dans le paradis terrestre, de lui laisser la Terre en héritage, car comme l'écrivait le poète Aragon, « L'avenir de l'homme est la femme »<sup>[8]</sup>.

## | Conclusion

Au terme de cette étude, il apparaît que l'apocalypse nucléaire est devenue au fil des années un *topos* de l'écriture barjavélienne qui décrit avec humour une fin du monde sans cesse recommencée. S'inspirant à la fois de l'histoire contemporaine et des récits bibliques, Barjavel cherche un sens à la catastrophe et utilise la science-fiction pour alerter ses lecteurs sur les dangers du progrès et les défis écologiques de notre temps. Tout en se montrant critique envers l'homme, l'auteur veut croire en un avenir meilleur et place ses espoirs dans la femme, qui

semble la seule à pouvoir préserver la vie et empêcher l'humanité de s'autodétruire dans un déluge de feu. Les œuvres de ce romancier ne se contentent pas d'instaurer un jeu littéraire et intertextuel avec le lecteur ; elles mettent en évidence l'intérêt didactique de la science-fiction, notamment des récits apocalyptiques et post-apocalyptiques qui ne cessent de fleurir à notre époque où le thème se décline aussi bien en littérature qu'au cinéma. Même si ces fictions envisagent un avenir sombre pour l'humanité, elles contiennent aussi un message d'espoir qui doit nous pousser à agir : « Oui, il faut continuer de vivre. Bien sûr, il faut espérer ! », écrivait Barjavel dans son *Journal*. « La vie est belle ! Et l'espérance est violente ! Laissons-nous violenter par elle... » (1982, 208).

---

1. Un thème abordé dans de nombreux ouvrages tels que le *Panorama de la science-fiction* (1973) de Jacques Van Herp qui consacre un chapitre à « l'Anticipation militaire » ou *Ces Français qui ont écrit demain* (2012) de Natacha Vas-Deyres qui analyse les œuvres de science-fiction française comme celles de René Barjavel. [↩](#)
2. Rappelons que la Guerre froide et les tensions entre les « blocs » ont largement inspiré les écrivains de science-fiction comme Pierre Boulle dans « Les Luniens », extrait du recueil *E=mc<sup>2</sup>* (1957) ou Jacques Spitz dans *La Troisième Guerre mondiale*, même si la date exacte de rédaction de ce texte demeure incertaine. [↩](#)
3. On peut lire cette expression dans l'aphorisme 343 de l'œuvre de Nietzsche intitulée *Le Gai savoir*, livre cinquième, qui souligne la rupture historique que constitue cette désacralisation du monde. [↩](#)
4. Ce phénomène miraculeux apparaît notamment dans les récits de Grégoire de Tours ou Grégoire le Grand. Voir à ce sujet l'analyse de

Martin Roch dans *L'Intelligence d'un sens. Odeurs miraculeuses et odorat dans l'Occident du haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2009, p.105-108. ↩

5. Nous traduisons ici le texte original : « They can thus serve environmental issues and criticisms of anthropocentrism, technocentric patriarchy [...] ». ↩
6. Le regain d'intérêt pour la théorie des cycles au XX<sup>e</sup> siècle, dans les domaines de l'économie, la philosophie ou l'histoire, a été analysé par Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour* (p.168). ↩
7. La danse de Salomé est évoquée dans l'Évangile selon Saint Matthieu (XIV, versets 1 à 12) et l'Évangile selon Saint Marc (VI, versets 14 à 29) ; elle a donné lieu à de nombreuses réécritures, chez Gustave Flaubert ou Oscar Wilde notamment. ↩
8. Ce vers, extrait de l'œuvre de Louis Aragon intitulée *Le Fou d'Elsa* a été popularisé par la chanson de Jean Ferrat *La Femme est l'avenir de l'homme*, qui en inverse les termes. ↩

## | Bibliographie

BARJAVEL, René, *Le Diable l'emporte*, Paris, Denoël, collection Folio SF, 2003.

BARJAVEL, René, *L'Homme fort et autres nouvelles fantastiques*, Paris, Larousse, 2015.

BARJAVEL, René, *Journal d'un homme simple*, Paris, Denoël, 1982.

BARJAVEL, René, *Lettre ouverte aux vivants qui veulent le rester*, Paris, Albin Michel, 1978.

- BARJAVEL, René, *Si j'étais Dieu !*, Paris, Le Livre de Poche, 1979.
- BARJAVEL, René, *La Tempête*, Paris, Denoël, collection Folio, 1990.
- BARJAVEL, René, *Une rose au paradis*, Paris, Presses de la Cité, 2015.
- CHELEBOURG, Christian, *Les Ecofictions : mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.
- ELLUL, Jacques, « Esquisse pour une idéologie de la science », dans Dominique Janicaud, dir., *Les Pouvoirs de la science : un siècle de prise de conscience*, Paris, J. Vrin, 1987, 111-134.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume : politique des fictions de la fin du monde, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MIES, Maria et Vandana Shiva, *Ecoféminisme*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- MUSSET, Alain, *Le Syndrome de Babylone : géofictions de l'Apocalypse*, Paris, Armand Colin, 2012.
- OTTO, Eric C., *Green Speculations: Science Fiction and Transformative Environmentalism*, Columbus, Ohio State University Press, 2012.
- VAN HERP, Jacques, *Panorama de la science-fiction*, Verviers, A. Gérard, 1973.
- VAS-DEYRES, Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain : utopie, anticipation et science-fiction au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2012.

# Catastrophes ordinaires, expérience sceptique et apocalypse cinématographique : « la joie de parler » après Fukushima

[Élise DOMENACH](#)

Le Japon a été en 2011 le lieu d'une triple catastrophe dite « de Fukushima » : tremblement de terre de magnitude 8,9 sur l'échelle de Richter (7 sur l'échelle Shindo) dont l'épicentre se situait à 300 km au large du Tohoku, suivi d'un tsunami sur les côtes nord-est du Tohoku avec des vagues atteignant 40 mètres (sans précédent dans l'histoire du Japon), et un accident nucléaire survenu à la centrale de Fukushima Daïchi avec des explosions en chaîne jusqu'au 16 mars, date à laquelle l'accident est classé au niveau 6 sur l'International Nuclear Event Scale (INES). Aujourd'hui, on dénombre plus de 20 000 victimes du séisme et du tsunami, et près de 100 000 personnes originaires des côtes de la préfecture de Fukushima encore réfugiées dans la préfecture ou dans d'autres régions du Japon, et des milliers d'hectares restent à décontaminer pour envisager leur retour. La catastrophe de Fukushima est une des plus grandes crises que le Japon ait eu à traverser dans son histoire et la plus grande catastrophe nucléaire des trente dernières années. Les pertes humaines, les dévastations du paysage et les effets sur la santé des radiations nucléaires ont imposé une catastrophe de type nouveau. En effet, s'il est coutume dans cette région du Japon de dire

que chaque génération connaît un grand tsunami, il reste que les ravages sur la nature contaminée, et la peur des effets des radiations (liées à des fuites encore continues de la centrale accidentée se déversant dans le sol et dans la mer) sur la santé des personnes exposées et de leurs descendants, sont quant à eux inédits.

La catastrophe de Fukushima a donné lieu à de nombreux films, qui permettent d'explorer le sens de ce qu'on pourrait appeler une « apocalypse cinématographique » : moments filmés de destruction du sens qui nous lie à notre environnement, aux autres et à nous-mêmes. Dans ce présent article, nous voudrions réfléchir plus précisément au double phénomène de destruction ou d'évitement et de révélation du sens inhérent à la notion d'apocalypse, qui caractérise ces expressions cinématographiques d'une catastrophe considérée à l'échelle de nos vies ordinaires dans sa pluralité et sa déclinaison en « catastrophes ordinaires ». Pour cela, il importe de repartir du concept d'ordinaire redéfini par le philosophe américain Stanley Cavell (1926- ) à l'aune de sa réinterprétation du scepticisme philosophique, essentiellement dans *Les Voix de la raison* (1971). La réinterprétation cavellienne du scepticisme aboutit à ceci qu'il n'est plus possible d'opposer terme à terme l'ordinaire et le scepticisme (comme ce fut le cas dans certaines réponses directes au scepticisme inspirées de Wittgenstein et Austin), de poser nos croyances ordinaires en rempart au doute sceptique. Le recours à nos usages ordinaires du langage en réponse à la menace que le scepticisme fait peser sur nos accès à soi, aux autres et au monde, et sur nos usages de notre langage.

Au contraire, l'ordinaire apparaît chez Cavell comme le lieu de nos expériences du scepticisme. Les doutes, la difficulté à être les auteurs de nos mots et de nos actions traversent nos vies, et nos usages ordinaires

du langage. L'ordinaire est ce qui est manqué, ce qui se dérobe à notre reconnaissance ; il fait l'objet d'un retour ou d'une fuite, d'un déni. Dire de notre langage qu'il est ordinaire, c'est dire qu'il est toujours déjà là avant nous. Cependant, partir du langage ordinaire ce n'est pas partir de certitudes, mais partir d'usages qui font l'objet de revendications (*claim*). L'ordinaire est donc ce qui est revendiqué, reconnu, et ce que nous risquons toujours de manquer, de laisser inaperçu, dira Cavell dans « Quelque chose qui sort de l'ordinaire » :

Ce fait ou ce fantasme d'une expérience qui m'échapperait se retrouve explicitement dans la manière dont j'ai cherché à exprimer mon intérêt pour Austin et pour le second Wittgenstein, en particulier lorsqu'ils se proposent de nous *reconduire* à l'ordinaire, lieu que nous n'avons jamais connu. (Cavell, 2011, p.16)

Or, Cavell décrit dans les mêmes termes cette dimension de l'ordinaire qui fait que nous sommes toujours susceptibles de le rater, le manquer, et l'expérience esthétique liée à une pulsion que nos revendications pour elle soient partagées et à l'inquiétude qu'elles ne le soient pas.

Ce que je sais sans pouvoir le rendre intelligible risque de m'échapper : telle est la condition de ce rapport dit esthétique aux choses, mais aussi la menace qui pèse sur lui. (Cavell, 2011, p. 15-16)

À ce phénomène, Cavell a donné un nom, c'est la « vulnérabilité » de l'ordinaire ; le fait qu'il est ouvert aux doutes, aux mises en questions.

Mon intérêt pour le caractère omniprésent de la menace sceptique trouve son origine dans les pratiques philosophiques révolutionnaires de J.L. Austin et du second Wittgenstein, qui, dans le deuxième tiers du vingtième siècle, ont fait appel à l'ordinaire ou au quotidien dans notre langage et notre conduite. J'ai en effet cru déceler dans cet appel l'idée que ce que nous appelons nos « vies ordinaires », ou la perspective à partir de laquelle nous concevons le quotidien de nos vies – disons le caractère extraordinaire de ce que nous acceptons comme étant l'ordinaire -, est déterminé par l'hypothèse préalable que cette vie et son langage sont vulnérables. Vulnérables, dirais-je, au scepticisme, étant entendu que le scepticisme, tel le diable, revêt d'innombrables formes. (Cavell, 2011, p. 7-8)

Le scepticisme traverse donc nos vies ordinaires, sous la forme de moments de crise, de perte du sens et de l'évidence du sentiment de la présence du monde et des autres à soi. Il est donc crucial pour Cavell de démystifier cette notion d'ordinaire pour percevoir ce qui le rend vulnérable à nos doutes, c'est-à-dire habitable, humain.

Ce que Wittgenstein nomme l'usage quotidien ou ordinaire des mots (auquel la philosophie doit les ramener après les avoir soustraits à la perturbation métaphysique) est un ordinaire tout sauf invulnérable au scepticisme. (...) Ce que ce régime d'un ordinaire vulnérable signifie à mes yeux, c'est que nous sommes juges de ce qui appelle, ou tolère, un changement dans nos manières de penser le monde et de le mettre en mots ; alors que le scepticisme exige, de fait, que nous renoncions à ce jugement. Le sceptique *me dit* ce que je « crois » ordinairement (par exemple, que le « monde » « existe » tel que « mes » ou « nos » sens » m'en ou nous en « informent ») ; il

remplace mon ordinaire, sa vulnérabilité et son inexpressivité mêmes, ou son habitabilité. (Cavell, 2011, p. 149)

L'une des ambitions centrales de Cavell en philosophie est d'arrimer sa pratique philosophique à la richesse de notre expérience ordinaire, de « rendre justice » à cette richesse (« articuler et préserver la richesse de mon expérience »), et aux tendances contradictoires qui la traversent, c'est-à-dire à nos tentations de succomber au scepticisme comme à nos résistances.

## L'accident de Fukushima et l'ordinaire de la catastrophe

L'ordinaire ainsi repensé serait-il intrinsèquement catastrophique ? Le sentiment de catastrophe caractérise-t-il une modalité de l'expérience sceptique ? C'est le célèbre glissement dans *Expérience* d'Emerson, entre *casual* (accidentel, fortuit) et *casualties* (victimes, pertes, dommages) qui met le doigt sur les dangers, glissements, faux pas, que recèle l'ordinaire, qui loin d'être un long fleuve tranquille de régularité répétées quotidiennement, recèle une part d'inquiétante étrangeté, d'*uncanniness* (*unheimlich*).

Les catastrophes sont des moments de glissements du sens, des moments où nous ne savons plus ce que nous voulons dire, où le sens manque. Jean-Luc Nancy a réfléchi après l'accident nucléaire de Fukushima en 2011 à cet enchâssement des catastrophes, désormais : « les catastrophes naturelles ne sont plus séparables de leurs implications ou retentissements techniques, économiques, politiques. » (Nancy, 2012, p. 13). Cette « interconnexion » s'explique, d'après le

philosophe français, par « une étroite connexion entre le capitalisme et le développement technique », qui conduit à un « régime d'équivalence générale », pour reprendre les termes de Marx qui concevait l'argent comme « l'équivalent général ». Nancy en conclut à « notre exposition à une catastrophe du sens » (Nancy, 2012, p. 20), et c'est bien ce qui nous semble en effet central. Parce que loin d'être dépourvue de sens (comme la catastrophe naturelle), la catastrophe nucléaire renverse, bouleverse le sens en nous projetant dans l'équivalence et l'incalculable et l'irreprésentable de ses effets (qui dépassent tout ce que nous pouvons mesurer, prédire, comprendre). C'est pourquoi la pensée du philosophe débouche dans ce court texte sur une leçon précieuse : celle de prêter attention au présent, de travailler au présent de la pensée et de la donation du sens que la catastrophe atteint, menace. Cette tâche, consistant à « donner du sens », se traduirait pour la philosophie du langage ordinaire en celle de « vouloir dire (*mean*) ce que nous disons (*say*) », pour reprendre l'expression qui donne son titre au premier ouvrage philosophique de Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say ?* (1959). Le sens de la catastrophe se dérobe à nous alors même qu'il est sous nos yeux. Nous ne pouvons pas manquer d'y reconnaître notre responsabilité collective, et pourtant nous nous refusons à cette tâche ; nous dénions ce que nous ne pouvons pas manquer de savoir. Or tels sont précisément les termes dans lesquels le philosophe américain décrit dans *Les Voix de la Raison* (1979) le conflit intérieur en l'homme avec la tentation sceptique à laquelle la catastrophe nucléaire offre une nouvelle « forme », un nouveau visage, comme nous tenterons de le montrer à travers l'étude de quelques films tournés au Japon après la catastrophe dite « de Fukushima ».

On peut distinguer deux grands types de films réalisés après la catastrophe de Fukushima : des films sur « la catastrophe » de

Fukushima, qui décrivent les paysages dévastés, et présentent la catastrophe dans sa nouveauté, sa dimension extraordinaire, sublime, qui passe l'ordre du visible, et des films qui s'attachent à décrire l'ordinaire des vies dévastées et qui se réorganisent après la catastrophe. Les premiers ne sont pas dénués, le plus souvent, d'une fascination pour les images de désastre. Le critique américain Denis Lim a évoqué l'existence d'un genre de films qu'il nomme « *disaster tourism films* » (*New York Times*, 14 mars 2012) où un plan matriciel revient : un travelling tourné depuis derrière la vitre d'une voiture, sur un paysage dévasté. Les seconds s'attachent aux modes de survie après la catastrophe. Plus proches des êtres affectés par le désastre que des paysages, ils insistent sur la manière dont la catastrophe pénètre les vies ordinaires, divise les familles et les collectivités, affecte le rapport des gens à leur terre, à leur maison, à leur emploi, à leur avenir. Ils travaillent à nous rendre attentifs à ces vies durablement menacées, autant qu'aux manières de redonner du sens au quotidien pour les populations affectées, déplacées. Il y va de la reconnaissance d'une expérience sceptique fondamentale autant qu'ordinaire, à laquelle la catastrophe nucléaire a donné un visage singulier. Ce partage du champ cinématographique traduit une fascination très ancienne des arts, intelligemment réfléchie par Susan Sontag dans *Regarding The Pain of Others* et dans « *The Imagination of Disaster* » (in *Against Interpretation*), pour ce qu'elle appelle « l'un des plus anciens thèmes artistiques : la perspective des désastres » (Sontag, 2010, p. 315), et donc l'oscillation entre une « représentation de l'extraordinaire » (Sontag, 2010, p. 314) qui au cinéma peut se faire « directe » et donner une « impression sensible de l'événement » en recréant sa réalité par le son et l'image. Ce « goût esthétique de la destruction » a sa source dans une appréciation du sublime du spectacle des catastrophes. Pour comprendre comment toute une part du cinéma de science-fiction et du cinéma tout court s'est fait le porte-voix de cette

fascination sceptique pour la fin du monde, il importe d'abord de ressaisir l'articulation de la menace nucléaire comme figure de la menace sceptique.

## **La menace nucléaire comme figure de la menace sceptique, ou de notre « désir de fin du monde »**

Deux grands philosophes du vingtième siècle, ancrés dans les deux traditions qui se sont partagé le champ philosophique, Günther Anders (élève de Heidegger) et Stanley Cavell (discipline d'Austin et de Wittgenstein), permettent tous deux de concevoir que nous vivons la menace nucléaire comme nous vivons la menace sceptique : comme une menace ordinaire, a tous les caractères de l'évidence, mais qui bien que sous nos yeux se dérobe à notre reconnaissance. La thèse centrale déployée dans *Les Voix de la raison* est que pour comprendre la « vérité du scepticisme », il faut en modifier notre compréhension, c'est-à-dire d'utiliser la formulation philosophique du scepticisme pour révéler une vérité sur nous-mêmes que le scepticisme philosophique nous permet d'appréhender mais qui, en l'état, lui est inaccessible. L'expression adéquate de « (...) la vérité ou la menace du scepticisme » modifie « (...) le visage philosophique de cette vérité » dit Cavell.

(...) sentiment chez Wittgenstein de l'absence de fondement ou de garant pour la finitude, pour des créatures dotées du langage, et soumises à ses pouvoirs et à ses impuissances incommensurables, soumises à leur condition mortelle ; une ébauche qui exprime la vérité ou la menace du scepticisme, mais de façon à modifier le visage philosophique de cette vérité, à la présenter non pas comme une découverte diabolique que la philosophie dissimulerait bien si

elle le pouvait, et qu'elle est pourtant contrainte d'absorber ou de mitiger comme elle peut, mais plutôt, comme la scène de l'existence terrestre, heureuse ou malheureuse. (Cavell, 1996, p. 20-21)

Le scepticisme est vrai à la manière d'un « fait de la nature humaine », et non comme une thèse. Car le scepticisme philosophique masque un scepticisme vécu ordinairement ; vécu sur le mode d'une alternance entre reconnaissance et déni, ou d'un conflit de tendances contradictoires qui s'affrontent en nous.

La menace, ou la vérité du scepticisme (...) nomme notre désir de nous défaire de la responsabilité que nous avons lorsque nous signifions (*mean*) (ou lorsque nous échouons à signifier) une chose, dans un sens ou dans un autre. (Cavell, 1988, p.110-11).

Or, la catastrophe nucléaire révèle une vérité sur nous-mêmes qui, comme la vérité du scepticisme, a tous les caractères de l'évidence et de l'importance (*significance*), que nous ne pouvons pas manquer de connaître, et dont cependant nous nous gardons. Elle signale une vérité sur nous-mêmes que nous tenons à distance ; tout comme nous tenons à distance « la vérité du scepticisme » dans nos vies. Elle a, donc, les traits du scepticisme tel que Stanley Cavell l'a redéfini et repensé. Que nous apprend-elle ? Que nous sommes traversés dans nos vies ordinaires par un désir de vengeance à l'égard du monde ; que nous vivons notre finitude et la limitation de nos capacités de connaître comme une déception à l'égard du monde qui peut conduire à la folie et au « désir de fin du monde ».

Comment comprendre cette association entre le nucléaire et le « désir de fin du monde » d'une part, et d'autre part entre le « désir de fin du

monde » et ce que nous appelons l'expression de notre scepticisme ? Cette double conceptualisation cavellienne est au fondement de notre réflexion sur ce que les films sur la catastrophe nucléaire de Fukushima nous apprennent sur nous-mêmes. L'expression cavellienne de « désir de fin du monde » porte la marque de l'inflexion (*deflection*) qu'il a donnée au concept de scepticisme dans son œuvre, qui, d'une question intellectuelle devient une question vécue, traversant nos vies ordinaires sous la forme d'une tentation. Dans un texte de 1985, « *Hope Against Hope* » (repris dans *Conditions nobles et ignobles*), Cavell assoit son raisonnement sur l'analyse kantienne de l'usage métaphysique que nous pouvons faire de l'idée de fin du monde lorsque nous la lions à des moyens humains.

L'opuscule de Kant s'intitule *La fin de toutes choses* et il entreprend d'y montrer (...) que l'idée d'une fin du monde apocalyptique échappe absolument à notre connaissance. Elle échappe à notre connaissance précisément parce que la fin de toutes choses implique la fin du temps, et que la capacité humaine à la connaissance n'est possible que dans le temps. (Cavell, 1993, p. 214)

Il y a un scandale philosophique, d'après Kant, à supposer que l'être humain est capable de savoir ou de prédire ce que sera la fin des temps. Ce scandale prend son départ dans notre sentiment d'échec à connaître Dieu et la fin des temps. Comme le note Neher au sujet du prophétisme judaïque, la prophétie en tant que discours sur l'absolu « répond à la nostalgie d'une connaissance » : la connaissance de Dieu (Neher, 2004, p. 15). Une déception et une nostalgie marquent notre rapport au monde ; le sentiment d'une proximité perdue, d'un éloignement du monde impliqué par les limites de notre connaissance. Cavell parle d'un

« deuil du monde » dans *Le Déni de Savoir*. C'est sur ce sol sceptique que prend son départ le « désir de fin du monde » par lequel Cavell explique la folie de Léontès dans le *Conte d'Hiver* ou du *Roi Lear*, héros tragiques exemplaires de notre condition, et par lequel il comprend également dans ce texte de 1985 notre projection dans le nucléaire (le raisonnement cavellien porte sur l'armement nucléaire, mais il vaut autant pour le nucléaire civil). La « folie destructrice du monde » de Lear et l'« envie de tuer le monde » de Léontès sont l'effet produit par une terrible déception devant « l'effondrement du pouvoir de connaître », ou par un refus de savoir. Dans le cas du Roi Lear c'est la limitation de la connaissance qui en est la cause.

Alors le monde et tout ce qu'il renferme n'est rien,  
Le ciel au-dessus de nous n'est rien, Bohême rien,  
Et rien ma femme, et tous ces riens n'ont rien,  
Si cela n'est rien. (Shakespeare, I,ii, 293-296)

Cavell commente dans *Le Déni de savoir* : « C'est comme le retour du chaos, sous l'apparence d'une incapacité à dire ce qui existe, à dire si le langage peut s'appliquer à un objet quelconque » (Cavell, 1993, p. 294). Le roi Lear, accède à un savoir qu'il dénie ; ce qui provoque sa folie destructrice du monde.

Le prix d'une vie et d'une mort ordinaires, du fait de tenir à avoir notre vie et d'éviter nos soucis, est devenu le même que le prix des grandes vies et morts d'autrefois, demande la même lucidité et impose la même obscurité et la même souffrance. C'est ce que sait Lear pendant le moment qui précède sa folie ; c'est au bord de ce gouffre que l'aveuglement de Gloucester l'a conduit. Immédiatement après sa prière (III, 4, 28-36), Lear s'abandonne à la tempête qui fait

rage dans son esprit et à l'orage qui va détruire le monde (...). Autrement dit, (...) c'est le début du changement, et le changement se présente comme la mort du moi, et donc la fin du monde. La cause de la tragédie, c'est que nous préférions assassiner le monde que de le laisser nous exposer au changement. Notre menace est que c'est devenu notre possibilité commune ; notre tragédie est qu'il ne nous semble pas que nous la choissions. (Cavell, 1993, p. 294)

Ces deux cas mettent en évidence des moments où la tragédie révèle une dimension de nos vies ordinaires :

Dans la situation typique des héros tragiques, le temps et l'espace convergent vers un point où un souci ultime est mis à nu et il faut agir de telle sorte que notre vie s'empale sur le souci fondateur de cette vie – ce souci dans le deuil duquel le chaos est venu, dans le deuil duquel tout n'est que hochets, dans le deuil duquel il n'y a rien et rien à venir, et le dégoût de soi, bien naturel en tout temps, devient tout-puissant. Ainsi provoquée, la mort peut être mystérieuse, mais ce qui fonde ces vies est bien clair : la capacité à aimer, la force de fonder une vie sur un amour. Que l'amour devienne incompatible avec cette vie est tragique, mais qu'il soit soutenu jusqu'à la fin est héroïque. Les gens capables d'un tel amour auraient pu déplacer des montagnes ; au lieu de quoi elles se sont effondrées sur eux. Une des morales de pareils événements est évidente : si vous désirez éviter la tragédie, évitez l'amour ; si vous ne pouvez pas éviter l'amour, évitez l'intégrité ; si vous ne pouvez pas éviter l'intégrité, évitez le monde ; si vous ne pouvez éviter le monde, détruisez-le. (Cavell, 2009, p. 514)

Ce que Cavell nomme « notre menace » à propos de Lear pourrait bien être entendu comme notre capacité de destruction rendue infinie par la

Bombe. Cavell fait ce lien avec la Bombe dans le chapitre qu'il consacre à la lecture de *Fin de Partie* de Beckett dans *Must We Mean What We Say ? (Dire et vouloir dire)*.

Dans un monde d'impuissance sans mélange, où le Destin n'est pas une Divinité visible mais une hiérarchie de commandement bien camouflée, ce serait un soulagement d'arrêter de s'en faire pour se mettre à aimer la Bombe (le degré auquel nous acceptons que ce soit là l'alternative immuable qui nous reste est la mesure de notre folie). (Cavell, 2009, p. 244-245)

Ham veut sa propre mort. Mais par-dessus tout il souhaite la mort du monde. Plus loin dans ce même chapitre, le lien avec le nucléaire est plus repris et développé :

La Bombe a fini par donner à nos rêves de vengeance, à notre désespoir de tout bonheur, à notre haine de nous-mêmes et du monde, un instrument propre à transmettre l'instinct de destruction. (Cavell, 2009, p. 244)

La bombe nucléaire réalise notre pire rêve/cauchemar sceptique : notre désir d'auto-destruction. Cavell perçoit une « culture organisée du désir de fin du monde » comme caractéristique de son époque, quelques trente ans plus tard, en pleine course à l'armement nucléaire sous la présidence de Reagan, dans « Espoir contre espoir » (1986).

Pour citer une dernière phrase de mon article sur *Fin de partie* : « La Bombe a fini par donner à nos rêves de vengeance, à notre désespoir de tout bonheur, à notre haine de nous-mêmes et du monde, un

instrument propre à transmettre l'instinct de destruction qu'ils contiennent, et leur satisfaction. » L'idée, c'est que la vengeance qui entreprend de détruire le monde est une sorte de désespoir provoqué par un espoir illusoire, ou une façon illusoire d'espérer – un processus radical où l'existence vous déçoit dans son ensemble, une dernière occasion bienvenue de régler ses comptes avec la vie. Me trouver en train d'avoir de telles pensées m'effrayait en ces temps-là et aujourd'hui la culture organisée du désir de fin du monde contribue à durcir cet effroi. (Cavell, 1993, p. 213)

La vision d'une fin du monde désirée, souhaitée par le héros tragique dans sa crise sceptique, éclaire ce que Cavell veut dire lorsqu'il propose de substituer à l'usage du concept de « fin apocalyptique » que font les partisans de Reagan dans leur attente d'un armageddon nucléaire l'idée d'une fin du monde qui serait l'« allégorie » ou la « figure » d'une « lutte morale » qui se joue au sein de toute créature humaine, dans l'esprit du texte kantien de 1790. Cette lutte morale implique que nous soyons tentés de succomber à un usage métaphysique de l'idée de fin du monde et y soyons poussés par notre déception ou notre nostalgie d'une connaissance et d'une proximité perdue avec le monde. Or le cinéma aux yeux de Cavell sera ce medium « intrinsèquement nostalgique », capable d'exprimer l'élan sceptique de déception à l'égard de ce que nous pouvons connaître. Le medium cinématographique est le lieu privilégié d'expression et de domestication de cet élan sceptique, ce que Cavell a expliqué dans *La Projection du monde* (voir notre *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*).

## | Un « cinéma apocalyptique »

Au regard de la conceptualisation cavellienne du « désir de fin du monde » qui s'exprime dans notre manière de vivre et dénier la menace nucléaire, l'opposition esquissée plus haut entre un cinéma qui se fascine de « la catastrophe » et un cinéma attentif aux modalités de déprise et de retrouvailles ou de réinvention du sens dans nos vies ordinaires prend un sens plein. On comprend que le cinéma de science-fiction qui court après le graal de la saisie d'une dernière image, image impossible d'une fin du monde et de toute image possible, se situe dans le prolongement de l'expression cinématographique de nos manières de vivre notre scepticisme, que Cavell a explorées dans ses travaux sur les comédies du remariages (*À la recherche du bonheur*) et sur le mélodrame de la femme inconnue (*La Protestation des larmes*).

Dans ses écrits sur le cinéma, en particulier dans un article « La Pensée du cinéma » (in *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*) Cavell a tout autant insisté sur le fait que les films ont aussi la capacité de nous donner à voir ce que nous manquons ordinairement, parce qu'il appartient à leur économie dramatique de révéler les moments importants d'une vie et qu'ils nous offrent ainsi des exemples qui nous aident à reconnaître ce qui compte dans nos vies. Or, une caractérisation possible de ce pouvoir du cinéma de nous aider à domestiquer notre scepticisme s'exprime dans l'idée que les films puissent nous guider dans une « lutte morale ordinaire », pour reprendre les termes de Cavell dans ce même texte de 1985 ; une lutte pour le dévoilement ou la production ordinaire d'un sens après les multiples dévastations produites par la catastrophe.

Pour comprendre cette dimension de l'« apocalypse cinématographique » qui implique moins la destruction que la révélation d'un sens ordinaire, il importe de repartir de la conception cavellienne

du cinéma comme lieu où advient une signification ordinaire ; c'est-à-dire où, pour le dire avec Arnaud Desplechin (dans un entretien avec Cavell paru dans la revue *Esprit* : « Pourquoi les films comptent-ils ? », août-sept 2008) « le sens vient au film ». La mise en scène cinématographique prend le sens d'un ensemble de dispositifs qui accompagnent la production d'un sens ordinaire qui dépasse la signification d'un scénario, d'un dialogue, d'une destinée de héros, car il concerne plutôt la détermination de ce qui dans nos vies importe, compte, qui relève de la *significance* davantage que du *meaning*. C'est pourquoi Cavell ne se limite jamais à l'analyse d'une narration ou d'un dialogue, mais considère les éléments les plus ténus d'un film (un accessoire, un détail, un costume), pour comprendre comment une mise en scène révèle le sens ordinaire en train d'advenir, de se révéler aux personnages qui subissent une transformation morale (sous l'effet d'un pistolet en réglisse, par exemple dans *Adam's Rib*).

Il m'intéresse de retracer deux modalités, pour des films japonais réalisés après la catastrophe de Fukushima de résister aux visions d'apocalypse dominantes dans le cinéma contemporain, à la fascination pour les images de fin du monde, et de travailler à cette révélation d'un sens ordinaire en interrogeant l'apocalypse du médium cinématographique ; c'est-à-dire son pouvoir de révélation de l'importance morale, après coup, dans un temps second de reprise qui est inséparable de la temporalité de la projection cinématographique (qui mécaniquement re-produit dans un temps second sur un écran l'image d'un réel qui fut présent devant la caméra). C'est un point concernant l'ontologie du médium sur lequel Stanley Cavell a insisté dans *La Projection du monde* : le cinéma rapporte quelque chose qui s'est passé devant la caméra, en déplaçant les objets et les êtres de leur habitation ordinaire, qu'il fait retour sur l'ordinaire en révélant ce sens

qui nous a échappé, et qui lie profondément le cinéma à l'apocalypse. Et cette recollection du sens ordinaire a lieu dans le mécanisme de la projection cinématographique, où les films nous offrent l'occasion d'une nouvelle proximité avec le monde, d'une renaissance.

Les films que nous présenterons sur la catastrophe de Fukushima réfléchissent l'invisibilité de la catastrophe nucléaire, et partent d'elle pour interroger notre rapport à la fin du monde et l'« après » de la catastrophe, c'est-à-dire la révélation de ce qui compte (*matters*), à quoi la catastrophe donne accès. Face au retournement de l'ordre du visible par une catastrophe qui retourne le paysage de fond en comble, déjoue le régime de visibilité en inversant l'ordre des éléments fondamentaux (les bateaux se retrouvant sur les toits des maisons, etc), certains cinéastes ont décidé de déjouer la puissance de ces images insensées, soit en réfléchissant aux manières d'« élargir notre imagination » pour reprendre les termes de Anders, soit en évitant ces images et en leur substituant des témoignages « après » et « à côté » de ces lieux de désolation. Car les images de catastrophes détruisent tous les registres de la signification ; c'est pourquoi de nombreux cinéastes se sont demandé comment travailler avec leur film à faire advenir en ces lieux.

Ici, il importe de revenir à ce que Günther Anders appelait dès 1959 notre « aveuglement » devant la menace nucléaire. Le nucléaire produit un double phénomène de lucidité et d'aveuglement ; c'est bien pour cela, d'après Anders, que la menace nucléaire n'est pas passée, qu'elle présente une menace continuée, renouvelée. Elle passe notre imagination. Dans ses *Thèses pour l'âge atomique* (1959), Anders parle d'un « décalage prométhéen » pour désigner la situation morale de l'homme aujourd'hui. Entre les performances que nous accomplissons en tant que producteur et les performances dont est capable notre imagination, le

décalage va grandissant : « nous ne pouvons pas nous représenter ce que nous produisons » (Anders, 2006, p.149). Ce décalage s'explique par « l'effet supraliminaire » : plus l'effet que peut avoir un acte est grand plus il est difficile de se le représenter, de s'en émouvoir, de s'en sentir responsable. D'où la difficulté à se représenter ce qui est trop grand. Le danger atomique est supraliminaire, dit Anders. Non pas « bien que les stimuli soient trop grands » mais au contraire parce qu'ils sont très, trop grands, la menace reste invisible (Anders, 2006, p. 169). Notre imagination en reste nous met dans l'impossibilité d'avoir suffisamment peur pour agir, pour voir la menace nucléaire pour ce qu'elle est. Anders en conclut à un commandement qui semble sous-tendre ce que le cinéma japonais post-Fukushima a produit de meilleur : « Nous devons au moins essayer de nous représenter le néant. » (Anders, 2006, p. 149). Ou, « Le commandement d'élargir notre imagination signifie concrètement que nous devons élargir notre peur » (Anders, 2006, p. 151).

La catastrophe de Fukushima a été prise dans un étau entre l'extrême visibilité des dégâts causés par le tsunami et le tremblement de terre et l'invisibilité de la radioactivité. Les films tournés sur place se sont souvent fait l'écho de visions de destruction ou au contraire du danger qui rôde et travaille la matière même du film (étant rendue visible là où on l'attend pas, mais de manière extrême : comme sur le grain de l'image exposée aux radiations). Cependant, deux manières d'échapper à cette sur-visibilité qui cède à la fascination, et au plan matriciel du « cinéma de touriste du désastre » se dégagent.

## **Le geste de Toshi Fujiwara en ouverture de *No Man's Zone***

La première réside dans le geste du cinéaste Toshi Fujiwara de tourner en ouverture de son film, *No Man's Zone*, un long plan séquence panoramique à travers les décombres et le paysage dévasté par le tsunami, mais avec un objectif qui rend ce paysage proche de notre regard, qui nous immerge dans ce paysage. Ce geste achemine une critique des images des reportages télévisés, aux dires du cinéaste.

Un point qui nous a distingué des enregistrements standard des média, et spécialement des autres cinéastes et journalistes, tenait à ce qu'ils filmaient caméra au poing. Je savais que nous devions emmener un trépied. De cette façon, la caméra serait plus concentrée sur le paysage, parce que c'est ce qui manquait totalement, un sens du paysage. Mais ce plan fut très difficile. Le caméraman voulait utiliser un objectif de 85 mm. Mais je lui ai demandé de le faire avec un 210 mm, qui est un téléobjectif extrême. Je pense que c'était très dur pour lui, d'être si près. Il avait peur qu'étant si près, on pourrait voir des cadavres. Après cela, il m'a dit qu'il s'était senti remis en question moralement en réalisant ce plan. Mais il a réalisé qu'il devait le faire, car il le fallait pour le film. (entretien réalisé par E. Domenach, à Tokyo, en janvier 2014)

Le choix d'un trépied et d'un plan circulaire autour d'un point fixe a aussi pour effet de rendre palpable la présence de l'homme qui regarde, qui est derrière l'œil de la caméra et qui enregistre ce paysage de ruines. Le dispositif de cette ouverture splendide, complété par la voix *off* de Arsinée Khanjian qui analyse ce qu'il se passe dans la tête de celui qui voit cela, ce que cette vision de désastre suscite chez le filmeur ; ce dispositif met à distance la réaction de fascination que le paysage seul ne manque pas de produire. Il permet de donner l'espace de la réflexion au spectateur. En ce sens, il fait un pas de côté par rapport au plan

séquence depuis une voiture du touriste du désastre. Ce plan d'ouverture déjoue le panoramique qui balaie le paysage en le chassant de l'écran. Ici, ce qui est chassé dans le mouvement circulaire devient présence fantomatique dans l'image, hante le cadre pour poser et rappeler la question essentielle en documentaire de la position éthique de l'œil de la caméra qui filme, qui voit, et de l'effet que produisent les images.

Et surtout, Toshi Fujiwara refuse au regard du spectateur toute position confortable, stable, depuis laquelle il pourrait juger du désastre et le mettre à distance : qui est victime, qui ne l'est pas, etc. Il n'y a pas de position justifiable à prendre vis-à-vis de ce désastre. Le désastre a le pouvoir de déstabiliser nos positions habituelles, et une des fonctions de votre film semble être d'alimenter ce pouvoir déstabilisant pour rendre intolérable le fait d'être, devant le film, en sa présence. Le film donne accès à cette complexité des positions morales ordinaires.

Un autre plan, situé aux deux tiers de *Nuclear Nation* de Atsushi Funahashi déjoue la fascination pour le paysage dévasté, en mimant ce plan matriciel du cinéma de touriste du désastre avec un écart fondamental. Il s'agit d'un plan élégiaque sur une terre abandonnée, laissée derrière soi. Atsushi Funahashi a accompagné pendant un an des habitants de Futaba (ville qui abrite la centrale de Fukushima Daiichi) relogés dans un lycée de Kisai dans la préfecture de Saitama dans leur vie quotidienne, leurs interrogations, leurs inquiétudes. Il a suivi les habitants quand il leur a été proposé de retourner chez eux quelques heures pour récupérer dans leurs maisons abandonnées quelques affaires. Le plan qui clôt ce segment du film est donc une vue de la ville abandonnée de Futaba, pris dans le mouvement d'éloignement des habitants qui laissent derrière eux leur terre natale (*furusato*). Le

contraste avec le plan de touriste du désastre repose sur l'engagement émotionnel de ce plan ; sur le fait qu'il charrie le point de vue nostalgique de celui qui aime cette terre dévastée et qui la quitte, s'en sépare. Il exprime donc un lien émotionnel fort entre l'homme et l'environnement.

Une troisième manière de déjouer ce plan ou de le retourner apparaît dans *Somakanka : Fukushima, memories of a lost landscape*, de Yojiu Matsubayashi. Le cinéaste se filme avec quelques personnes évacuées, à l'intérieur d'un mini-bus qui les accompagne sur les lieux de la catastrophe, pour se recueillir sur les tombes de leurs proches. Les dévastations n'apparaissent que dans le fond du plan, derrière les corps de femmes qui revêtent leurs combinaisons dans le bus, et rient entre elles, tout en discutant avec le cinéaste qui les filme et les connaît intimement. Le paysage dévasté défile à l'arrière-plan. Il constitue le contexte de signification de ce moment étonnant de partage du deuil.

## Écouter la voix des morts : la trilogie du Tohoku de Sakai et Hamaguchi

Une dernière manière de déjouer les mécanismes d'un cinéma qui se fascine de la catastrophe réside dans le choix radical effectué par Ko Sakai et Ryusuke Hamaguchi de se détourner des paysages de l'après catastrophe pour mettre l'accent sur les voix des survivants.

Ils ont construit leurs trois documentaires autour des paroles des survivants, par lesquelles ils font entendre le bruit des vagues qui ont déferlé sur la côte du Tohoku (*The Sound of the Waves*), et les voix des défunts venues des vagues (*Voices from the Waves*) ; ce qu'ils appellent « la

voix des morts ». Leurs trois premiers films reposent sur un dispositif répété dans chaque scène et reconduit à l'identique, qui permet de filmer la conversation entre deux survivants ou entre un survivant et l'un des deux cinéastes, d'une manière qui mettra en évidence non seulement la voix de chacun mais l'espace de parole et d'écoute qui prend forme et naît entre les interlocuteurs. Le dernier volet de la trilogie, *Storytellers*, a pour objet de redonner sens aux récits millénaires du Tohoku consacrés aux tsunamis, en suivant des entretiens entre une femme conteuse et recueillant des contes et légendes du Tohoku auprès de personnes âgées de la région.

Interrogés en entretien sur la raison de ce geste très singulier, de placer au cœur de leurs films la parole et non les images, de s'appuyer sur une évocation de la catastrophe plutôt que sur ses traces réelles, les cinéastes évoquaient la grande brutalité des images charriées par les médias. Parce que les images étaient trop brutales ; et surtout parce qu'elles étaient « sans appel », « sans voix » au sens strict, ont-il expliqué. Comment conter, compter et raconter (*count / recount*), dirait Cavell ; donner du sens et de l'importance en même temps qu'une mesure dans la langue à ce qui est hors de proportions, ce qui outrepassé les limites de notre langage et de notre monde.

Les deux anciens étudiants de Geidai (Université des Arts de Tokyo, Hamaguchi est également le réalisateur de *Happy Hour*, primé au festival de Locarno en 2015) ont choisi de se pencher non pas tant sur la catastrophe passée, mais sur les mots d'après la catastrophe, ceux qui permettent de ressaisir après coup la perte, l'éloignement du monde, de le reconnaître et de retisser ce qui peut l'être du lien avec le monde. D'où la décision de filmer, au présent, les récits de survivants de la

catastrophe. De confronter au temps du passé un présent très fort : temps de la reconstruction autant que temps figé du souvenir.

Je pensais jusqu'alors que la catastrophe était passée. Pendant les entretiens préparatoires j'ai eu la révélation qu'il se passait quelque chose au présent. Donc j'ai commencé à travailler. (Domenach, 2015, p. 26)

Ce faisant, les cinéastes mettent à profit à la fois de la « nostalgie intrinsèque du médium cinématographique » (pour le dire avec Cavell) et sa capacité à saisir le présent sur le vif. Le temps de la narration s'oppose au temps passé que les récits convoquent.

Ces deux temps étaient importants pour moi, parce qu'ils me semblent interagir. Le passé est présent au titre de souvenir vague chez les victimes. Ils tentent de ressaisir leur passé, mais leurs souvenirs sont flous. Au cinéma, on filme des corps présents devant la caméra. Mais le passé agit sur eux. Le cinéma permet de saisir le présent. Or l'événement lui-même (tsunami, tremblement de terre, accident nucléaire) était passé, quand nous avons tourné. La discussion entre les victimes, elle, avait lieu au présent, devant nous. Notre dispositif consistant à filmer leurs discussions permettait de ressaisir l'événement après coup dans le présent de leurs narrations. *The Sound of Waves* a été tourné six mois après le 11 mars 2011. *Voices from the Waves* a été tourné un an après (de janvier à avril 2012). *Storytellers* traite de récits au passé. (Domenach, 2015, p. 27)

Le retournement du plan de cinéaste-touriste du désastre est donc double : d'une part, les réalisateurs de la trilogie du Tohoku reprennent ce plan de voiture pour l'inverser : au début de chaque segment de son

film (ensemble de deux ou trois séquences d'entretiens) ils se filment à l'intérieur de la voiture, en route vers les gens qu'ils vont rencontrer auprès desquels ils vont recueillir des témoignages, dans ce moment de préparation qui dégage l'écoute du spectateur lui-même. Ce que les images de dévastation, avec leur cortège d'inversions de l'ordre du visible (bateaux sur des toits, etc) n'ont pas capté, c'est l' « après », c'est-à-dire ce que ces apocalypses ont dévoilé, révélé. « Après » l'apocalypse, les films de Sakai et Hamaguchi explorent les mots qu'il nous reste à dire, c'est-à-dire les phénomènes de signification ordinaire où se joue l'advenue de la signification ; la découverte d'un sens qui a toujours été là, sous nos yeux devant nous. Un tel « réenchantement », une telle découverte d'une nouvelle proximité avec le monde est sensible dans les scènes d'entretien filmés, qui dégagent cet espace d'écoute où le partage entre les interlocuteurs et le sens adviennent.

Pour cela Sakai et Hamaguchi ont imaginé un dispositif sophistiqué.

On a cherché un dispositif qui permette de ne pas couper la conversation, ni de devoir la rejouer pour la caméra. Quand on tourne une scène en champ - contrechamp, on est obligé de faire deux prises. Il est impossible de filmer en champ contrechamp une vraie conversation qui ne se produit qu'une fois. Donc on a demandé aux gens de parler de leur expérience du 11 mars 2011. Avant de commencer à filmer, on demandait à chacun de dessiner le visage de son interlocuteur. On plaçait ces dessins sur l'optique des deux caméras. On plaçait nos sujets face à face mais parallèlement, en sorte que leurs regards ne se croisent pas. Chacun regardait la caméra en face de lui. On leur demandait de se parler en regardant le dessin représentant l'autre, et non le visage de leur interlocuteur. (Domenach, 2015, p. 27)

Le film est tout entier pensé comme un dispositif de restitution de liens abîmés avec le monde ; sa forme est pensée pour permettre que soit délivré le souvenir du retrait du monde, du retrait de la signification, et aussi que ce récit lui-même achemine une forme de réparation, de reprise ordinaire du sens, et des liens des humains à leur environnement non humain. Un entretien montre ces deux mouvements, et l'espace que les cinéastes appellent « *kiki-gatari* », ce qui se raconte dans l'écoute, dans les creux, qu'ils expliquent à propos de *Storytellers* :

Ce qui nous a touché en rencontrant Mme Ono, c'est l'interaction entre le récit et l'écoute (*Kiki gatari*, ndt : « *kiku* » écouter, « *kataru* » raconter). On voyait une femme qui se concentrait profondément sur la personne qui raconte. (Domenach, 2015, 31)

Pour les cinéastes, il s'agissait de recréer de la communauté, c'est-à-dire un partage des expériences, par la mise en commun des récits ; de poser leur regard sur la menace que la catastrophe faisait peser sur l'advenue du sens, comme phénomène d'attestation du lien avec le monde et avec les autres. Retisser le lien communautaire que la catastrophe a abîmé, en passant par l'attention aux voix individuelles.

Le partage est l'un des problèmes cruciaux que pose la catastrophe du 11 mars. En un sens les images du séisme ont permis un partage superficiel par tous les Japonais de l'expérience de la catastrophe. La profusion d'images et la possibilité de les diffuser en direct a induit une différence importante avec le séisme de Kobé en 1995. Le séisme de 2011 a eu lieu vers midi, et on a eu presque immédiatement des images de l'événement. (Domenach, 2015, p. 32)

À la toute fin de *Voices from the Waves*, Hamaguchi interroge la bibliothécaire de Shinchimachi sur la signification : sur la possibilité même de parler après la catastrophe, de retrouver ce lien expressif et d'être l'auteur de ses propres mots. En champ contre champ, la jeune femme se confie. Cette femme qui a été évacuée parce qu'elle vivait dans les environs de la centrale évoque les difficultés de parler et l'importance de le faire : difficile de partager ses pensées avec ses proches. Son visage est dans l'obscurité et elle parle de manière malaisée durant toute la première partie de la séquence ; évoque les tabous, et l'impossibilité de partager ses pensées, la peur des radiations aussi. Puis, au milieu de la séquence la terre se met à trembler. Une réplique trouble l'échange ; la jeune femme hésite à s'interrompre, puis continue. Miraculeusement, sa parole se libère ensuite, à mesure que la lumière devant de la fenêtre attenante augmente et illumine progressivement son visage. Le cinéaste l'interroge sur sa manière de s'exprimer, et la rassure en lui disant que contrairement à ce qu'elle pensait, elle s'exprime très bien. Sa langue s'est déliée, et l'échange s'achève au sujet de la « joie de parler » retrouvée.

Le lien me semble immédiat, des difficultés que cette femme exprime à conter, raconter son histoire et inversement sa « joie à parler » au fait que « parler c'est compter », au sens non pas tant de dénombrer que de dire ce qui compte comme quelque chose ; faire le trajet allant de la chose au monde, trajet du sens donné ordinairement par un sujet dans une situation de parole donnée. On voit ici sous nos yeux le trajet de la révélation du sens, de sa « donation ». Car nous donnons ordinairement du sens à nos mots ; ils ne possèdent pas une signification comme une aura dans tous les contextes de parole. Et le cinéma offre ce moment où le visage de la jeune femme s'obscurcit, puis se fige et se libère après le passage du tremblement de terre. L'entretien débouche sur cette « joie

de parler » qui est peut-être une figure de la redécouverte d'une proximité ordinaire avec le monde.

Chacun des films que nous avons évoqués s'attèle à la tâche de donner sens aux catastrophes vécues ordinairement qui fragmentent les existences, et affectent le rapport des victimes au monde. Ils invitent à faire de la catastrophe l'occasion d'une expérience de proximité renouvelée avec les autres, le monde et soi-même. Ces films mettent en évidence une réalité toute autre que celle de destruction brute qui fascine un certain cinéma apocalyptique ; ils mettent le doigt sur des moments d'apocalypse du sens, c'est-à-dire d'alternance entre le retrait et la donation. Ils montrent que le cinéma a le pouvoir de donner à penser à la fois la perte et l'advenue d'un sens nouveau. Ces films nous mettent au défi de prendre la mesure de la catastrophe par l'imagination et de soutenir une vérité sur nous-mêmes que les catastrophes révèlent, et tout à la fois de nous consoler en produisant sur les sables de cette reconnaissance des mises en récit, des expressions (poèmes, paroles) qui nous rapprochent du monde.

---

## | Bibliographie

ANDERS, Günther, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique* (1981), traduit de l'allemand par Christophe David, Monaco / Paris, Ed. du Rocher / Serpent à plumes, 2006.

CAVELL, Stanley, *Dire et vouloir dire. Livre d'essais* (1969, 1976), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Editions du Cerf, 2009.

--- *Les Voix de la Raison* (1971), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 1996.

--- *Le Déni de savoir* (1987), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Marquetot, Paris, Seuil, 1993.

--- *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

--- *Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionnisme moral émersonien* (1988), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Christian Fournier et Sandra Laugier, Combas, L'Eclat, 1993.

--- *Philosophie. Le jour d'après demain* (2005), trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Nathalie Ferron, Paris, Fayard, 2011.

DOMENACH, Elise, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2011.

--- *Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais / Fukushima in Film. Voices from the Japanese Cinema*, Tokyo, Presses de l'Université de Tokyo, 2015.

KANT, Emmanuel, *La fin de toutes choses* (1794), traduit de l'allemand par Guillaume Badoual et Lambert Barthélémy, Arles, Actes Sud, 1996.

NANCY, Jean-Luc, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012.

NEHER, André, *Prophètes et prophétie. L'essence du prophétisme*, Paris, Payot, 2004.

SONTAG, Susan, « Images du désastre », *L'Œuvre parle*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Guy Durand, Paris, Bourgois, 2010.

# Faire monde après le cataclysme : résidus et vestiges dans *The 100* et *The Leftovers*

[Hélène MACHINAL](#)

[...] la catastrophe n'est pas l'interruption aberrante d'une histoire-progrès, elle est l'histoire elle-même qui ne nous offre jamais à contempler que des ruines. (Engélibert, 2013, 19)

La critique contemporaine pointe une résurgence des figurations de l'apocalypse qui est indéniable. Après avoir travaillé sur les récits contemporains anglophones mettant en fiction ces univers de la catastrophe et du « post » catastrophe, il me semble important d'élargir la réflexion à la nouvelle fiction populaire contemporaine, phénomène socio-culturel également marquant par sa généralisation en l'espace de quelques décennies, le phénomène des séries TV.

Ces fictions nous invitent à oublier la distinction entre SF et « littérature », et sortent de fait la fiction post-cataclysmique du « ghetto de la science-fiction » (Engélibert, 2013, 22). En revanche, on retrouve un nombre certain de tropes – en particulier temporels – et de figurations qui problématisent une tension entre l'avant et l'après et une attention spécifique portée à l'événement qui constitue la rupture entre ces deux états du monde. On remarque aussi que la période dite du « post » permet de problématiser les enjeux politiques d'une

reconstruction qui s'articule souvent à la complexité à « faire monde » (Foessel, 2012, 7).

Je propose d'étudier deux séries que l'on peut considérer aux antipodes l'une de l'autre car cette divergence radicale est l'illustration d'un enjeu politique fondamental dans les fictions de la fin. Ces deux exemples ont cependant pour point commun de représenter les temps qui suivent la rupture. À la suite de Jean-Paul Engélibert, je pars ainsi du postulat selon lequel « si la [fiction] peut nous aider, c'est sans doute en imaginant des fictions qui restituent à notre temps, dans la confusion des discours et des imaginaires de la fin, la part politique que la pensée politique elle-même est peut-être incapable de formuler » (Engélibert, 2013, 13).

## | Présentation des enjeux du corpus

*The 100*<sup>[1]</sup> est une série récente dont les personnages principaux sont de jeunes adultes et qui s'adresse avant tout à un public de cette tranche d'âge. Elle a donc d'emblée pour caractéristique un marché de diffusion que le monde économique de l'édition a déjà circonscrit. *The 100* a été diffusée sur CW Television Network, fusion de deux autres réseaux. Elle est détenue à parité par Time Warner et CBS Corporation et s'adresse, donc, comme indiqué, aux 18-34 ans<sup>[2]</sup>. Pourquoi ces précisions ? Justement parce que *The Leftovers* s'inscrit dans une toute autre dynamique. Série HBO, et donc diffusée sur cette même chaîne, qui se définit comme n'étant *pas* de la télévision...<sup>[3]</sup> Tout en s'inscrivant dans les logiques commerciales contemporaines, HBO s'est en fait construit une image très spécifique qui repose en grande partie sur la transgression du « politiquement correct », le refus d'une approche

manichéenne et stéréotypée des grandes questions sociétales (*The Wire*) pouvant aller jusqu'à s'inscrire dans le contre-courant commercial dominant (on pense par exemple à la série *True Blood* dans le contexte economico-éditorial de la *bitlit*). HBO propose aussi une recherche esthétique affichée (*True Detective* saison 1).

Dès lors que je m'inscris également dans un refus – politique – de la distinction entre art mineur et art majeur, je propose enfin ce que d'aucuns considéreront comme deux extrêmes pour démontrer la futilité d'une hiérarchisation des modes d'expression fictionnels dès lors qu'ils participent du commun d'une culture : « [...] to be popular, the text has to evoke broadly shared feelings. [...] the ones that hit on conflicts, anxieties, fantasies, and fears that are central to the culture » (Jenkins, 2006, 4). Le prisme culturel met ainsi en avant le lien intrinsèque entre culture et politique. Cet aspect est d'autant plus central que les séries TV s'inscrivent par ailleurs dans le modèle économique de production d'une culture de masse (éventuellement) conditionnée par une industrie capitaliste pour le moins hégémonique. Les séries TV peuvent-elles dès lors échapper à ces tensions et réellement proposer une réflexion politique que cette dernière prône résistance ou pas ? Cet enjeu politique explique que j'entende par ailleurs souligner la nécessité de prendre avant tout en compte l'émergence ou non d'« une énonciation collective » (Engélibert, 2013, 24), d'un positionnement par rapport à une communauté à venir, et, éventuellement d'une posture à valeur revendicative en faveur d'un « commun » (Nancy, 1994, 32-33).

## | Fin du monde de type « classique » et The 100

Avec *The 100*, nous sommes typiquement dans une représentation d'un post-cataclysme que je qualifierai de très classique, où la catastrophe fut nucléaire, rendit la planète terre inhabitable, et signa la disparition de l'humanité. Mais, (bien entendu), l'humanité est parvenue à assurer sa survie en tant qu'espèce en lançant une Arche dans l'espace interstellaire. D'emblée, « the Ark », composée de 12 colonies, induit l'intertexte biblique, agrège l'ancien et le nouveau testaments par la symbolique du chiffre 12, et ré-inscrit la diégèse dans le *space opera*. L'espoir passe par l'espace mais on notera que les premiers épisodes de la saison 1 soulignent cependant immédiatement la nature despotique du pouvoir qui s'est mis en place sur l'arche. Le Conseil de l'arche décide d'envoyer sur terre une centaine de délinquants mineurs, qui, précisément parce qu'ils sont mineurs, ne peuvent être exécutés avant leur majorité. Le statut social des personnages est d'emblée pertinent ici puisqu'ils sont en sursis, dans l'attente d'avoir l'âge d'être éliminés, « *floated into space* » pour reprendre le terme idoine. Gardons donc à l'esprit leur statut de marginaux, de laissés-pour-compte, « *expendable* » dit la langue anglaise.

Ces jeunes adultes sont donc le prisme par lequel le spectateur découvre deux autres versions (outre le microcosme de l'arche) d'un monde post-cataclysmique. La première est une figuration d'un retour brutal au passé caractérisé par des organisations claniques et tribales, le classique retour à un stade pré-civilisationnel et pré-industriel. Ces tribus se sont adaptées à la radioactivité qui a détruit le monde antérieur. Cette version d'un monde *postapo* s'inscrit par ailleurs dans une cyclicité de l'Histoire telle que Jean-François Chassay la rappelle dans *Dérives de la fin* (Chassay, 2008). Une seconde entité va venir compléter ces déclinaisons d'un monde du *post* : le bunker de Mount Weather. Ancien abri anti-nucléaire, cet espace clos et souterrain a

permis à une partie de l'humanité pré-cataclysmique de refonder une micro-communauté figée à un stade d'évolution antérieur au cataclysme. Cette communauté est cependant cantonnée à l'espace clos du bunker car elle n'a pas développé d'immunité à la radioactivité. Cette dernière déclinaison d'un monde *post-apo* permet aussi la conjugaison de deux intertextes fondamentaux en matière de projections dystopiques, *Brave New World* et *1984*, ou pour le dire autrement, la rencontre d'un eugénisme fondé sur la sélection et la manipulation génétique, et un monde de la surveillance globale et généralisée. Dans la réalité fictive tripartite que propose la série, nous sommes donc bien en présence d'un monde sans dieu, mais non d'une fin du verbe ou d'une fin de l'Histoire.

Car outre la dimension politique à l'œuvre via la réfraction entre trois systèmes sociétaux et stades d'évolution des espèces, la dynamique du *bildungsroman*, celle de la quête, et le motif de la refondation communautaire par sacrifice rituel d'un bouc émissaire réinscrivent la série dans une chronologie narrative et une Histoire. *The 100* ne met donc pas en scène des exclus, des vestiges de l'humanité figés dans une fin de l'Histoire, mais réaffirme au contraire la nécessité d'une refondation communautaire et n'exclut pas une forme de salut ultime, perspective eschatologique que la saison 2 file par le motif de la quête entreprise par Thelenious Jaha. Ce personnage, qui est l'une des déclinaisons de la figure du chef que propose la série, est à la recherche d'un « royaume », appelé dans la série « *the City of Light* », et qui demeure un mirage indéfini jusqu'au terme de la saison 2 où Thelenious découvre effectivement un lieu qui diffère totalement des projections mythiques dont il a fait l'objet jusqu'alors. Loin d'un royaume de type « royaume des cieux », il s'agit d'une sorte de bunker ultra-technologique où une IA attend Thelenious<sup>[4]</sup>. Nous retrouvons là le cadre que rappellent Jean-Paul Engélibert comme Michaël Foessel, celui que définit Günther

Anders : « [...] la fin du monde est devenue l'horizon du présent parce que les objets techniques définissent désormais, à la place des hommes, ce qu'il est souhaitable de faire » (Fœssel, 2012, 12).

*The Leftovers* est une série post-cataclysmique sur un mode peut-être plus fondamental (et peut-être aussi plus subtil) que *The 100*. Nous avons bien dans cette fiction une rupture qui se produit le 14 novembre d'une année indéterminée et qui va définir un balisage chronologique entre un avant et un après. Ce 14 novembre, donc, 2 % de la population mondiale, soit 140 millions d'individus<sup>[5]</sup>, disparaît, c'est-à-dire s'évanouit littéralement du réel. Trois ans après ce cataclysme, aucune explication rationnelle ou irrationnelle au phénomène n'a été trouvée, divers modes de réaction, de gestion et d'exploitation de ce dernier ont émergé, qui peuvent aussi se décliner comme autant d'approches d'un travail de deuil ou de manifestations du stress post-traumatique<sup>[6]</sup>. La diégèse de la saison 1 se concentre sur Mapleton, New-York, bourg de taille modeste où la population appartient majoritairement à la classe moyenne, et plus spécifiquement sur Kevin Garvey, chef de la police locale, et les différents membres de sa famille via lesquels sont déclinés diverses réactions et modes de gestion du cataclysme. Kevin a en outre des fonctions qui lui confèrent un rôle spécifique dans la collectivité et il est donc l'un des pivots diégétiques de la gestion de la crise traumatique dans le microcosme que représente Mapleton. La saison 2 nous emmène à Miracle, Texas, ville dont la spécificité est de ne compter aucun disparu. La ville est dès lors devenue un lieu de pèlerinage qui figure par ailleurs l'exploitation économique du phénomène.

La dimension eschatologique est également présente dans *The Leftovers*. Différentes croyances et confessions<sup>[7]</sup> attestent et expliquent le phénomène tandis que les « Guilty Remnants » (ou GR) prônent au

contraire l'absence d'espoir et de tout salut ainsi que la nécessité de faire face à la fin définitive et imminente de l'humanité : « They believe the world ended<sup>[8]</sup> ». On notera aussi que dans la Saison 2, nous retrouvons la trace de l'intertexte biblique du déluge et de l'arche de Noé, mais inversée par le personnage de Nora. En effet, ce sont les « departed », les disparus, qu'elle compare aux animaux sauvés par dieu sur l'Arche de Noé ; ceux qui – littéralement – ne sont plus là, deviennent ainsi les élus, et ceux qui « restent » sont les « résidus », les « leftovers ». La négation explicite de toute visée eschatologique apparaît de nouveau au seuil de la saison 2 avec une ré-inscription dans le temps long de la préhistoire qui nie par ailleurs les représentations de l'origine du monde véhiculées par la mythologie chrétienne<sup>[9]</sup>.

## | Langue, histoire et esthétique

On s'intéressera d'abord à l'écart esthétique<sup>[10]</sup> déjà souligné entre les deux séries. Ce dernier peut s'illustrer par le traitement de la langue et sa capacité à cristalliser la représentation d'une culture. En effet, dans *The 100*, les « Grounders », le peuple qui figure un retour à un mode d'organisation clanique, se distinguent également par la langue spécifique qu'ils utilisent. Cette langue ne s'inscrit ni dans une confusion babelienne ni dans une forme d'hybridité, mais participe davantage d'une construction et d'une expression concrète d'un commun culturel. La maîtrise de cette langue, appelée « Trigedasleng », sert d'ailleurs à distinguer entre soi et l'autre (pour les Grounders), mais l'altérité n'est pas stigmatisée au niveau linguistique puisque certains personnages (comme Octavia) apprennent cette langue et que la plupart de ces terriens parlent la langue (anglaise). L'altérité linguistique<sup>[11]</sup> n'est donc pas réellement exploitée dans *The 100*.

*The Leftovers* n'introduit pas d'altérité linguistique mais propose une remise en cause de la linéarité de l'histoire par l'enchâssement de scènes souvent extrêmement courtes qui figurent des analepses ramenant toujours spectateurs et personnages au moment du cataclysme. Les secondes précises au cours desquelles les « défunts-disparus »<sup>[12]</sup> se sont littéralement évanouis de la réalité, mais aussi les traumatismes liés au passé de Kevin (par exemple la folie de son père), sont ainsi réintroduits dans la narration filmique sous forme de flashes post-traumatiques (qui, du point de vue narratif, sont aussi des *flashbacks*). Ce schéma est repris au niveau de la structure de la saison 1 dont le premier épisode met en scène le moment T du cataclysme avant l'ellipse de trois ans. L'avant-dernier épisode (ep. 9) revient sous forme d'analepse à la journée du 14 du point de vue de la famille de Kevin. L'ultime épisode propose une véritable mise en scène (dans la diégèse) du retour des disparus par les « Coupables Survivants ». Cet acte symbolique qui entend réaffirmer le caractère définitif de l'apocalypse déclenche émeutes et destruction. La saison 1 se termine donc littéralement par des scènes de violence et de mise à mort<sup>[13]</sup> qui permettent au personnage de Nora Hurst d'évoquer « *the dead ruins of a civilisation* » (S01E10, 46:48). Elle souligne également par cette tautologie non seulement que la ruine ne fait plus sens dans le présent mais aussi que c'est la difficulté à *re-faire* monde qui est au cœur de la diégèse. Le motif d'une circularité qui s'oppose à la linéarité du temps newtonien réapparaît au début de la saison 2<sup>[14]</sup> lorsque Kevin est mis en scène dans une laverie automatique avec un bébé hurlant à pleins poumons, scène qui déclenche immédiatement l'anamnèse puisqu'elle pointe, une fois encore sur le mode de l'analepse, une réitération du cataclysme tel qu'il est figuré dans l'épisode 1 de la saison 1.

## | Difficulté à « faire monde » ?

Le personnage de Kevin est par ailleurs le prisme d'un brouillage des frontières entre rêve (ou cauchemar) et réalité, et ce plus spécifiquement dans la saison 1. *The Leftovers* joue aussi de l'ellipse et de la porosité entre réel et fantastique, toujours par la focalisation de Kevin. Ce dernier voit en effet des animaux, ainsi qu'un tueur de chiens, et il est visiblement victime de « trous noirs » au cours desquels il se livre à des actions qu'il oublie totalement par la suite, phénomène qui va aller en s'accroissant au fil des deux saisons. Diverses explications sont avancées, mais on remarquera qu'elles introduisent plus de confusion qu'autre chose : de la folie (attestée ou non) de son père et des voix que ce dernier entend – et donc d'un héritage génétique –, au somnambulisme, aucune n'est jamais légitimée. Le sentiment sur lequel reste le spectateur relève alors davantage de l'inquiétante étrangeté et d'une défamiliarisation cognitive, d'autant que les scènes où Kevin bascule dans une perception « autre » du réel ne sont souvent pas balisées par des ressorts diégétiques clairs et le spectateur est manipulé par des images dont il ne peut souvent déterminer le statut mimétique ou non dans la réalité fictive.

Ces images n'introduisent cependant pas une « post-histoire » (N. A. Roth, 2011, 57), ou la fin de la narrativité. Elles contribuent plutôt à une dimension méta-réflexive que *The 100* ne propose pas. Pour le spectateur, c'est la frontière entre fiction et réalité qui est ainsi évoquée. Les « trous noirs » de Kevin introduisent en effet l'expression possible d'une surnature ou de l'inconscient, mais la série ne valide jamais aucune de ces explications possibles et s'inscrit de ce fait dans la rhétorique de l'effet fantastique jusqu'à l'épisode 8 de la Saison 1. Au cours de cet épisode, Kevin « revient » au réel (celui de la réalité fictive) et découvre qu'il vient de kidnapper et de maltraiter Patti, chef de file des « Coupables Survivants ». Même schéma dans l'épisode 2 de la Saison 2 où Kevin semble manquer une tentative de suicide qu'il n'a aucun

souvenir d'avoir engagée lorsqu'il reprend conscience dans un lac qui s'est vidé de ses eaux, un parpaing attaché à la cheville. Ces deux micro-épisodes où fiction et réalité se mêlent problématisent également les enjeux d'une tension entre responsabilité et culpabilité, qui sont centraux dans *The Leftovers*, et qui transcendent les instances du processus narratif puisque la dimension méta-réflexive de la série implique le récepteur.

C'est donc dans *The Leftovers* que nous pouvons repérer une mise en abyme de l'image en tant que signe iconique présenté dans la diégèse comme vecteur éventuel de restitution du sens. Je pense ici plus spécifiquement au numéro de la revue *National Geographic* de mai 1972. Ce numéro hante plusieurs épisodes de la saison 1, semble faire retour de façon quasi systématique via divers personnages, dans la réalité, mais aussi dans les images oniriques ; de toute part, donc, il assaille littéralement Kevin. Nous avons là encore un exemple pertinent du statut de leurre de l'image. Aucune explication ne sera fournie dans la fiction pour légitimer ou invalider le lien entre ce numéro du magazine (qui n'a rien de fictif) et le phénomène cataclysmique. Renvoie-t-il au leurre du signe, qu'il soit iconique ou non ? Il est en tout cas le vecteur d'une porosité entre réalité et fiction (que l'on peut par ailleurs repérer dans d'autres séries<sup>[15]</sup>), il a donné lieu à de multiples analyses, questionnements et hypothèses sur le net<sup>[16]</sup> et témoigne de la propension des spectateurs à adopter une démarche herméneutique, à chercher à faire sens du monde, diégétique ou non, et donc à reconstruire un monde qui reposerait à nouveau sur des fondements (rationnels) où le signe fait sens et raison, attestant ainsi également de la force méta-fictionnelle à l'œuvre dans cette série.

## | Reconstruction hypothétique d'un commun

*The Leftovers* met donc en scène la difficulté à « refaire » monde après le cataclysme. Laurie Garvey revient sur les événements de la saison 1 lors de l'épisode 7 de la saison 2 et évoque cette difficulté à faire face au deuil, à la perte<sup>[17]</sup>, et, surtout, à la culpabilité liée au statut de celui qui « reste » : « *Because their brains would sooner embrace magic than deal with feelings of fear, and abandonment and guilt*<sup>[18]</sup> ». C'est en quelque sorte une fracture qui a ébranlé le monde lors du cataclysme, une fracture qui correspond à une rupture temporelle, on l'a vu, mais également une fracture épistémologique, où le monde ne relève plus du commun mais rappelle quotidiennement une perte du sens que Michaël Foessel rattache à l'incapacité à « 'faire monde' » (Foessel, 2012, 7). Laurie Garvey souligne ensuite que dans une telle période de « détresse émotionnelle<sup>[19]</sup> », l'esprit a besoin de se raccrocher à une croyance (« *belief* ») quelle qu'elle soit. De ce point de vue, la saison 2 est un peu décevante, d'une part parce qu'elle semble valider à la fois l'existence d'une sorte de « royaume des morts » revisité en hôtel 5 étoiles de type purgatoire (voir l'épisode 8), et donc atténuer l'inquiétante étrangeté qui caractérisait la Saison 1. D'autre part, la toute fin du dernier épisode propose une sorte de grande réunion de la famille Garvey dans sa forme recomposée avec Nora accueillant Kevin à son retour du royaume des morts (et donc potentiellement libéré de ses fantômes) par un très américain « *You're home* » qui remet donc en exergue une image de la famille que l'ensemble de la série malmène par ailleurs.

Dans *The Leftovers*, le 14 novembre marque bien un effondrement du monde commun fondé sur la perte tel que Michaël Foessel l'a décrit : « [...] la seule acception philosophique sérieuse de la fin du monde est celle qui l'envisage sous l'horizon de sa perte » (Foessel, 2012, 15). Cette

« perte en monde » (Foessel, 2012, 15) se double d'un second phénomène : « la défaite ou plutôt l'effondrement de l'ordre », que Jean-Paul Engélibert rattache à la dimension politique inhérente aux fictions de la fin :

Politiques, les fictions de la fin du monde le sont encore en un autre sens. Souvent la catastrophe y apparaît comme une rupture de l'ordre ordinaire sous l'effet d'une menace violente et à grande échelle sur la vie humaine. C'est dire que la catastrophe est le contraire de la révolution : c'est non pas une émergence politique, mais la défaite ou plutôt l'effondrement de l'ordre. La catastrophe est non pas une invention politique, mais une violence aveugle, frappant sans discernement, qui détruit une part significative du monde commun. (Engélibert, 2013, 18)

La saison 1 de *The Leftovers* met très clairement en scène cet effondrement de l'ordre sans émergence d'un horizon commun. La saison 2 illustre le fait que la rupture n'a pas conduit à une résurgence du politique puisqu'à Miracle (qui renvoie aussi aux politiques protectionnistes et aux communautés fermées), seul le père d'Evie réintroduit un substitut d'ordre, mais tout à fait contestable dès lors qu'il s'agit d'une justice privée fondée sur la violence, la peur et les propres traumatismes passés du personnage. L'ordre, dans ses représentations collectives symboliques traditionnelles, est donc remis en cause dans les deux saisons qui se terminent de façon identique : la *polis* s'effondre, les forces de l'ordre sont totalement débordées et terrassées par une population qui se transforme en foule incontrôlable et déchaînée.

Au contraire, *The 100* peut sembler proposer une dynamique de reconstruction qui permettrait de « réinventer la communauté » (Engélibert, 2013, 179). On pense aux tentatives d'alliance et de reconstruction communautaire entre les différentes tribus constituant

les *Grounders* et les 100 criminels, mais la diégèse illustre dans le même temps la propension des humains à « reconstitut[er] des mécanismes de domination » (Engélibert, 2013, 179). Nous serions donc plus distinctement avec l'exemple de cette série pour jeunes adultes dans la dynamique que décrit Jean-Paul Engélibert lorsqu'il évoque « une résignation fataliste à la restauration de l'ordre » (Engélibert, 2013, 179).

## | Fonction de l'image et de la sérialité

Il reste à considérer l'éventuelle fonction politique de l'image dans ces séries. *The 100* n'est certes pas dénuée d'une réflexion d'ordre politique sur la reconstruction. Au terme de la saison 2, c'est la perspective individuelle de la quête, ou les tensions entre construction de soi et réalité collective qui prédominent. En revanche, la perspective nettement méta-fictionnelle de *The Leftovers* introduit une correspondance entre fiction et réalité. Aussi, j'avancerais volontiers que *The Leftovers* tend à représenter « l'histoire comme achevée, l'agir humain dépassé, rendu impossible ou inopérant, [et] invente[...] une forme de tragédie contemporaine qui place l'humanité non sous l'œil de Dieu<sup>[20]</sup>, mais sous son propre regard critique et (fictivement) rétrospectif » (Engélibert, 2013, 10). On pense en effet ici au générique de la saison 1 qui renvoie aux fresques de la Renaissance sous la forme d'un leurre puisque la transcendance est par ailleurs clairement niée dans la série jusqu'à l'épisode 8 de la saison 2. Les images des deux génériques (Saison 1) doivent être rapprochées car elles relèvent de la même dynamique mais inversée : les « disparus » de *The Leftovers* montent vers des cieux qui n'existent plus tandis que les cents criminels tombent sur une Terre décimée par la catastrophe nucléaire et déchirée par des

tensions claniques métonymiques de la difficulté à établir un commun culturel et politique.



Dans *The Leftovers*, le personnage du pasteur Matt Jamison illustre sur le mode tragi-comique cette disparition effective de « l'œil de Dieu », mais l'homme reste bien hanté par un substrat mythique qui semble faire retour de toute part : on pense aux voix que le père de Kevin entend dans la saison 1 puis, dans l'épisode 8 de la saison 2, au cadre magique associé aux Aborigènes australiens. On peut aussi mentionner les visions de Kevin lui-même, puis la découverte du passage entre le monde des morts et celui des vivants (qui reste inscrit dans une forme de tradition mythique et ancestrale). On pense à la figure du passeur au dessus de la rivière Styx, à la citation (traduite) d'Épictète « *Know first who you are* », à Virgil et à l'intérieur de son mobile-home qui évoque le vaudou et l'Afrique. Pourtant chacun de ces échos d'une tradition mythique est réinscrit dans un cadre dont la facture contemporaine est soulignée par une référence à l'image et ou à la culture de l'écran. Ainsi, dans l'hôtel des morts, le père de Kevin apparaît dans un gigantesque écran de télévision qui dysfonctionne<sup>[21]</sup>. Dans l'hôtel-purgatoire où se retrouve Kevin on peut repérer un jeu intertextuel et méta-fictionnel avec la référence filmique puisque Kevin adopte la *persona* du tueur à gages international<sup>[22]</sup> et doit faire face à des attaques d'autres tueurs qui apparaissent comme des acteurs dérivés (des *leftovers*?) d'autres

scénarios que celui dans lequel il se débat. Le micro-récit de cet épisode parmi les morts suit également le scénario du *Parrain* (explicitement nommé dans l'épisode), ce qui nous conduit à nouveau à interroger la fonction de l'image, d'autant que cet épisode est sans doute celui dans lequel l'influence de *LOST* se fait le plus sentir<sup>[23]</sup>. L'image servirait donc dans *The Leftovers* à figurer la hantise sur le mode du retour du même, un mode cyclique où le substrat mythique renvoie à notre « besoin » (vital<sup>[24]</sup>?) de fiction (au sens du *mythos*), surtout lorsque l'Histoire s'arrête, des histoires qui placent bien l'humanité sous « son propre regard critique et (fictivement) rétrospectif ». Là encore, dans la diégèse cette fois, c'est bien ce que Laurie Garvey explique à son ex-mari, et donc incidemment au spectateur : « *The whole world needed to feel better, and the reason I know this, Kevin, is because Tommy and I used it [...] We convinced people that he could take their pain away just by hugging them. We had a story*<sup>[25]</sup> » (S02E07, 38:22-38:35)

Pour finir, il est tentant de revenir sur la forme sérielle de ces fictions post-apocalyptiques. La sérialité implique une forme de répétition, mais cette itérabilité doit-elle être perçue comme « forme toxique » entraînant l'inaction<sup>[26]</sup> ? Par ailleurs, *The 100* est une série qui s'inscrit dans le modèle économique de la production d'une culture de masse généralement dénuée de toute réflexion politique. La série surfe en effet sur la vague de la dystopie jeunesse et des marchés éditoriaux visant la catégorie des jeunes adultes. Au contraire, *The Leftovers* me semble sciemment s'inscrire en faux par rapport à ce marché, proposer une fiction qui se construit précisément par une rhétorique de la déviance et du décalage que le titre même pointe d'emblée. Autant *The 100* peut impliquer l'idée d'élus, autant *The Leftovers* fait de ceux qui n'ont pas disparu des laissés pour compte, des égarés dans une réalité qui ne fait plus sens, des êtres humains qui ne se distinguent plus que par leur

capacité ou non à gérer ... la fin dans une perspective bien spécifique, celle de « petite puissance de l'agir humain » (Engélibert, 2013, 182). Pas de focalisation sur la rupture elle-même, pas d'explication, pas le moindre élément de réponse, mais l'injonction que nous propose le générique de la saison 2 : « *Let the mystery be* », car si l'une des séries montre que « ...la fiction de la fin du monde donne lieu à une critique des formes contemporaines de la complaisance esthétique et politique » (Engélibert, 2013, 181), c'est bien *The Leftovers* qui le fait en posant la question suivante : Quels enjeux pour quelles histoires, ou quelles interactions entre histoires et Histoire ? « *Hard to tell if they're part of your story or if you're part of theirs* » déclare Patti à Kevin dans l'épisode 2 de la S1. Kevin incarne le difficile apprentissage de l'humilité inhérente à ce « rôle minime que l'homme joue dans l'univers » (Engélibert, 2013, 182). Prisme de la porosité entre raison et folie, fiction et réalité, sacré et profane, il illustre dans la série la difficulté à faire monde lorsque la tentation est celle de l'effacement, « comme un visage de sable... » (Foucault, 398). *The Leftovers* correspond donc parfaitement à l'une des fonctions de la fiction selon l'approche de Jean-Paul Engélibert à qui je laisse ainsi le dernier mot : « Le miracle de l'agir commence avec la fiction qui fait du présent le temps de parole où rendre les morts à l'histoire et rouvrir le temps » (Engélibert, 2013, 183).

- 
1. *The 100*, The CW TV Network, Jason Rothenberg, 2014-, 2 saisons. <http://www.imdb.com/title/tt2661044/> (14/01/16) ↩
  2. [https://fr.wikipedia.org/wiki/The\\_CW\\_Television\\_Network](https://fr.wikipedia.org/wiki/The_CW_Television_Network) (14/01/16) ↩
  3. On pense ici à la devise de la chaîne : « It's not TV, it's HBO ». Voir aussi : <http://biiinge.konbini.com/series/its-not-tv-its-hbo-histoire->

- [dune-chaine-sans-complexes/](#) (14/01/16) et M. Leverette, B. L. Ott, C. L. Buckley, *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, London and NY, Routledge, 2007. ↩
4. Il s'agit également du principal « cliffhanger » de la fin de la saison 2. ↩
  5. Chiffre donné par Nora, S02E04. ↩
  6. Les *trauma studies* auraient beaucoup à dire sur cette série mais ce n'est pas l'angle critique retenu ici. ↩
  7. Voir par exemple le récit second qui concerne Wayne the Saint dans la saison 1. On notera aussi la centralité du personnage de Matt Jamison, auquel chaque saison consacre un épisode spécifique qui thématise la présence/absence d'une intervention divine. Voir S01E03 et S02E05. ↩
  8. S02E03, 45:02. ↩
  9. On peut aussi s'interroger sur les deux cataclysmes qui sont mis en parallèle au seuil de la saison 2. Le premier tremblement de terre tue la communauté puis l'individu avant que le nouveau-né soit sauvé d'une mort également certaine. Le second tremblement de terre introduit une disparition des eaux qui peut rappeler le déluge, l'arche et, à nouveau, les différentes théories qui visent à expliquer les origines du monde avant la théorie darwinienne. En ce sens, Kevin serait implicitement comparé à l'un de ces fossiles que le déluge était censé expliquer dans les théories fixistes pré-évolutionnistes. L'importance du créationnisme aux États-Unis pourrait légitimer cette dimension et nous aurions ainsi une critique implicite du retour de ces théories fixistes. De fait, le personnage d'Evie réintroduit de ce point de vue une vision cyclique de l'histoire par les scènes alternées (puis les éléments diégétiques que nous

- aurons ensuite sur la naissance d'Evie) qui proposent au spectateur d'inscrire ce personnage dans la continuité et la circularité des événements décrivant le destin du bébé qui vient d'être sauvé. ↩
10. Précisons que cet écart est esthétique uniquement et qu'il ne relève pas des mêmes questions hiérarchiques que l'opposition entre art mineur et art majeur. Voir par exemple à ce sujet l'ouvrage de Mittell sur *Complex TV*. ↩
  11. Au sujet de l'altérité linguistique, on peut lire Jean-Jacques Lecercle, « Bleghbe'chugh vaj blHegh! From an Ethics of Alterity to a Politics of Style », in M. Rospide & S. Sorlin, *Ethics of Alterity*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 14-32. On notera également que cette langue a une écriture phonétique très proche de l'anglais, de sorte qu'elle reste accessible au spectateur. ↩
  12. Il y aurait beaucoup à dire sur les champs sémantiques utilisés et sur le recours à l'euphémisme pour décrire ceux qui ont disparu. ↩
  13. Ce passage renvoie aussi au lynchage de Gladys dans l'épisode 6 de la saison 1. La mort de Gladys annonce la fin de la saison et constitue un exemple où « la catastrophe-événement est la métaphore d'une catastrophe immanente » (Engélibert, 2013, 181) ↩
  14. Voir S02E02, 8:31. ↩
  15. Cette porosité entre fiction et réalité est repérable dans d'autres séries telle la série *Sherlock* de la BBC et le phénomène mériterait une étude plus approfondie puisqu'il est indissociable de notre nouvelle culture de l'écran et de l'usage des médias sociaux. ↩
  16. Voir par exemple les sites suivants :

- [WatchingTheLeftovers.com](#), « [May 1972 National Geographic: Underwater Spiders, Riddles & the Cairo Connection](#) » (06/02/12),
  - [Pajiba.com](#), « [What Was the Deal with the National Geographic Magazine and the Aborted Biblical Quote in 'The Leftovers'?](#) » (06/02/12),
  - [Pajiba.com](#), « [Holy Sh\\*t! Here's the Amazing Reference That No One Caught to the National Geographic Magazine In 'Cairo,' This Week's Episode of 'The Leftovers'](#) » (06/02/16),
  - [BarstoolSports.com](#), « [The Leftovers – This Is The National Geographic Cover I’ve Been Trying To Ignore](#) » (06/02/12) ↩
17. C'est également la notion de « perte » que souligne Craig Zobel dans une interview donnée à *Variety* : « It’s a show about loss, but really about the emotions that surround loss and how they’re different for different people and how that comes out differently. », <http://variety.com/2015/tv/news/the-leftovers-recap-season-2-episode-8-international-assassin-1201646182/> (13/02/16) ↩
  18. Voir S02E07, 38:00-39:46. ↩
  19. Le terme utilisé est « emotional distress ». Voir S02E07, 38:05 ↩
  20. Chacune des saisons comprend un épisode qui traite plus spécifiquement de la remise en question d'une approche eschatologique via le personnage de Matt Jamison : voir S01E03 et S02E05 ↩
  21. Il est bien entendu tentant de lire dans ce détail une figuration du retour du substrat mythique dans la société du tout numérique et de la culture de l'écran. ↩
  22. Cette dernière passe par le « costume ». Voir aussi :

<http://variety.com/2015/tv/news/the-leftovers-recap-season-2-episode-8-international-assassin-1201646182/> (27/02/16) ↩

23. Lindelof est aussi très connu en tant que créateur de *LOST*. Voir <http://www.imdb.com/name/nm0511541/> (27/02/16) ↩
24. Je renvoie ici au titre de l'ouvrage de Sarah Hatchuel sur *LOST* : Sarah Hatchuel, *Lost : Fiction vitale*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Série des Séries », 2013, 152 p. ↩
25. Voir aussi la remarque de Patti en réponse aux interrogations de Kevin sur ce qui relève de la réalité ou non : « Very interesting family, these Murphys. Hard to tell if they are part of your story or if you're part of theirs », S02E02. ↩
26. Voir à ce sujet les deux colloques qui se sont tenus à Paris Ouest-Nanterre et *Libération* du 13-14 février 2016. ↩

## | Bibliographie

CHASSAY, J-François, *Dérives de la fin*, Montréal, Le Quartanier, Erres Essais, hiver 2008.

DERRIDA, Jacques, *Le toucher*, J-L Nancy, Paris, Galilée, 2000, pp. 129-149.

ENGÉLIBERT, J-Paul, *Apocalypses sans royaume*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

FOESSEL, Michaël, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, 2012

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

JENKINS, Henry, *The Wow Climax : Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New-York, NYU Press, 2006.

LECERCLE, J-Jacques, « Bleghbe'chugh vaj blhegh! From an Ethics of Alterity to a Politics of Style », in M. Rospide & S. Sorlin, *Ethics of Alterity*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, 14-32.

LEVERETTE, M., B. L. Ott, C. L. Buckley, *It's Not Tv: Watching Hbo in the Post-Television Era*, London and NY, Routledge, 2007.

NANCY, J-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1994.

NANCY, J-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1986.

FLUSSER, Vilèm, *Into the Universe of Technical Images*, Nancy Ann Roth tr., *Electronic Mediations*, vol. 32, Minneapolis, MN et Londres, GB, University of Minnesota Press, 2011.

## | *II. Zombies, aliens et autres envahisseurs*

# Apocalypse zombie, horreur et expérience ordinaire

[Hugo CLÉMOT](#)

## Introduction : les genres cinématographiques comme baromètres de l'âme

Pourquoi les œuvres apocalyptiques et post-apocalyptiques ont-elles succédé aux « films sceptiques<sup>[1]</sup> » ou « films du soupçon<sup>[2]</sup> » du tournant de l'an 2000 ? Dans son introduction à son livre *American Zombie Gothic* (Bishop, 2010, 26), William Kayle Bishop explique que l'on peut user des films de zombies comme on peut user de la littérature « gothique » selon Steven Bruhm, à savoir en tant que « baromètres des craintes qui contaminent une culture particulière à un moment historique particulier » (Bruhm, 2002, 260). En effet, le genre de l'« apocalypse zombie » tel que nous le connaissons aujourd'hui est véritablement apparu avec *Night of the Living Dead* (Romero, 1968) à une époque où les États-Unis traversaient une période de troubles sociaux et politiques, dans les années 1960 et 1970. Or, après avoir vécu une courte séquence historique relativement pacifique et pleine d'espérance dans les années 1990 sous la présidence de Bill Clinton, période propice au doute et aux films sceptiques tant il semblait que ces apparences dussent bien cacher quelque chose, à l'instar des troubles relations du président et de sa stagiaire à la Maison-Blanche, le 11 septembre 2001, la guerre

en Irak et des catastrophes naturelles comme l'ouragan Katrina ont fourni aux médias américains des images violentes et suscité des peurs puissantes de voir une conjonction de catastrophes provoquer bientôt la fin du monde. Après le 11 septembre et *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) les films de zombie seraient donc réapparus en même temps que les craintes d'embrasement apocalyptique induites par l'état du monde post-11 septembre. Mais cette explication pourrait être étendue à d'autres cultures contemporaines tant les années 2000 ont été, en France aussi, semble-t-il, des années de crise et de perte d'espoir. Une analyse pluridisciplinaire serait sûrement nécessaire pour y voir plus clair dans ce sombre tableau, mais il est certain que s'il est un phénomène incontestable de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est bien celui de la massification de la diffusion en temps réel d'images apocalyptiques. Or, il se pourrait que l'esprit ne sorte pas indemne d'une telle exposition ou surexposition aux horreurs du monde. Pourtant, comme s'il ne nous suffisait pas de voir ces images constamment dans les médias, nous les recherchons dans les fictions audiovisuelles que nous choisissons de regarder. Plutôt que d'expliquer ce fait par un goût malsain et morbide, on peut proposer d'y voir la quête d'une manière de supporter cette surexposition médiatique à l'horreur. En effet, de même qu'Aristote reconnaissait aux images le pouvoir de nous instruire en nous permettant d'observer ce que nous ne pourrions regarder sans danger ou dégoût en réalité, et aux fictions le pouvoir de nous donner une présentation plus philosophique des événements que l'histoire (Aristote, 1990), je ferai l'hypothèse que les films ou les séries télévisées apocalyptiques, comme les œuvres audiovisuelles qui relèvent de l'horreur épidémique, nous permettent de mieux comprendre nos craintes pour mieux nous préparer à affronter les tragédies que nous aurons malheureusement encore à vivre dans les temps à venir. Cependant, ce pouvoir prophylactique ne peut s'exercer qu'à condition

d'échapper à « l'effet de choc » (Benjamin, 2000, 309) que ces images, même fictionnelles, peuvent avoir sur nous, qu'à condition, autrement dit, de parvenir à « retrouver l'usage de notre expérience dans le monde de la culture de masse » (Warshow, 1947, 18). Pour cela, je m'appuierai essentiellement, mais pas seulement, sur l'œuvre audiovisuelle post-apocalyptique la plus populaire du moment, à savoir la série télévisée de la chaîne AMC adaptée des comics de Robert Kirkman, Tony Moore et Charlie Adlard : *The Walking Dead* (2010-).

## I. L'horreur ordinaire : le prégénérique du pilote de *The Walking Dead*

À l'instar de la séquence prégénérique de son pilote, la série joue sur l'alternance de la surprise et du suspense pour retenir notre attention et nous donner envie de continuer à regarder la suite des événements. On peut remarquer que le genre épidémique permet d'instiller un suspense constant, du moins tant que les personnages sont à découvert, plutôt qu'à l'abri dans un refuge protégé dont l'accès serait physiquement interdit aux porteurs de virus. Autrement dit, le genre nous donne à vivre l'impression que toute sortie est dangereuse et nous ne cesserons pas en effet, en suivant le reste de la série, d'être sur nos gardes, craignant pour les personnages dès qu'ils sortiront de leur refuge.

### Le sentiment d'insécurité

La série retrouve ce « sentiment d'insécurité » que le règne de l'information en temps réel ne cesse de renforcer aujourd'hui et qui consiste à croire que le monde extérieur est de plus en plus dangereux et l'action qu'on y mène de plus en plus incertaine. Par exemple, il suffit

d'aller prendre de l'essence pour être pris dans un embouteillage, avoir un accident ou subir une agression violente. Quant à savoir pourquoi une station-service pourrait être, comme dans la séquence pré-générique, le site d'une forte concentration de voitures et d'accidents, on peut songer aux phénomènes qui s'y produisent avant une pénurie annoncée ou même une forte hausse du prix du pétrole pour comprendre que c'est le résultat d'une panique malheureusement bien ordinaire. Présente dans le spin-off *Fear the Walking Dead* (Robert Kirkman, Dave Erickson, 2015-), l'idée de montrer une station-service ou un magasin d'alimentation pris d'assaut renvoie également à un film dont on peut penser qu'il est un modèle du genre post-apocalyptique, et donc du sous-genre des films d'horreur épidémique et des films de zombies en particulier, à savoir *Panic in Year Zero* (Ray Milland, 1962). C'est en effet à une station-service que le héros du film, un père qui protège sa famille de l'anarchie qui suit la destruction de Los Angeles par une bombe atomique, comprend que la pire menace qu'ils auront désormais à affronter sera la violence des hommes en l'absence de lois et de forces de l'ordre pour les faire respecter. Cette révélation lui vient après avoir observé un individu refuser de payer son plein et frapper l'employé de la station-service avant de s'enfuir. On retrouve d'ailleurs dans le film les mêmes images de voitures accidentées, renversées sur le toit, du seul fait de la panique (Clémot, 2015).

## **L'horreur ordinaire et le genre de l'horreur épidémique**

Cette référence implicite est un indice de l'un des propos de la série, comme du genre de l'horreur épidémique (Wald, 2008, 160) en général, à savoir que l'ennemi le plus dangereux de l'homme n'est pas le zombie, mais l'homme lui-même. Dans le pilote, cette idée sera bientôt vérifiée dans la scène de *flashback* où le personnage nommé Rick est touché par

la balle d'un criminel en fuite. Jamais par la suite Rick ne rencontrera de zombie plus dangereux que cet être humain, trop humain pour ne pas être impossible et ne pas proliférer dans le monde. Si *The Walking Dead* est une série d'horreur, alors il faut reconnaître qu'ici comme ailleurs, et malgré ce qu'on a pu écrire<sup>[3]</sup>, ce qui nous fait horreur n'est pas l'impensable à force d'être extraordinaire, ce qui dépasserait nos catégories culturelles et scientifiques, mais ce qui fait partie aussi de l'ordinaire du comportement humain, même si nous tendons à ne pas vouloir le voir, sans doute aussi parce que nous n'y sommes pas tous confrontés à même proportion (Rard, 2012, 234).

À mon sens, c'est l'une des leçons que l'on peut tirer de l'étude du genre de l'horreur épidémique<sup>[4]</sup>. Si l'on trouve en effet plusieurs exemples d'adaptation cinématographique de faits tragiques réels dans un classique comme *28 Jours plus tard*, ils ne le sont pas moins dans *The Walking Dead*, qui s'appuie en outre sur l'imaginaire du genre de l'horreur épidémique, en s'inspirant parfois directement de scènes célèbres. Je pense à la « renaissance » du héros à l'hôpital dans le pilote et dans *28 jours plus tard*. Je pense aussi à la scène d'invasion d'un grand magasin par une horde de zombies qui rappelle des images désormais courantes le premier jour des soldes. Ce phénomène a en effet déjà provoqué la mort d'un employé d'un Walmart de New York en décembre 2008, piétiné par les clients. L'événement avait été en quelque sorte anticipé par le film *Dawn of the Dead* (1978) de Romero, où le comportement des clients d'une vaste galerie commerciale était explicitement comparé à celui de zombies, c'est-à-dire d'individus humains dénués de conscience et dont l'appétit de consommation serait devenu la seule nature.

La scène de la grange de Hershel, où nos héros, lourdement armés, tirent à bout portant sur les zombies qui sortent un à un de l'endroit où ils étaient emprisonnés, a été délibérément conçue comme un massacre, c'est-à-dire ce que nous avons appris à appeler des meurtres de masse.

Même les scènes où les personnages tombent littéralement entre les mains d'une foule de zombies semblent aujourd'hui relever d'une telle prémonition si l'on songe aux agressions de masse qu'a connues l'Europe du Nord le 31 décembre 2016.

Il semblerait donc que l'horreur que peut nous inspirer le genre des films de zombies vienne de ce que nous y reconnaissons la violence du monde ordinaire. Or, si l'on prolonge l'idée selon laquelle l'horreur que nous inspire le monde de *The Walking Dead* tient au fait que nous y reconnaissons ce qui fait l'ordinaire sinon de nos vies à tous, du moins des *news*, des informations, il semble difficile d'échapper à l'impression que la fin du monde est proche.

## La géographie du chaos

Que le sentiment d'insécurité soit le résultat de la prolifération d'images de violence ou d'une augmentation réelle de la violence dans nos sociétés, il est remarquable que le genre du film de zombies soit né au moment où les classes moyennes américaines fuyaient la violence des centres-villes pour retrouver la paix et la sécurité dans des banlieues résidentielles (les *suburbs*). En effet, on a remarqué (Phevos, 2009) que l'un des propos de Romero dans *Night of the Living Dead*, en mettant en scène des zombies se manifestant d'abord dans de tels endroits, était de montrer qu'il n'est pas de refuge sûr qui permette d'échapper à la contamination de la violence, ce qu'il va continuer à montrer dans les

autres films de la série : Romero situe successivement l'action principale dans des résidences de banlieues des années 1960, des centres commerciaux (*Dawn of the Dead*, 1978), des abris nucléaires enterrés (*The Day of the Dead*, 1985) et enfin des quartiers privatisés (*gated communities*) à partir de la fin des années 1990 (*The Land of the Dead*, 2005), sans qu'aucun de ces refuges ne suffise à protéger ses occupants des dangers, ce que semblent confirmer le *road movie* apocalyptique que constitue *The Diary of the Dead* (2008) comme l'insulaire *Survival of the Dead* (2009).

L'idée qu'il n'est pas de refuge sûr est aussi un trait structurel des épisodes et des saisons de *The Walking Dead*. Non seulement il s'agit de découvrir un lieu où se réfugier, mais une fois trouvé, il faut faire des allers-retours à l'extérieur, souvent en voiture, pour trouver les moyens de subsistance, ce qui n'est pas sans rappeler les trajectoires banlieue/centre-ville pour aller travailler et faire les courses. L'idée récurrente tient à une opposition entre la sécurité du refuge et la dangerosité du monde extérieur, qu'il n'est pas difficile d'associer avec l'opposition répandue entre la sécurité du foyer et le danger des espaces publics et de leur traversée.

Si la série *The Walking Dead* contient souvent, à l'instar des grandes séries complexes des années 2000 comme *24 heures chrono* (Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2014) ou *Lost* (J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, 2004-2010) plusieurs arcs narratifs par saison, c'est-à-dire plusieurs intrigues construites autour d'une question qui ne trouvera de réponse qu'au bout de plusieurs épisodes (par exemple, pour la saison 1 : Rick retrouvera-t-il sa famille? Saura-t-il protéger les survivants? Les survivants trouveront-ils un refuge sûr? Qui sera le chef du groupe? Que va-t-il se passer entre Rick et Shane à propos de Lori? Pour la saison 2 : Rick est-il un bon leader? Le groupe retrouvera-t-il

Sophia ?, etc.), elle a donc aussi quelque chose du principe du *formula show*, c'est-à-dire de la série où chaque épisode est structuré de la même manière, puisqu'il s'agit souvent, une fois le refuge trouvé, de le renforcer, d'en sortir et de savoir y revenir.

Or, si le philosophe du cinéma William Rothman a raison de soutenir que le repli vers les banlieues des années 1960 a eu pour conséquence un recul de l'égalité entre les hommes et les femmes (Rothman, 2004, 174-176), ces dernières restant désespérément au foyer à s'occuper des enfants et des tâches domestiques, quand les premiers partaient toute la journée affronter l'hostilité du monde pour gagner leur subsistance et celle de leur famille, on ne manquera pas alors d'observer quelque chose d'analogue dans la façon dont, au moins au début de la série, les équipes chargées de missions au dehors sont souvent masculines, les femmes s'occupant des tâches domestiques, ce que plusieurs personnages féminins forts ne tarderont pas à remettre en question, à l'instar d'Andrea, de Carol, de Michonne et de Maggie.

## **La place des femmes et le genre de la « catastrophe du remariage »**

C'est en effet dans un même monde ordinaire que sont soulevées en même temps des difficultés relatives aux violences urbaines, aux inégalités économiques, raciales et entre les sexes, un monde où l'arbitraire et la force l'emportent trop souvent pour que ne soit pas rompu le fil d'une conversation rationnelle et raisonnable entre les hommes dans la société et entre les hommes et les femmes dans le couple. On pourrait dire, en reprenant une expression d'Arnaud Desplechin, que *The Walking Dead* n'est pas seulement une série de zombies, mais relève également du genre de la « catastrophe du

remariage », ce genre auquel appartiennent à ses yeux les films populaires des années 1990 qui l'ont le plus intéressé (Desplechin, 2008, 212), à savoir ces films où les partenaires du couple ont tellement perdu toute foi en l'avenir qu'ils en sont devenus incapables de reconnaître la valeur de ce qu'ils ont construit ensemble. Il leur faudra au moins subir une catastrophe pour comprendre la chance qu'ils ont de ne pas s'être perdus l'un l'autre. Cela semble bien correspondre à la première scène de *flashback* du premier épisode, où Shane tient un discours prétendument ironique sur l'infériorité des femmes, et où Rick lui révèle que Lori, sa femme, lui reproche son mutisme, c'est-à-dire son incapacité à remplir sa part du contrat de mariage qui est d'entretenir une conversation « assortie et joyeuse » (*meet and happy conversation*), selon la définition du mariage que donne Milton dans sa *Doctrine et discipline du divorce* (1644).

Je propose d'interpréter les choses ainsi. En gros, la catastrophe décrit littéralement la difficulté d'habiter le monde, de domestiquer la violence ordinaire, qui est posée par notre scepticisme et que redouble la difficulté d'être marié, c'est-à-dire d'affronter le quotidien d'une relation amoureuse et parentale, également menacée par le scepticisme, une idée que l'on retrouve jusque dans l'un des *remakes* les plus récents d'*Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), *The Invasion* (Oliver Hirschbiegel, James McTeigue, 2007) lorsque Nicole Kidman en discute avec un individu cynique. Mais ce scepticisme est peut-être lié à ce que Stanley Cavell croit percevoir dans certaines comédies des années 2000 à savoir la tristesse de jeunes couples

« incapables d'imaginer qu'il puisse y avoir un monde social habitable dans lequel ils pourraient poursuivre leur propre aventure [...] [qu']ils ne sont pas voués à souhaiter la répétition sans

changement des institutions (au centre desquelles figure le mariage), qui ont produit la situation actuelle d'immobilisme et de tristesse élaborée pour eux par la génération antérieure. » (Cavell, 2003, p. 103)

L'un des attrait contemporains pour l'apocalypse vient de ce que nous y retrouvons la séduction qu'exerce sur nous l'idée que la situation actuelle, qui est déjà marquée par l'immobilisme et la tristesse, ne pourra qu'empirer, tant les conditions d'une émancipation des femmes et du genre humain dans son entier semblent avoir été annihilées par les choix de la vie moderne comme, par exemple, le choix d'aller vivre en banlieue, qui a mené à la prise de conscience de ce qu'il n'y a pas de « monde vert », de « Connecticut », que nous sommes condamnés à marcher, à hanter le monde tels des zombies. Nous sommes en effet des zombies, littéralement, sous l'effet de la fatigue, par nos comportements mimétiques et sans cœur, et parce que nous sommes toujours en transit, jamais chez nous nulle part. Mais nous sommes aussi des zombies en un sens symbolique, parce que nous avons l'impression qu'aucun changement n'est plus possible, que notre vie est déjà terminée avant d'avoir commencé, que nous hantons nos vies.

## **II. Aliénation, zombies, inconscient visuel et philosophie**

L'un des sens que l'on peut en effet donner à la figure du mort-vivant est celui de reflet dans un miroir déformant de nos existences aliénées. Le concept d'aliénation est utilisé par Marx pour décrire l'existence des prolétaires, ceux qui n'ont que leur force de travail à vendre pour vivre, au moins en un double sens.

## Premier sens de l'aliénation humaine

Si aliéner, c'est donner ou vendre ce qui nous appartient, alors il semble vrai de dire en un premier sens que l'existence du prolétaire est aliénée puisqu'il vend quotidiennement son corps et son esprit pour pouvoir se nourrir, et se perd ainsi lui-même corps et âme dans le procès de travail (Marx, 1997b, 179-180).

La thèse que le zombie représente l'humain aliéné, thèse qui semble incontestablement présente chez Romero, se trouve confirmée par la genèse logique de l'idée de zombie. On sait que Marx emprunte à Feuerbach le retournement dialectique du principe selon lequel Dieu aurait fait l'homme à son image : pour nos deux philosophes, il faudrait plutôt dire que l'homme a fait Dieu à son image, ou plutôt que l'homme a fait Dieu à l'image d'un homme qui serait parfait : immortel, omniscient, omnipotent, purement bienveillant, etc. Dans la même perspective, on pourrait dire que l'homme a fait le zombie à son image, ou plutôt que l'homme a fait le zombie à l'image d'un homme qui manquerait de toutes les qualités humaines et ne conserverait que ses défauts. Autrement dit, les zombies seraient la projection inversée de l'homme en Dieu, ou encore si Dieu est l'homme en positif, c'est-à-dire une fois gommées toutes ses imperfections, alors le zombie serait l'homme en négatif, c'est-à-dire une fois niées toutes ses qualités ou encore accentuées ses imperfections : mortalité, lenteur, inconscience, amnésie, stupidité, voracité, violence, laideur, puanteur, grégarité, etc. (Delfino, 2012, 51). Si le zombie semble bien relever d'une telle projection fictionnelle, il est à remarquer que ces imperfections ne sont pas fictives, mais bien réelles et même, pour chacun d'entre nous, malheureusement possibles sous l'effet de la fatigue, de la maladie, de l'âge et surtout du travail. Par exemple, la scène célèbre des *Temps*

*modernes* (1936) où Chaplin joue le rôle d'un ouvrier qui ne parvient plus à contrôler son corps, transformé en machine à serrer des écrous, vue au ralenti, ne nous montre rien d'autre que le comportement et la démarche d'un zombie.

Dans son texte intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin forge le concept d'inconscient visuel de la caméra pour indiquer que la condition du spectateur de cinéma est l'aliénation, soumis qu'il est à la discontinuité des images photographiques et du montage qui produisent un « effet de choc » qui consiste en ceci que « le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose » (Benjamin, 2000, 309). Mais si la caméra peut jouer un rôle idéologique, elle peut aussi, par un retournement dialectique, déclencher un processus de désenchantement du monde qui rend visibles les effets inconscients de l'idéologie sur la nature et les interactions humaines.

Benjamin pensait que le processus de l'aliénation tayloriste avait ainsi été visuellement rendu dans les gestes saccadés de Chaplin, et qu'il était l'analogie de la condition du spectateur de cinéma, soumis à la discontinuité du film et à l'« effet de choc » décrits plus haut. En s'affirmant malgré l'aliénation que lui faisait subir la caméra, Chaplin permettrait au public de retrouver l'espoir de s'affirmer malgré sa propre aliénation (Benjamin, 1991, 225).

Si les gestes saccadés des zombies sont eux-mêmes analogues à ceux de Chaplin, alors par transivité, on pourra considérer que l'enthousiasme pris à regarder et à jouer au zombie vient de ce qu'on a là affaire à une image et à un rite qui nous permettent de mettre à distance l'image que nous tendons à nous faire de nous-mêmes en tant que travailleurs-spectateurs-zombies.

## Deuxième sens de l'aliénation humaine

Il est en outre un second sens au moins qui justifie que l'on parle d'aliénation dans le système capitaliste selon Marx : il s'agit de la perte du statut de citoyen, c'est-à-dire d'auteur libre des lois, dans la mesure où les prolétaires sont impuissants quant à l'organisation concrète du travail et, en fin de compte, de leur existence (Marx, 1997a, 78). Comme l'écrit en substance Stephen Brett Greeley dans son chapitre « *Monsters of Modernity* » du collectif "*The Walking Dead*" and *Philosophy*, les survivants ont plus de temps pour eux et sont paradoxalement plus vivants que dans la vie moderne (Greeley, 2012, 175-176).

À plusieurs reprises dans les *comics* et dans la série, on retrouve ou l'on devrait retrouver ces moments où les personnages s'aperçoivent qu'ils sont plus heureux qu'ils ne l'ont jamais été, c'est-à-dire qu'avant l'apocalypse. Puisque la différence ne saurait venir d'une amélioration des conditions matérielles de la vie, il faut reconnaître, contre Marx, que ce qui importe, ce qui compte ici davantage pour être heureux, c'est le point de vue, le mode de vision ou l'état d'esprit dans lequel se trouvent les survivants. Comme le dit Maggie dans une vignette du *comics* :

« À vrai dire, les choses se passent presque mieux qu'avant que tout cela ne commence. Les gens [...] savourent ce qu'ils ont. Ils ne le tiennent pas pour acquis. Ils en apprécient la valeur et sont reconnaissants pour chaque jour de paix. » (Kirkman, 2014, 20)

En lui répondant « nous ignorions à quel point nous étions chanceux de vivre ainsi », Rick s'aperçoit donc que les conditions du bonheur étaient déjà réunies avant l'apocalypse, que le monde ordinaire était un

endroit où l'on pouvait vivre heureux, mais que le bonheur était manqué à cause d'une mauvaise façon de penser, d'une ignorance qui s'ignorait en tant que telle. Autrement dit, cette planche et, d'une façon générale, la série semblent nous indiquer que ce qui nous manque essentiellement pour être heureux, ce ne sont pas de meilleures conditions matérielles d'existence, mais une réforme de nos façons de voir et de concevoir le monde et nos rapports avec les autres, c'est-à-dire de philosophie.

## | Conclusion

Confronté à la massification des images apocalyptiques, notre esprit a besoin « d'amortir le choc », ce qui ne peut se faire « que par une attention renforcée » (Benjamin, 2000, 309), offerte notamment par l'art ou la philosophie. Dans la note appelée immédiatement à la fin de la phrase juste citée, Benjamin en tire une conclusion sur la fonction essentielle du film en tant que forme d'art : répondre au besoin d'« une adaptation des hommes aux périls qui les menacent » (*idem*). À condition de corriger ce que cette affirmation essentialiste quant au médium cinématographique peut avoir d'exagéré, en la relativisant au genre apocalyptique et en particulier à *The Walking Dead*, on peut considérer cette note comme un bon résumé du propos tenu ici :

« Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe

quel citoyen d'un État contemporain. » (Benjamin, 2000, note 2, 309)

---

1. Voir la thèse de Philipp Schmerheim intitulée *Skepticism films : Knowing and doubting the world in contemporary cinema* (2013) où l'auteur désigne par cette expression de « films sceptiques » des films comme *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), *Inception* (Christopher Nolan, 2010), *The Matrix* (Lana et Lilly Wachowski, 1999), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *The Thirteenth Floor* (Josef Rusnak, 1999) et *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). [↩](#)
2. Outre les films cités dans la note ci-dessus, Aurélie Ledoux compte sept films « trompe l'œil cinématographiques » dans son livre intitulé *L'ombre d'un doute* (2012) : *Body Double* (Brian de Palma, 1984), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Barton Fink* (Joel Coen, 1991), *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). [↩](#)
3. C'est la thèse de Noël Carroll, philosophe américain spécialiste du genre de l'horreur, dans *The Philosophy of Horror*, 1990 ; pour une présentation critique, voir Clémot, 2011. [↩](#)
4. On la trouve par exemple chez Romero, dans la dernière scène de *Diary of the Dead* (2007) où la voix off parle d'une vidéo partagée sur internet où l'on voit des individus qui s'amuse à tirer au fusil sur des zombies. Enfonçant le quatrième mur, la voix off interpelle alors le spectateur en « lui demandant si nous méritons vraiment d'être sauvés. » [↩](#)

## | Bibliographie

BURNS, Lorna, « Becoming-postcolonial, becoming-Caribbean: Édouard Glissant and the poetics of creolization », *Textual Practice* 23, n°1, 2009, pp. 99-117.

ARISTOTE, *La Poétique* (335 av. J.-C.), trad. fr. Michel Magnien, Paris, LGF, 1990.

BENJAMIN, Walter, « Paralipomènes de la première version », (1935), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 140-171.

---, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres*, III, trad. fr. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 269-316.

BISHOP, Kyle William, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Londres, McFarland, 2010.

BRUHM, Steven, 2002, « The Contemporary Gothic: Why We Need It », in Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, 259-276.

CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.

CAVELL, Stanley, « Ce que le cinéma sait du bien » (2000), *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. fr. Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003, 81-118.

CLÉMOT, Hugo, « Le paradoxe de l'horreur épidémique », *Igitur*, Vol. 3, n° 5, 15 décembre 2011, 1-56, <http://www.igitur.org/Le-paradoxe-de-l->

[horreur](#) (consulté le 23 janvier 2017).

---, « *Panic in the Movies* ou de deux ou trois formes de la panique dans le cinéma apocalyptique », *Sens-dessous*, no 15, mars 2015, 83-90.

DELFINO, Robert A. et TAYLOR, Kyle, « Walking contradictions », *The Walking Dead and Philosophy*, Wayne Yuen ed., Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012, 39-51.

DESPLÉCHIN, Arnaud, « Pourquoi les films comptent-ils? Discussion entre Stanley Cavell et Arnaud Desplechin », *Esprit*, no 347, août-septembre 2008, 208-219.

GREELEY, Stephen Brett, « Monsters of Modernity », *The Walking Dead and Philosophy*, Wayne Yuen ed., Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012, 167-176.

HOGLE, Jerrold E., ed., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KIRKMAN, Robert, ADLARD, Charlie, GAUDIANO, Stefano, RATHBURN, Cliff, *The Walking Dead*, #131 « A Journey Begins », R. Kirkman, C. Adlard, Image Comics, Inc., sept. 2014.

LEDOUX, Aurélie, *L'ombre d'un doute. Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2012.

MARX, Karl, « À propos de la question juive » (1844), *Philosophie*, Paris, Gallimard, 1997a, 47-88.

---, « Ébauche d'une critique de l'économie politique » (1844), *Philosophie*, Paris, Gallimard, 1997b, 135-222.

MILTON, John, *Doctrine et discipline du divorce* (1644), édition bilingue, trad. fr. Christophe Tournu, Paris, Belin, 2005.

PHEVOS, Kallitsis, « The limits of safety: deconstructing the notion of shelter in cinema », *Edinburgh Architecture Research*, 32, 2009, 55-60.

RARD, Elizabeth, « Dead Ends », *The Walking Dead and Philosophy*, Wayne Yuen ed., Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012, 217-230.

ROTHMAN, William, « Hollywood and the Rise of Suburbia », *The "I" of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 167-176.

SCHMERHEIM, Philipp, *Skepticism films: Knowing and Doubting the World in Contemporary Cinema*, Amsterdam, University of Amsterdam Digital Academic Repository, 2013, en ligne: [https://pure.uva.nl/ws/files/1900627/130582\\_thesis.pdf](https://pure.uva.nl/ws/files/1900627/130582_thesis.pdf) (consulté le 23 janvier 2017).

WALD, Priscilla, *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008.

WARSHOW, Robert, « The Legacy of the 30's » (1947), in *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theater and Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 3-18.

YUEN, Wayne ed., *The Walking Dead and Philosophy*, Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012.

## | Filmographie

*24* (série télévisée, Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010)

*28 Days Later* (Danny Boyle, 2002)

*Barton Fink* (Joel Coen, 1991)

*Body Double* (Brian de Palma, 1984)

*Dawn of the Dead* (George Romero, 1978)

*Diary of the Dead* (George Romero, 2007)

*eXistenZ* (David Cronenberg, 1999)

*Fear the Walking Dead* (série télévisée, Robert Kirkman, Dave Erickson, 2015-)

*Fight Club* (David Fincher, 1999)

*Inception* (Christopher Nolan, 2010)

*Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956)

*Lost* (série télévisée, J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, 2004-2010)

*Modern Times* (Charles Chaplin, 1936)

*Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)

*Night of the Living Dead* (George Romero, 1968)

# Eschatologie de la maladie : la pathocénose et l'imaginaire de la pandémie

[Mathieu CORTEEL](#)

## Introduction

Le discours eschatologique renvoie à une narration qui fait advenir la vérité de l'homme dans le dévoilement de sa fin. L'homme retourne à une origine perdue dans l'éloignement des ténèbres de l'aurore comme pour la retrouver au crépuscule de l'histoire. Transgression des limites de l'histoire des hommes ; hypostase du verbe par de-là le temps, voilà en somme l'œuvre eschatologique. Hegel, Nietzsche ou encore Heidegger participent de cette discursivité mystique qui invite à l'authenticité de l'homme aux confins de son histoire. Par delà la vie humaine se dessine l'horizon de la réalité. Par le procès dialectique de l'esprit qui parcourt la matière, la totalité est synthétisée dans l'ouverture du *Geist* sur le réel; dans l'événement de l'éternel retour et de l'être « il ne s'agit point là » comme le disait Foucault « d'un achèvement ni d'une courbe, mais plutôt de cette déchirure incessante qui délivre l'origine dans la mesure même de son retrait ; l'extrême est alors le plus proche » (Foucault, 1966, 345) - il y a un retour du Même dans l'éloignement de la différence. Jeu d'une narration qui par le verbe dédouble le réel au-delà de l'histoire des hommes. Cette approche philosophique de l'eschatologie définit dans le gouffre de la fin une

providence égarée qui remontrait à la surface pour éclairer du sens le dépassement de notre vie terrestre.

Toutefois, dans ce dépassement c'est toujours et inlassablement l'homme qui est au cœur de l'historicité et de ses marges. Il s'agit d'une posture qui reconduit, comme l'a mis en évidence Foucault dans *Les mots et les choses*, une épistémé moderne de l'homme aux limites même de son savoir dans ce qu'il nomme « le double du recul et du retour de l'origine ». L'*a priori* historique de ces discours eschatologiques est celui du thème anthropologique. Je crois cependant que l'eschatologie est parcourue par un *a priori* non humain qui ne se manifeste que dans l'effacement de l'homme.

Pour se défaire donc de cette indélébile marque de l'homme dans mon discours, j'ai tâché de retrouver une apriorité dans l'histoire qui ne soit pas à visage humain mais qui le traverserait dans le désarroi de sa connaissance. La maladie. J'ai donc choisi ici de faire tenir cette distance narrative de l'eschatologie dans l'*a priori* historique de la maladie. La maladie est tout à fait à propos en ce qui concerne l'eschatologie, car elle se déploie dans le double de l'origine et de la fin – nuit d'aurore et nuit de crépuscule.

La maladie s'exprime dans les cris des vivants depuis la nuit des temps par de-là toute spatialisation verbale. Elle marque les corps du sceau de l'ineffable. Face à ce spectacle sans visage, c'est l'étonnement qui nous sort de notre sommeil dogmatique. Selon la formule de Canguilhem « l'étonnement proprement vital c'est l'angoisse suscitée par la maladie » (Canguilhem, 1966, 49). Il y a me semble-t-il dans cet étonnement morbide quelque chose qui tient à la mise en mouvement du discours ; une sorte d'être-pour-la-mort qui mettrait en mouvement notre narration. L'étonnement à l'égard de la maladie anime le verbe

dans l'indicible. Elle travaille les corps par l'agonie et depuis l'aube de la civilisation occidentale, elle s'exprime dans la nuit de son silence.

Des tristesses errent innombrables au milieu des hommes : la terre est pleine de maux, la mer en est pleine. Les maladies, les unes de jour, les autres de nuit, à leur guise, visitent les hommes, apportant la souffrance aux mortels – en silence car le sage Zeus leur a refusé la parole. (Hésiode, 1947, 89)

Ce refus de la parole inquiète en même temps qu'il symbolise la différence ontologique de la maladie. Cette dernière excède le verbe humain dans le silence et la virulence de ses manifestations morbides. Parler d'une eschatologie de la maladie c'est se confronter à cet indicible qui travaille les discours des hommes au-delà d'eux-mêmes. À mon sens l'expression des maladies à travers l'histoire des hommes définit quelque chose comme un *a priori* historique non verbal, et, je pense que cet *a priori* est la source de bon nombre de narrations de fin du monde dans le retour de l'humanité à une nuit originelle inorganique. Des récits médiévaux de l'apocalypse aux récits post-apocalyptiques des années 1950, les maladies jouent le rôle de *leitmotiv* narratif. La peste noire ou plus récemment les virus des laboratoires parcourent les discours de fin du monde. Bien que l'on puisse retrouver cet invariant nosologique, force est de constater que ces discours se modifient à travers les époques. De la vengeance divine à la création en laboratoire d'un virus pandémique – la discursivité malade établit des discontinuités historiques.

Je fais l'hypothèse qu'avec la mutation historique des maladies, les discours changent. Pour comprendre ces changements discursifs, je retourne ici à un court texte de Plutarque. Dans sa célèbre œuvre *Les*

*symposiaques* – *Propos de table*, il consacre la question IX du livre VIII à l'hypothèse des maladies dites nouvelles – selon les termes de l'auteur il se demande « s'il est possible qu'il s'engendre de nouvelles maladies ». Cette réflexion autour de l'origine des maladies développe trois types de discours. C'est le médecin Philon qui les énonce. 1er discours – toutes les maladies existent depuis toujours mais on ne les reconnaît qu'avec le temps ; 2e discours – des maladies sont dites nouvelles car elle proviennent d'autres pays ; enfin 3e discours – elles sont nouvelles car elles viennent d'un autre monde : le Cosmos. Ces trois discours de l'origine des maladies apparaissent dans le redoublement de leur retour apocalyptique sous les traits de l'immanence de la nature, de la différence de l'étranger et de la transcendance du Divin. Voilà une piste narrative que l'on peut retrouver me semble-t-il selon un ordre historique.

Les pandémies qui touchaient les populations à l'époque médiévale engendrèrent une grande littérature eschatologique qui voyait la signature de Dieu dans chaque manifestation morbide. La maladie était de l'ordre de la transcendance divine – similitude interne à la prose du monde. Par la suite, avec l'expansion coloniale et le développement des sciences de la nature, la maladie réapparaît comme entité au jardin des espèces. On y réfère dans des tableaux et on lui prête les traits de la nature. Elle fait dès lors partie de l'étendue et se défait de sa transcendance. On l'enferme dans le plan de l'immanence. Elle devient le visible d'une représentation synoptique. Avec les développements de l'hygiénisme au XIXe siècle, la discursivité de la maladie participe de la différence sociale. La transmission des germes prend les traits tératologiques d'une population malade devenue virulente pour la société. On tend ainsi à marginaliser et écarter le pathologique pour éviter l'infection de la population saine. Le discours eschatologique de

l'épuration des races est d'une certaine manière hérité de cette différence interne au discours – de l'éloignement de la maladie dans l'étrangeté des espèces. Enfin, j'ajouterai à cette typologie plutarquienne que le discours post-apocalyptique contemporain fait apparaître une vision constructiviste. À partir de la production technologique de la maladie la narration change. Nous devenons les créateurs de notre propre désastre et de notre propre survie. Selon le mot de Hölderlin « là où croît le danger, croît aussi ce qui sauve ». En somme, la maladie passerait dans l'histoire d'un statut de transcendance divine à une relation d'effacement entre nature et culture avec le laboratoire.

En quoi donc l'*a priori* historique de la maladie permet-il l'articulation de ces discours ? C'est ce à quoi je tenterai ici de répondre. J'examinerai pour ce faire dans une première partie les transformations historiques des maladies à partir de la conception de Mirko D. Grmek. Nous verrons que ce qu'il nomme la pathocénose établit des ruptures historiques en lien direct avec des mutations sociétales. Dans un second temps de cette présentation je reviendrai sur les discours eschatologiques de l'époque médiévale inscrits dans la prose du monde afin de les mettre en contraste avec les discours eschatologiques modernes qui se défont du visage de Dieu. Enfin, je conclurai en ouvrant une réflexion concernant le discours eschatologique actuel qui parcourt les œuvres dites post-apocalyptiques.

## | I. Heuristique de la pathocénose

Dans les études historiques, on trouve un grand nombre de considérations sur l'influence des maladies chez les personnages célèbres

comme relevant des causes décisives des évènements historiques. Comme l'écrit Grmek :

Quel aurait été le sort du monde si Alexandre Le Grand n'avait pas abusé des boissons alcooliques et trouvé une mort précoce en contractant une fièvre violente ? Et la décadence de Rome ne fut-elle pas accélérée, sinon provoquée, par l'épilepsie et quelques autres tares morbides des Julio-Claudiens ? Questions bien naïves comme la fameuse boutade sur le nez de Cléopâtre. Des historiens sérieux discutent encore sur les incidences politiques des troubles gastriques de Napoléon Ier, de l'urolithiase de Napoléon III, de la syphilis de Henri VIII, de la dernière maladie, insidieuse et destructrice de Lénine. (Grmek, 1969, 1473)

Grmek oppose ces considérations historiques aux études sociologiques des maladies qui ont trait à « l'homme moyen », et mettent en évidence l'impact des pathologies sur l'économie, les mouvements démographiques et les mœurs. Dans cette opposition Grmek voit une querelle qui ne rend aucunement compte de l'histoire des maladies. Dans ce type de discours les maladies sont isolées et analysées selon des modalités réductrices à l'égard de leurs rapports. La perspective analytique de l'histoire des maladies isole ce qui forme selon Grmek un système de dépendance. Pour ce dernier la coexistence des maladies est ce qui permet de rendre compte de leur histoire et de comprendre leur impact sur une population. Contre l'approche analytique Grmek propose une synthèse générale des maladies. C'est ce qu'il baptise du néologisme « pathocénose », qu'il forme à partir du concept de biocénose. La biocénose en biologie est utilisée pour décrire la coexistence d'un ensemble d'êtres vivants au sein d'un écosystème. Ceci permet de définir l'organisation et l'interaction interne à un écosystème. Le concept de

pathocèneose a quant à lui la même fonction dans l'ordre nosologique. Il doit permettre à l'histoire des maladies de mettre au jour l'écosystème pathologique d'une époque à partir de la synergie et de l'antagonisme entretenus entre les maladies. Il s'agit par ce contraste de faire émerger la cohérence des manifestations morbides au sein d'une société. La pathocèneose permet ainsi de restituer l'ordre de composition des maladies au sein d'une société.

Elle a en cela une première fonction que l'on qualifiera de synchronique. Elle doit définir l'état d'équilibre entretenu entre les diverses maladies d'une société à partir de la fréquence de leurs manifestations morbides. Par cela la logique de composition des maladies se révèle dans ce qui s'était fait reléguer dans la nuit de l'histoire. Apparaît une cohérence interne à l'ensemble des pathologies des civilisations qui ont disparu. Ainsi, on peut comprendre bon nombre de récits mythologiques et d'œuvres d'art à la lumière de la pathocèneose. C'est précisément ce que fit Grmek dans son ouvrage intitulé *Les maladies dans l'art antique*.

1°, La pathocèneose est un ensemble d'états pathologiques qui sont présents au sein d'une population déterminée à un moment donné ; il s'agit d'un système qui a des propriétés structurales particulières et qui doit être étudié en déterminant à la fois qualitativement et quantitativement ses paramètres nosologiques ; 2°, la fréquence et la distribution de chaque maladie dépendent, en plus de divers facteurs endogènes et écologiques, de la fréquence de distribution de toutes les autres maladies ; 3°, la pathocèneose tend vers un état d'équilibre, ce qui est particulièrement sensible dans une situation écologique stable. (Grmek, 1983, 15)

Il y aurait donc une sorte de jeu de stabilisation interne à la pathocène. Seulement, Grmek montre bien avec la notion de *dynamique de la pathocène* que des changements diachroniques se manifestent dans l'histoire des maladies. Ceci pour Grmek a un intérêt fondamental car on peut à partir de cela comprendre l'apparition de nouvelles maladies dans l'histoire. La question centrale est toutefois de comprendre le double jeu du continu et du discontinu dans l'ordre interne des maladies. Comme l'écrit Grmek :

L'attention des historiens futurs se portera certainement vers les deux phases les plus marquantes de ces processus : d'une part, vers les périodes d'équilibre de la pathocène, et d'autre part, vers les périodes de bouleversement (la révolution agricole du Néolithique, les débuts de l'urbanisation, les périodes des grandes migrations, l'expansion coloniale, la révolution industrielle etc.) (Grmek, 1983, 17)

Afin de comprendre les mutations des discours eschatologiques par l'*a priori* historique de la maladie, il faut se rapporter aux dynamiques de la pathocène. Ceci ne fait qu'esquisser certains points de l'histoire des maladies car elles restent encore aujourd'hui à préciser. Les données de la recherche sont encore trop vagues pour affirmer ceci de manière catégorique. Je ne les considère, quant à moi, qu'en tant que lueur dans la nuit de l'histoire. Je me référerai donc ici humblement à quelques éléments développés par Grmek dans certains de ses ouvrages en réduisant le propos à la sphère du monde européen.

Grmek a démontré dans ses travaux que l'époque médiévale est marquée par la stabilisation de la peste et de la lèpre dans un cadre de pathocène. Ce qui signifie que ces deux maladies atteignent leur

niveau de virulence le plus haut à cette époque et forment une stabilité endogène au sein de la population européenne à partir du VI<sup>e</sup> siècle (peste des Justiniens et épidémie de lèpre). Selon l'hypothèse de Grmek, la pathocénose s'articule dans une structure interne à ces deux maladies. Le bacille *Yersinia pestis* développerait donc des rapports de coexistence avec le bacille de la lèpre, bien que ces deux maladies entretiennent des différences cliniques, biologiques et épidémiologiques fondamentales. Pour exemple, la peste est une zoonose elle entretient des rapports avec les espèces animales tandis que la lèpre est exclusivement humaine. Au-delà de ces différences, force est de constater que ces maladies entretiennent un rapport d'équilibre endémique en Europe durant plusieurs siècles. Avec ce que l'on appelle en médecine la réaction de Mitsuda, on a pu démontrer dans les années 1950 que la tuberculose pouvait générer une immunité de l'homme face à la lèpre. Concernant la peste, des études actuelles tentent de démontrer que cette dernière est antagoniste avec le choléra, et, qu'à partir du moment où l'une apparaît l'autre disparaîtrait. On se demande aussi si la peste n'a pas muté vers une forme de pseudo-tuberculose moins virulente que sa forme initiale. Ceci reste de l'ordre de l'hypothèse. Toutefois, force est de constater que ces maladies ont disparus d'Europe et que leur seuil de virulence le plus haut fut atteint au Moyen-Âge. On voit bien là une dynamique de la pathocénose se dessiner dans l'histoire.

Il y a des ruptures épidémiologiques qui s'établissent par le concours des maladies. La rencontre des maladies peut définir une stabilité ou un antagonisme. Avec les expansions coloniales par exemple, l'échange des maladies définit une nouvelle dynamique de pathocénose. L'émergence des fièvres africaines, de la syphilis qui dit-on fut importée par Christophe Colomb, modifie l'ordre de composition historique des maladies. Les deux mondes développèrent par l'échange infectieux entre

les peuples autochtones et les conquérants des maladies endémiques dont on ne trouve aucune trace par exemple dans les textes de l'antiquité et du Moyen-Âge. Dans la continuité de la dynamique de la pathocénose, le développement de la révolution industrielle marque pour Grmek l'apparition du choléra qui, selon lui fut permise par l'accroissement de la rapidité des transports entre l'Europe et l'Inde. Il est évident que les mouvements de populations et de marchandises à travers l'histoire modifient l'agencement des maladies. Ce qui est intéressant ici c'est que dans une dynamique historique apparaît quelque chose comme un *a priori* pathologique qui va marquer les corps et les esprits témoins de la virulence morbide des maladies. Il est intéressant, je crois, de voir que les discours eschatologiques changent eux-mêmes dans un rapport imaginaire à la maladie.

## | II. Discontinuité du discours eschatologique

La modification des discours eschatologiques s'établirait peut-être dans la dynamique de la pathocénose. À l'époque médiévale, la pathocénose qui établit le plus haut niveau de virulence de la peste chez l'homme provoque le discours eschatologique face à l'impuissance des pouvoirs religieux dans l'opposition au Mal. La maladie prend les traits du châtement divin dans la transcendance des signes morbides. L'archaïque prose du monde présente dans le monde médiéval va être le vecteur d'un discours nouveau par la transcendance de la maladie. Comme l'a montré Foucault dans *Les mots et les choses*, la sémantique médiévale est marquée par le jeu des similitudes dans une sorte d'indifférenciation entre le signe et le signifié. L'*a priori* historique que dégage Foucault met bien en évidence le système de reconnaissance qui s'établit au niveau du savoir. Les mots et les choses sont confondus sous

le visage de Dieu. Tous les signes que l'on rencontre dans l'ordre de la nature renvoient à la transcendance du divin. L'invisible est ce qui rend visible.

Il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué (...) Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement. Inutile de s'arrêter à l'écorce des plantes pour connaître leur nature; il faut aller droit à leurs marques, - «à l'ombre et image de Dieu qu'elles portent ou à la vertu interne, laquelle leur a été donnée du ciel comme par dot naturel,...vertu, dis-je, laquelle se reconnaît plutôt par la signature ». (Foucault, 1966, 41)

L'époque médiévale dans cette même dynamique discursive va engendrer une eschatologie de la maladie par l'idée d'une provenance cosmique de cette dernière. La peste noire de 1348 nous démontre cette formulation du discours eschatologique par la transcendance de la maladie. Matteo Villani écrivit dès les premiers signes de la maladie à Florence : « la peste était un second Déluge, un jugement de Dieu destiné à punir les hommes de leurs péchés » (Vitaux, 2010, 22). La maladie est céleste. Sa provenance est cosmique ; il s'agit d'une manifestation de la colère de Dieu contre le péché des hommes. La peste noire - qui commença en Italie et gagna progressivement l'ensemble de l'Europe - réaffirma le discours eschatologique au sein de la population dans une opposition à l'institution papale. La maladie devint omniprésente dans l'ordre de la représentation et du discours. De manière spontanée des mobilisations religieuses se forment en dehors de la tutelle du Vatican. On voit apparaître les flagellants qui partent de Hongrie et d'Allemagne traverser les villes d'Europe en se fouettant en public avec des lanières de cuir cloutées. Ils composent et chantent des

chants de pénitence à la gloire du Christ crucifié et de son retour. Ce mouvement est rejeté et combattu par l'Église qui se veut maître de l'apocalypse et juge absolu des signes du divin.

Malgré l'opposition de l'église, l'eschatologie va exploser le cadre institutionnel de la chrétienté et s'ouvrir à la spontanéité de la population dans le discours. Bon nombre de textes vont progressivement affirmer – par la transcendance de la maladie – une opposition à l'ordre du Vatican. Comme l'a montré Jean Vitaux dans son ouvrage *Histoire de la peste*, la peste noire de 1348 défait à cette époque l'ordre interne à l'institution religieuse. La position du Pape est comme destituée par la maladie. Les cris des manifestations morbides couvrent la voix du souverain pontifical. Comme l'écrit Jean Vitaux : « La Réforme est, en un certain sens, fille des interrogations eschatologiques déclenchées par la catastrophe de la peste » (Vitaux, 2010, 22). Avec la propagation de la maladie, les signes eschatologiques renvoient à un retour de l'origine dans l'ambiance de la catastrophe. Cola di Rienzo (1313-1354) proposa dans le retour de l'origine eschatologique de rebâtir Rome pour faire apparaître une Italie céleste. En Angleterre, John Wycliffe (1330-1384) et Jan Hus (1372-1415) propagèrent l'idée que le Pape Clément V était l'antéchrist ; ce qui valut à Jan Hus de mourir sur le bûcher. Tous ces discours sont animés directement par la transcendance de la peste. Le retour du Christ annoncé par l'apocalypse de Saint-Jean – dont on attendait les signes depuis les prophéties de Joachim de Flore – marqua l'ensemble des discours du sceau de la maladie. Le discours eschatologique voyait dans les signes morbides de la peste le retour de l'origine ; l'avènement de l'antéchrist.

On chercha, dans la prolongation performative de cette discursivité, à punir des empoisonneurs. On trouva ces boucs-émissaires chez les

hérétiques. Des émeutes anti-juives éclatèrent. Ces empoisonneurs étaient démembrés, lacérés, mutilés ou encore brûlés dans l'ordonnance extatique du sacrifice. On brandissait dans des instants d'épiphanie collective leurs organes et autres parties du corps dans des rues ensanglantées. Le 14 février 1349 entre 900 et 2000 juifs sont brûlés vifs. Le sens de ce massacre est à comprendre à partir de la transcendance de la maladie – la maladie que l'on pensait véhiculée par les juifs était cosmique. Il fallait donc purifier la population par le sacrifice des impies. Cette eschatologie qui conduit au meurtre des empoisonneurs diffère en essence de celle qui conduit l'Allemagne à la Shoah. Le discours nazi se rapporte à une *épistémé* qui considère la maladie comme l'autre de la race pure dans un ordre taxinomique. Cela met en évidence un tournant majeur dans le discours eschatologique. On passe du visage de Dieu à l'étranger défiguré par les traits tératologiques de la maladie. Comment cela s'est-il produit ? Avec toute l'humilité qu'il se doit je dégagerai rapidement ici quelques éléments réponses qui n'ont pas la prétention de clore cette question aux multiples ramifications.

À l'époque classique, me semble-t-il le thème eschatologique de la maladie disparaît du discours. La maladie est destituée de sa transcendance narrative. Le discours eschatologique se développe à travers la thématique du nouveau monde et le retour de l'Eden perdu alors que la maladie perd son statut de signe du divin. La théophanie morbide déserte le discours du retour de l'origine. La maladie est comme effacée. Progressivement le discours classique va tendre à réduire la maladie à un dysfonctionnement interne à l'étendu. Le discours change et l'on pense la maladie comme quelque chose d'interne à l'immanence de la nature. Au moment où l'on commence à lire le livre de la Nature dans une langue mathématique – se développe l'idée d'une origine naturelle de la maladie. Les maladies existent depuis toujours ; la

médecine se doit de les reconnaître avec le temps afin de réparer la mécanique du corps. En devenant « maîtres et possesseurs de la Nature » Descartes précise « qu'on se pourrait exempter d'une infinité de maladies, tant du corps que de l'esprit, et même aussi peut-être de l'affaiblissement de la vieillesse, si on avait assez de connaissance de leurs causes, et de tous les remèdes dont la Nature nous a pourvus. » (Descartes, 1637, 127)

La médecine doit se défaire de son ignorance. Elle doit chercher à reconnaître la maladie cachée dans la nature. Il s'agit dès lors d'établir progressivement un enregistrement de ses manifestations. Cela passera par un tournant politique de la médecine. À partir de cette démystification de la maladie, la médecine devient progressivement politique. La maladie perd les traits du Mal religieux pour devenir un ennemi contre lequel la société doit pouvoir lutter. C'est en 1656 que se produit ce tournant institutionnel de la médecine – Louis XIV établit une réforme pour mettre en place l'hôpital général. En réalité, il s'agit davantage d'une structure politique que médicale. L'heuristique espérée par Descartes pour lutter contre les maladies est perdue en faveur d'un pouvoir d'effacement social du pathologique. Comme l'a montré Foucault dans *Histoire de la folie*, à partir du XVIIe siècle, à l'Hôtel-Dieu comme à Bicêtre, on enferme des vénériens, des pauvres et des fous dans les ténèbres de l'effacement social. Cette pratique sociale de l'époque classique qui enferme la maladie mentale et physiologique dans des cachots contribue à construire la maladie comme « anormale ».

Avec le développement de la botanique au XVIIIe siècle et la classification linnéenne, on va tendre à approfondir la connaissance de la maladie en la reléguant au jardin des espèces. Le devenir immanent de la maladie est étrangement corrélatif de son effacement social et de

l'apparition de la différence raciale. La différence entre les races se forme à partir des critères de classification taxinomique ; la maladie se définit dès lors par espèce et phénotype. L'on remarque à partir de ces classifications une corrélation évidente avec l'apparition des maladies nouvelles, venues de l'Amérique, de l'Afrique et de l'Asie. La syphilis, la variole, le choléra etc. étaient déjà décrites comme « nouvelles ». Ceci va tendre à accentuer l'aspect raciste de certaines hypothèses.

Au XVIIIe siècle, les médecins européens ont observé et décrit plusieurs maladies dont ils ne trouvaient aucune trace dans les écrits d'Hippocrate et de Galien. Pour expliquer ce qui était à leurs yeux une apparition inattendue de ces entités nosologiques nouvelles, ils invoquaient une variabilité intrinsèque des maladies, les conjonctions astrales, l'accroissement de la population, le contact plus intense avec des races non européennes et la dégénérescence de l'homme en général ou de la race blanche en particulier. (Grmek, 1989, 169)

Ce racisme interne à la classification des races et des maladies va prendre une place prédominante dans la société au XIXe siècle. Avec le développement de la révolution industrielle des maladies venues de l'étranger se multiplient en Occident. La maladie se défait de son origine naturelle pour se vêtir du visage de la différence sociale. En 1832, une épidémie de choléra venue d'Inde touche la France. On assiste alors à ce que les historiens nomment la « peur bleue ». La population assassine des boucs-émissaires identifiés de manière aléatoire et impartiale, preuve du trouble populaire dans l'identification des empoisonneurs. On les exécute sans aucun motif apparent. Heinrich Heine témoin de ces scènes écrit :

|

Le peuple se précipitait sur eux comme un animal sauvage, comme une troupe d'enragés. Beaucoup se sauvèrent par leur présence d'esprit, beaucoup furent arrachés au danger par l'intrépidité de la garde municipale qui patrouillait partout ce jour-là, d'autres reçurent des blessures et des contusions dangereuses : six hommes furent impitoyablement massacrés. Nul aspect n'est plus horrible que cette colère du peuple, quand il a soif de sang et qu'il égorge ses victimes désarmées. Alors roule dans les rues une mer d'hommes aux flots noirs, au milieu desquels écument çà et là les ouvriers en chemise comme les blanches vagues qui s'entrechoquent, et tout cela gronde et hurle sans parole de merci, comme des damnés, comme des démons. (Heine, 1873, 139)

On retrouve ainsi transfiguré le visage de l'empoisonneur médiéval. Toutefois, le meurtre se fait dorénavant sans mutilation symbolique. Il tient juste à l'efficacité hygiénique dans l'anonymat de la victime. Comme l'écrit Karine Salomé :

Le massacre des empoisonneurs s'inscrit dans un contexte particulier, où la force de l'imaginaire et la représentation de la réalité nourrissent l'angoisse, la frénésie, l'exaltation. La peur de l'empoisonnement conduit à la désignation d'un ennemi jusqu'alors inconnu et qui reste anonyme, puis, par un processus de distanciation verbale et physique, à sa mise à l'écart et à sa destruction. (Salomé, 2015, 123)

Dans cette action collective on voit que la maladie a perdu son origine divine. D'ailleurs les eschatologies en Europe se sont défaites depuis déjà bien longtemps de leurs bagages religieux. Les discours des Lumières et des romantiques mettent – dans la dynamique du recul et

du retour de l'origine – l'homme au centre du tableau. Il devient le double de l'origine et de la fin dans l'ordre du discours. Avec l'hygiénisme du XIXe et la propagation des théories de Hebert Spencer ; la pensée commune du bouc-émissaire s'alimente de l'idée de l'évolution sociale des races. Une nouvelle formation du discours eschatologique naîtrait peut-être donc de cette différence dans l'ordre des maladies venues de l'étranger. *L'a priori* historique de la maladie marquerait de nouveau le discours dans l'éloignement de la différence inscrite dans la dynamique de la pathocénose. L'apparition de l'eschatologie de l'épuration concrétise à mon sens ce processus de différenciation de la maladie qui va prendre les traits tératologiques de l'étranger. L'origine de la maladie est étrangère ; elle vient d'autres pays, d'autres cultures et contamine la pureté d'une population endémique. Imaginaire du sédentaire contre le nomade que l'on retrouve sous les termes de l'être-au-monde dans *les cahiers noirs* de Heidegger. Performativité du silence morbide qui conduit à l'extermination d'un peuple dans le jeu de la différence pathologique.

## | Conclusion

Ainsi, selon l'ordre des discours de l'origine de la maladie mis en évidence par Plutarque, on voit s'esquisser un *a priori* de la maladie dans l'eschatologie. La maladie dans une sorte de processus de différenciation va se défaire de sa transcendance pour devenir immanente au monde de la nature et progressivement prendre les traits de l'étranger. Avec l'hygiénisme et les théories racistes la maladie se retrouve transfigurée dans l'image de l'homme pathologique. Je crois que par la suite durant la seconde moitié du XXe siècle, l'on commence à entrevoir la maladie comme une construction de laboratoire désindividualisée. Les

découvertes de la biologie en matière d'ADN et d'immunologie ont montré que la maladie était d'une part inhérente à la vie individuelle et collective, et, d'autre part qu'elle pouvait muter par l'usage de dispositif technologique. Le sida comme l'a démontré Grmek dans son ouvrage *Histoire du sida, début et origine d'une pandémie actuelle*, est une nouvelle maladie construite par le dispositif de la médecine contemporaine.

Une épidémie désastreuse de ce genre ne pouvait pas se produire avant le brassage actuel des populations, avant la libéralisation des mœurs et surtout avant que les progrès de la médecine moderne ne réalisent le contrôle de la plupart des maladies infectieuses graves et introduisent des techniques de piqûres intraveineuses et de transfusion du sang. (Grmek, 1989, 175)

Les techniques médicales qui se développent au XXe siècle influencent le déploiement de pandémie virale dont le Sida constitue l'exemple le plus frappant. Ces techniques sont toutefois, liées au dispositif technologique général. L'expansion des flux d'hommes et de marchandises par effet du capitalisme mondial permet une extension des virus à grande échelle. Ce lien avec le déploiement du capitalisme mondial me semble être une piste intéressante, car il semblerait que l'eschatologie contemporaine du virus s'apparente à un retour de l'origine du capitalisme. Il s'agit avant tout du retour de l'état de nature qui s'établit dans une dynamique de survie. Dans les romans *La terre demeure* de Stewart et *Je suis une légende* de Matheson – qui inaugure ce genre de discours dans le domaine littéraire – on retrouve le retour de l'état de nature qui constitue l'origine du capitalisme dans la tradition libérale.

Le lien entre les mots et choses déconstruit par l'horreur des manifestations morbides invite à taire la théorie dans l'indicible. La maladie à travers l'histoire marque dans l'ineffable notre discursivité à laquelle elle échappe irrémédiablement. Toute tentative de dire la maladie est donc fragile, mais reste néanmoins nécessaire pour comprendre la discursivité historique. Il faut en chercher les marques dans les stratifications en palimpseste de l'angoisse, cet étonnement vital dont parle Canguilhem. Lire la maladie dans l'histoire signifiera dès lors parler une langue étrangère qui efface l'homme « comme à la limite de la mer un visage de sable » (Foucault, 1966, 398).

---

## | Bibliographie

CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique* (1966), Paris, PUF, Quadrige Grands Textes, 2009

DESCARTES, René, *Discours de la méthode* (1637), Paris, Vrin, Bibliothèques des textes philosophiques, 1984

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1967

GRMEK, Mirko Drazen, Préliminaires d'une étude historique des maladies. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24e année, N. 6, 1969

GRMEK, Mirko Drazen, *Les maladies à l'aube de la civilisation occidentale*, Paris, Payot, coll. Médecine et Sociétés, 1983

GRMEK, Mirko Drazen, *Histoire du Sida, début et origine d'une pandémie actuelle*, Paris, Payot, coll. Médecine et sociétés, 1989

HEINE, Heinrich, *De la France* (1873), Paris, Gallimard, 1994

HÉSIODE, *Opera et dies*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1947

SALOMÉ, Karine, « Le massacre des “empoisonneurs” à Paris au temps du choléra (1832) », *Revue historique* 2015/1 (n° 673)

VITAU, Jean, *Histoire de la peste*, Paris, PUF, 2010

# Écouter la fin du monde : *The Walking Dead* et la musique en dé-composition

[Jérémy MICHOT](#)

*The Walking Dead* (Frank Darabont, Robert Kirkman, première diffusion sur AMC en 2010) met en scène un groupe de rescapés évoluant dans un monde en ruine infesté de zombies, appelés dans la série *walkers*. Le prologue de la série plonge immédiatement le spectateur dans un univers post-apocalyptique, à travers les yeux de Rick, un shérif sorti du coma dans les premières minutes de l'épisode pilote. À son réveil, il constate qu'une épidémie zombie a tout dévasté. Il se donne pour mission de retrouver sa famille et de la protéger des dangers du monde extérieur. Rick rejoint un groupe de survivants déjà constitué et entreprend d'affronter avec eux les dangers permanents du nouveau monde : les *walkers* affamés d'une part, et la violente folie dont font preuve les derniers hommes de l'autre. Chaque saison se construit autour de plusieurs espaces particuliers. Du camping au *Centre pour le contrôle et la prévention des maladies* dans la première saison, la ferme de Hershel dans la saison deux, de la retraite dans un village paisible chez le gouverneur à la prison dans la saison trois, de la prison à l'exil dans la saison quatre, de « Terminus » à *Alexandria Safe-Zone* (Virginie) dans la saison cinq, et enfin d'Alexandrie à sa destruction dans la saison six. Bien plus que de simples indications spatiales, les lieux dans *The Walking Dead* sont des bornes scénaristiques. Ils correspondent aux modifications psychologiques des personnages et permettent de moduler les enjeux

narratifs de la série. Le voyage de Rick et de son groupe est une odysée dans laquelle la promesse de retour est civilisationnelle bien plus que géographique – à travers des haltes dans des endroits dont la symbolique est rapidement compréhensible (une prison, un endroit appelé Terminus, puis une communauté hors de danger, Alexandrie). Le temps long de la série télévisée permet de doter le récit zombie d'un atout – une forme de réalisme dans le déploiement des espaces – que les films du genre, pour une question de durée, ne peuvent pas développer ; la fuite du groupe, étalée sur plusieurs années, prend alors une toute autre signification.

Les survivants cheminent vers la civilisation – ils tentent de la retrouver et de recréer artificiellement ce qui s'avèrera n'être que des pastiches de société. Comme si la fin du monde n'avait pas eu lieu et n'était qu'un événement banal, à ignorer, à repousser, ils s'accrochent à leurs habitudes et au monde connu, bien que rien ne les y attache plus, sans prendre en compte les modifications apportées par le traumatisme apocalyptique. Or, c'est à travers la musique, seule expression artistique à laquelle les survivants sont confrontés, que cette quête de société peut sembler possible. Dans ce temps long, propre à la série télévisée, on se proposera d'analyser les différents discours et effets produits par ce contexte post-apocalyptique sur la musique. Dans l'analyse audiovisuelle, il est d'usage de conceptualiser la musique en deux zones distinctes : la musique d'écran (que les personnages peuvent entendre, parfois appelée musique *in* ou musique diégétique) et la musique de fosse (que seuls les spectateurs peuvent percevoir, également appelée musique *off* ou musique extradiégétique) (Michel Chion, 1995, 189). Or, dans *The Walking Dead*, les personnages, toujours en fuite, ne semblent jamais avoir de temps (ni d'envie) à consacrer à la musique : que devient la musique diégétique, dans un monde où plus personne ne songe à

l'écouter, ni à la produire ? Même si aucun personnage ne s'y intéresse, disparaît-elle pour autant du monde post-apocalyptique ? Quant à la musique de fosse, que nous disent à son propos les compositions de Bear McCreary ? Apportent-elles des suppléments d'information sur la narration ?

## | Un monde en décomposition

### Le son des morts

Une généalogie de la musique peut être décelée dans la hiérarchisation et l'importance croissante accordée aux événements sonores de la série. À la source du son post-apocalyptique, on trouve le grognement du *walker* ; son aspect organique prouve son incapacité, en tant que monstre, à énoncer quoi que ce soit de l'ordre du discours. Le *walker* se repère par sa logorrhée grouillante, celle d'un bain de bouche qui chercherait à s'exprimer. Ces sonorités gutturales humides et désordonnées apparaissent comme une impulsion musicale primitive antérieure à la création musicale elle-même – le cri du zombie est le berceau du son de l'apocalypse. Il crée une atmosphère sonore, une sorte de para-musique omniprésente (surtout lorsqu'une masse de zombies apparaît à l'écran) qui se substitue au modèle euphonique traditionnel. Dans l'impossibilité de se mouvoir normalement, réduit aux déplacements incertains d'un marcheur ivre, son rapport au monde physique, sa présence, ses allées et venues, se caractérisent par ce son désagréable et perpétuel qui ne cesse qu'en cas de mort définitive.

Inversement, si le son est la seule chose que le zombie est capable de produire, il est la seule chose qu'il est capable de percevoir. Rappelons

brièvement les règles de la série : le zombie de *Walking Dead* se déplace en suivant les sons qui l'entourent. Son ouïe guide systématiquement ses déplacements ; il n'écoute pas, il se contente d'entendre. Les sons le font immédiatement réagir. Les zombies n'existent qu'à travers leurs besoins – à l'inverse des humains non zombifiés que l'on n'entendra jamais, pendant quatre saisons, se plaindre d'un quelconque manque (faim, soif, etc.). L'ouïe a donc un rôle essentiel dans la série, plus que la vue, le goût ou l'odorat : elle est ce qui permet de repousser les *walkers*, de les perdre ou de les tromper – en d'autres termes, de les contrôler. Le son et la musique dont se servent les survivants afin de se protéger des *walkers* en les éloignant, se révèlent être également des objets de domination – et renvoient ainsi aux mythes dans lesquels la musique revêt un pouvoir de séduction ou d'assujettissement, comme dans les récits d'Ulysse et les sirènes, d'Orphée aux enfers, ou encore du joueur de flûte de Hamelin.

## La musique dérégulée

Parmi les codes musicaux du film d'horreur, Bear McCreary utilise le principe de *jump scare* (Danny Drape, 2013, 52). Ce procédé musical consiste à faire sursauter le spectateur lors d'un passage calme où sa vigilance est endormie. Il se déroule en deux temps : événement (sursaut), résolution (retour au calme). Par ailleurs, comme dans la série phare *Lost* (Jeffrey Lieber, J.J Abrams et Damon Lindelof, première diffusion sur ABC, 2004), la musique de *The Walking Dead* se construit autour de deux idées : la menace, d'une part, la tranquillité et la contemplation, de l'autre. Il n'est pas question d'établir une typologie des musiques dans les séries télévisées, mais de chercher la pertinence des distinctions d'ambiance que ces deux pôles d'attraction (la menace et la tranquillité) peuvent générer. Si cet énoncé n'a jamais été soulevé

en ces termes (il s'inscrit dans un travail de recherche plus large), nous remarquons que la musique dans *The Walking Dead* se situe cette distinction binaire. Par exemple, dans l'épisode trois de la première saison (épisode 103<sup>[1]</sup>), une chanson pop-folk réjouissante accompagne les retrouvailles de Rick et de sa famille. À l'inverse, lorsque les morts, en surnombre, attaquent les vivants dans l'épisode 201, Bear McCreary compose une musique atonale dissonante, et renforce le danger de la situation. De la saison deux à la saison six, un tel emploi se systématisait et respecte l'usage classique de la musique à la série télévisée, dans ce morcellement manichéen du fait musical, entre les exaltations sentimentales des personnages (retrouvailles, amours, pertes et deuils) et leurs sensations morbides (destruction, peur, dégoût produit par le gore).

Cependant, on ne peut réduire l'usage de la musique dans *The Walking Dead* à ces deux dimensions naïves. Ce qu'il faut voir au contraire, c'est la façon dont la musique de fosse se dérègle par rapport aux attendus du genre dont il vient d'être question. Dans l'épisode 105, la sœur d'Andréa est mordue et ressuscite en *walker* : le *lamento* (instant musical de caractère plaintif) de cette séquence, filmée en gros plan, ne reflète en rien le péril ni la folie d'Andréa qui fait ses adieux, penchée à quelques centimètres de la dangereuse créature. Le principe est repris dans l'épisode 207, lorsque Carol découvre que sa fille était enfermée dans la ferme avec les *walkers* pendant plusieurs épisodes – le massacre qui a précédé ce passage était accompagné de nappes harmoniques diffuses, euphoniques, tandis que la mise en scène suggère, dans les deux cas, un grand danger. L'apparition de Sofia (la fille de Carol) modifie complètement la musique, qui se détraque, qui ne se comporte plus de manière « traditionnelle ». Ce dérèglement est intrinsèquement lié aux

conséquences de l'apocalypse sur la musique de fosse – ou mieux, sur la musicalité des événements.

Un tel dérèglement est audible dès le générique au niveau rythmique et mélodique. Le rythme, dès le début, semble déstructuré : la première écoute donne l'impression d'une métrique irrégulière. En effet, le motif est étendu sur deux mesures à quatre temps, mais se segmente en trois fragments inégaux. Les deux premiers fragments sont identiques. Le troisième n'est que la tête du premier, qui est alors brutalement tronqué, créant un décalage de la mesure, un balbutiement, un hoquet aboutissant à sa propre répétition. Le générique se déroule ensuite sur ces deux mêmes mesures, dans différentes transpositions. Le dérèglement de la musique est donc au cœur de l'ouverture de la série : son absence de développement et le bégaiement des deux mesures centrales – qui se retournent sur elles-mêmes – rappellent ainsi un disque rayé ou un vinyle qui saute, contraint de se répéter, créant une impression de danse hypnotique, préfigurant ainsi l'idée d'une « danse macabre » développée dans la saison six.

### **1.3 Le monde recomposé**

Parallèlement, sur le plan narratif, la série se développe chaque année, et ne s'immobilise pas dans le rythme très lent imposé par les premières saisons. Progressivement, le champ musical *off* (de fosse) se recompose à son tour – à l'image des survivants qui cessent de subir le monde et tentent de le changer. Les personnages principaux, dans les saisons cinq et six, découvrent ainsi des lieux dans lesquels l'apocalypse semble ne pas avoir eu lieu (l'hôpital de la saison cinq et Alexandrie dans la saison six). Les femmes et les hommes qu'ils croisent sont policiers, médecins, aides-ménagères, ils sont systématiquement en costume de travail, au

point de ne plus exister tant qu'hommes, mais en tant que fonctions – leur caractère se résume à ce qu'ils représentent ; tout comme la première saison de *Lost* dans laquelle chaque personnage est figé dans un stéréotype précis, pour ensuite s'en défaire. Les dernières saisons de *The Walking Dead* semblent suivre le chemin inverse de *Lost*. Les protagonistes ne cherchent plus à survivre *dans* le monde post-apocalyptique, mais à vivre *malgré* ce monde – en faisant « comme si » l'apocalypse n'avait pas eu lieu. Les personnages de *The Walking Dead* convergent vers leurs clichés, ceux de *Lost* s'en détournent.

C'est à cela que fait penser l'utilisation de la musique pop à la fin de certains épisodes<sup>[2]</sup>. Sur soixante-quinze épisodes, uniquement dix-neuf (soit 25%) contiennent une chanson *off* – alors que tous contiennent des compositions originales de Bear McCreary. Balayons rapidement l'argument dominant : la chanson pop *off* (la fameuse « séquence musicale ») qui transforme un instant la série en clip serait très largement utilisée dans la série – voire au cinéma – pour permettre de mettre en valeur certains groupes de musiciens (on remonte à l'avènement de MTV des années 80, au Rock FM, au Bronze de *Buffy* ainsi qu'à tous les albums édités tels que *Radio Sunnydale vol. 1*, *vol. 2*, etc.) et de créer un espace poétique, de rendre le temps plus long et de varier les types de montage. Pourtant, cette analyse ne rend pas compte de l'impact de cette tendance musicale pop, de « l'effet de masque » qu'elle provoque dans *The Walking Dead* et qui contraste avec « l'effet de réel » engendré par les compositions de Bear McCreary. En effet, sa musique est de l'ordre du descriptif, du « détail inutile » et semble avoir « la plus grande importance pour l'analyse structurale [du récit] » (Roland Barthes, 1968, p.85). Ce que développe Roland Barthes à propos de la littérature est également valable pour qualifier le travail de Bear McCreary dans *The Walking Dead*. La musique de fosse ne se limite

pas à irriguer des morceaux de bravoure ou des instants charnières du récit : elle accompagne également des conversations, illustre des gestes du quotidien, met en valeur toutes sortes de détails secondaires et routiniers que le principe de sérialisation de l'intrigue permet de mettre en place, ce qui apporte une forme d'authenticité à la narration. À l'opposé, cet effet de réel est suspendu lorsque les chansons pop se substituent à la musique instrumentale, au profit d'un « effet de masque ». Les chansons habillent la fiction, tout comme les costumes habillent les personnages : Beth devient infirmière puis aide-ménagère, Rick retrouve son costume de shérif, Carol qui était devenue une redoutable combattante porte désormais le pull à fleurs d'une *desperate housewife* et Michonne se voit « déguisée » en gardienne de sécurité. Le vrai (l'effet de réel) que soulignait la musique de Bear McCreary jusqu'à présent, se déguise en faire-semblant, et les chansons *off* apparaissent alors comme les premières références audibles, simulacres d'un monde que les personnages tentent de retrouver.

## | La fin du temps

### La musique dévorée

Les voix de ces chansons sont lointaines, elles n'appartiennent pas à l'univers de la fiction. Elles sont un commentaire esthétique sur certains instants de la série, mais ne disent rien directement *aux* personnages – elles ne s'inscrivent dans aucune perspective narrative. Or, il y a, dans *The Walking Dead*, des musiques auxquelles les personnages sont directement confrontés. Quelle place tient la musique d'écran (musique *in*), que les personnages peuvent entendre, dans ce monde post-apocalyptique ?

Pour le comprendre, il faut remonter au premier épisode de la série et au réveil de Rick qui découvre le nouveau monde dans une chambre d'hôpital déserte. À ses côtés, des fleurs sont desséchées, les appareils de mesure et ordinateurs sont éteints, l'horloge s'est arrêtée en plein mouvement (14h17 et 32 secondes), et les lumières vacillent. L'interruption de la pendule est, bien plus que le signe de la fin du monde, l'indice que le temps s'est paralysé : les premières secondes évoquent la formule consacrée de « fin des temps » par celle, d'essence plus musicale (et plus messianique), de la fin *du* temps. Le *temps* musical s'est interrompu : celui de la mesure déstructurée dans le générique comme celui de la scène, de l'interprétation ou du disque. La fin de l'humanité correspondrait alors à cet éclatement du temps musical ; inversement, c'est à la sensibilité musicale que l'on distingue l'humain du monstre. La musique d'écran, entendue dans la série, permet ainsi de distinguer clairement l'humain du zombie. Dans l'épisode 307, une séquence fait écho au réveil de Rick<sup>[3]</sup> : le médecin du gouverneur effectue un test sur un patient qui va mourir (à cet instant, on sait que tous les morts, même ceux qui n'ont pas été mordus, deviennent des zombies). Il l'hypnotise et lui fait écouter une musique, espérant qu'après sa mort, la musique demeure dans son inconscient et le rattache, même zombifié, aux vivants. Un vinyle diffuse un standard de Jo Stafford, *It Could Happen to You* – ironie du titre, la transformation peut dorénavant arriver à tout le monde. Hélas, une fois mort, la musique n'active aucun souvenir chez le zombie, qui reste dans le même état catatonique que les autres créatures : l'expérience a échoué. L'absence de sensibilité musicale devient un marqueur physique, un point de non-retour : les créatures ne peuvent pas distinguer un son d'une musique ; pour eux, la musique est un bruit.

Le vinyle, en tant qu'indicateur d'une nostalgie musicale (même pour le spectateur), est également utilisé dans l'épisode 504 : le docteur Stevens écoute *Nobody's fault but mine*, dans un cabinet de curiosités rempli d'œuvres d'art – ou reproductions d'œuvres d'art. Il débute une conversation avec Beth qui lui avoue : « Je n'ai pas le souvenir de la dernière fois où j'ai écouté un enregistrement ». Le médecin expose à Beth sa vision de l'art (l'art, c'est ce qui sépare l'humain de l'animal, entendre, du *walker*). Plus tard, il altère le traitement d'un patient qu'il ordonne à Beth d'administrer. L'homme meurt ; pendant que la même musique résonne dans son cabinet Beth hurle au médecin : « vous m'avez forcée à le tuer ! ». Les prétentions artistiques de ce dernier n'auront servi à rien ; la frontière entre l'homme et les créatures s'affine de plus en plus – de toutes parts, la musique est dévorée.

Toutefois, la logique n'est pas la même dans le cas de la musique classique. L'observation élémentaire de quelques assassins célèbres du cinéma (Alex Ross, 2010) montre que la musique classique est souvent associée aux fous dangereux ou assimilés : nous pouvons citer le tueur de *M le Maudit* (Fritz Lang, 1931), Alex DeLarge dans *Orange Mécanique* (Stanley Kubrick, 1971), ou Hannibal Lecter dans le *Silence des Agneaux* (Jonathan Demme, 1991). *The Walking Dead* confirme cette règle et la renforce. Dans l'épisode 105, le scientifique, sorte de Dr. Frankenstein solitaire, tente de découvrir un vaccin en écoutant la sonate *Pathétique* de Beethoven – à cet instant, il perd le contrôle de lui-même, fait tomber son matériel et détruit ses recherches. Dans l'épisode 305, le gouverneur brosse les cheveux de sa petite fille en écoutant l'*Étude n°3 op. 10* de Chopin – tout se passe bien jusqu'à ce qu'un lambeau de peau se détache de son cuir chevelu ; la jeune fille est en réalité un zombie et la musique du générique est fondue dans celle du compositeur polonais, en guise de transition. Le gouverneur est présenté comme un être

diabolique, tueur sans scrupule, qui ne sert que ses propres intérêts ; il est, paradoxalement, le plus grand mélomane de la série. Dans l'épisode 311, Andréa retourne dans le camp, et le gouverneur écoute encore une musique de Chopin (*Prélude en Do# m*). Enfin, une saison plus tard dans l'épisode 406, le gouverneur joue aux échecs avec une petite fille en écoutant *Une larme* de Moussorgski. Il est intéressant, dans cet exercice comparatif entre l'écoute des vivants et l'écoute des morts (comme nous l'avons montré jusqu'à présent, inexistante), de noter que, si la chanson contribue nettement à distinguer deux formes d'existence, la musique classique échappe à cette règle, et ne sert qu'à caractériser des modèles déviants ou névrosés. Deux interprétations peuvent être proposées. La première, la plus simple, est qu'il reste malgré tout, dans ces personnages déséquilibrés, une forme de bienveillance ou de miséricorde, traduite par l'écoute d'une musique classique. La seconde, plus probable, part d'une observation simple : alors que Chopin, Beethoven ou Moussorgski devraient représenter ce qu'il y a de plus raffiné dans la civilisation et dans l'art, ils sont assimilés, dans *The Walking Dead*, à des personnages défaillants. La musique classique apparaît donc (par opposition à la chanson, dans la série plus répandue et plus universelle) comme une anomalie culturelle élitiste. À la suite de leurs « grands-frères » (Alex DeLarge ou Hannibal Lecter), elle permet de souligner la singularité de ceux qui l'écoutent, en leur conférant une légitimité sensible et intellectuelle.

Les vivants ne sont pas les seuls concernés. Si les zombies, nous l'avons dit, n'écoutent rien – ils sont condamnés à entendre et errer – les scénaristes s'amuse à nous faire croire qu'ils ont une certaine accointance avec le rock. Dans l'épisode 305, la première musique rock de la série apparaît pour accompagner des combats de boxe entre zombie et humains. Cette association musique et morts se retrouve dans

l'épisode 315 lorsque Merle se sacrifie : il met le volume de sa radio au maximum, *Fast and Loose* de Motörhead et *Rock and Roll* de Led Zeppelin résonnent dans la ville qu'il parcourt en voiture. Sans attendre, les morts accourent. Enfin, dans l'épisode 505, Abraham, Sacha et Eugène écoutent *May the work I've done speak for me* dans leurs voitures ; ils ont un accident, et c'est la musique, qui continue d'être diffusée, qui attire les amateurs – les zombies. Enfin un dernier exemple de ce type est repérable dans l'épisode 516 : une communauté ennemie (les *wolves*) utilise une musique rock pour guider les walkers vers ceux qu'ils veulent attaquer – les zombies finissent, grâce à la musique rock, par être des instruments que les vivants peuvent librement contrôler. Le rock dans *The Walking Dead* est, littéralement pour une fois, une musique « endiablée ».

## **Beth ou la voix du nouveau monde**

La musique d'écran n'apparaît donc que très rarement associée à des instants de relâchement : les pratiques musicales ont été complètement abandonnées du monde, et tandis que les survivants tentent de recréer des fragments du monde avant l'apocalypse, la musique est tout à fait oubliée. Son utilisation, violente ou fonctionnelle, paraît alors annoncer que les mondes parcourus tout au long des six saisons sonnent faux. Ainsi, la musique d'écran dans *The Walking Dead* ne semble liée qu'au sentiment d'abandon, de perte ou de dérégulation qui traverse la série. Seulement deux occurrences « positives » sont identifiables. Dans l'épisode 510, Maggie et Sasha tombent sur une vieille boîte à musique défectueuse et tentent en vain de l'activer manuellement. Quelques instants plus tard, elles rencontrent un inconnu (Aaron) dont elles se méfient. Elles le mettent en joue, mais Aaron leur annonce qu'il n'est pas armé, et qu'il connaît un endroit où l'épidémie n'a pas eu lieu. À cet

instant, la boîte à musique, posée au premier plan pendant le discours d'Aaron, s'enclenche automatiquement. L'objet nacré est filmé en légère contre-plongée, sur fond de soleil couchant rosé. La couleur du ciel et la boîte à musique tranchent avec la violence de la posture des deux femmes armées, en position de tir – comme si l'objet laissait alors entrevoir physiquement, à travers le soleil, le pouvoir attribué à la musique dans *The Walking Dead*. Le lieu le plus stable et sécurisé que les personnages aient trouvé semble suggéré par la boîte à musique lors de cette rencontre. La musique que l'on entend à cet instant, une berceuse très douce, *signifie* que Aaron ne ment pas, et qu'il les emmène dans un endroit sûr et protégé.

La seconde occurrence positive s'articule autour de l'utilisation de la voix. Plusieurs indices suggèrent non pas la réminiscence de notre musique, mais l'émergence d'une nouvelle musique. Après le premier son – le son originel, l'absence de voix du zombie – une question se pose logiquement : quelle première musique, quelle première voix résonnera dans ce nouveau monde ? Il ne s'agit plus de se demander quelles musiques vont resurgir sans modification – mais, bien au-delà, de voir quelle musique va émerger de ce monde. Or, plus personne ne compose dans le monde de *The Walking Dead*, et la pratique de la musique en est quasi absente – on peut seulement constater que Dale trouve une guitare (alors qu'il recherchait des armes) dans l'épisode 202, que cette guitare reste inutilisée jusqu'à l'épisode 205, durant lequel Glenn joue quelques notes en effleurant les cordes de manière anecdotique : la matrice musicale est encore là, mais rien ne l'organise. C'est du côté de Beth, un personnage discret qui apparaît dans la saison 2 et dont l'importance ne cesse de croître, que l'on trouve un début de réponse. Beth se distingue comme la voix de ce nouveau monde – son réceptacle musical. Dans l'épisode 504, un médecin discute avec elle :

« l'art n'est pas une histoire de survie, mais de transcendance, s'élever au-dessus des animaux ». Beth répond « On ne peut plus faire ça maintenant ? – Je ne sais pas. – Je chante. Je chante toujours. » Elle est le seul personnage qui chante – le seul personnage qui pratique encore de la musique. Dans l'épisode 301, elle interprète *The Parting Glass*, une chanson populaire irlandaise, autour d'un feu de camp. Plus tard, elle fredonne une berceuse à la fille de Rick, puis s'accompagne au piano et chante une chanson à Daryl, chantonne à demi-voix lorsqu'elle fait le ménage, etc. Bref, elle intègre la musique chantée un grand nombre de fois dans la série – elle insuffle par sa voix une forme de candeur dans l'univers dérégulé de *The Walking Dead*. Innocente et humaniste, elle meurt dans l'épisode 508, juste après avoir tué un homme. Le premier meurtre de Beth entraîne sa destruction, sa voix et sa musique s'éteignent.

*The Walking Dead* pose ainsi une question jamais abordée sur le long terme : celle de la place de la musique dans un contexte apocalyptique (ou post-apocalyptique). Le retour brusque à un état quasi primitif soulève plusieurs interrogations dans lesquelles la musique a rarement sa place. Certes, les formats musicaux de *The Walking Dead* répondent aux exigences et aux normes de la chaîne de diffusion AMC ; certes, l'utilisation de chansons *off* et de séquences musicales s'inspirent des pratiques télévisuelles provenant des « années MTV ». Cependant, l'utilisation de ces musiques et de ses chansons n'est pas anodine. Si elles enrichissent la diégèse de *The Walking Dead* en multipliant les degrés de lecture de certains passages, elles apparaissent également comme une cartographie réduite mais précise de nos propres pratiques culturelles. De plus, l'absence de musique en tant qu'expérience sociale et esthétique sert à amplifier la perte de repères des protagonistes dont la plupart des profils suivent une dégradation morale systématique. Les indices musicaux, dissimulés au fil de quelques séquences clés,

permettent d'évoquer la déshérence psychologique d'un monde que la musique aurait, en même temps que la majeure partie de l'humanité, déserté.

---

1. Nous adoptons le format suivant : le premier chiffre désigne la saison, les deux suivants le numéro de l'épisode dans cette saison. ↩
2. Un épisode dans la première saison, deux dans la deuxième saison, cinq dans la saison trois, sept dans la saison quatre et quatre dans la saison cinq, utilisent des musiques pop en guise de conclusion musicale. ↩
3. Cette scène fait également référence à l'ouverture de *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002). ↩

## | Bibliographie

BARTHES, Roland, « L'effet de Réel », *Communications*, 11/1, 1968, 84-89.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

DRAVEN, Danny, *Genre Filmmaking: A Visual Guide to Shots and Style for Genre Films*, Burlington, Focal Press, 2013,

ROSS, Alex, *The Rest is noise, à l'écoute du XXe siècle. La modernité en musique*, Paris, Actes Sud, 2010.

# Le son de l'apocalypse spielbergienne : musique et *sound design* dans *La Guerre des mondes* (2005)

[Chloé HUVET](#)

Dans *La Guerre des mondes*, réalisé par Steven Spielberg en 2005, l'apocalypse s'incarne en des machines extra-terrestres enfouies dans le sol, s'éveillant pour anéantir toute trace de civilisation et transformer les hommes en réservoirs d'énergie. Inspiré du roman de H.-G. Wells publié en 1898, déjà adapté à plusieurs reprises à la télévision, à la radio et au cinéma, le film est un marqueur important dans la filmographie science-fictionnelle de Steven Spielberg, souvent considéré comme l'envers noir de *Rencontres du troisième type* (1977) (Berthomieu, 2005, 36). Après *Minority Report*, « premier film tourné par Spielberg après le 11 septembre [proposant] une réflexion sur la frontière entre l'autorité du gouvernement et les libertés civiles » (Schickel, 2012, 202), le réalisateur se détourne dans *La Guerre des mondes* de l'auditoire qu'il vise habituellement, par son sujet et le ton employé : « Je n'ai pas tourné *La Guerre des mondes* pour un public familial. *La Guerre des mondes* était un film apocalyptique de l'après-11 septembre qui parle de la fin des temps » (cité dans *ibid.*, 224).

*La Guerre des mondes* se distingue en effet par son âpreté, tant dans sa peinture du délitement des relations humaines que dans la palette chromatique restreinte (dominée par les tons froids ou saturés) et son

accompagnement musico-sonore. Si le long-métrage a fait l'objet de plusieurs publications (Buckland, 2006, 212-22 ; Thompson, 2007, 145-55 ; Gordon, 2008, 253-66), la musique a rarement été abordée de manière approfondie. Elle est étudiée ponctuellement dans des articles généraux sur John Williams qui soulignent tous la sécheresse du traitement mélodique et du langage atonal\*<sup>[1]</sup> employé par le compositeur (Rossi, 2011a, 113-40 ; Berthomieu, 2011, 583-88) bien que ces deux aspects ne soient pas développés. Notre article propose ainsi de montrer de quelles manières le thème de l'apocalypse infléchit le traitement de la partition. Il s'agira, en particulier, d'interroger dans quelle mesure le contexte narratif et visuel apocalyptique a pour corollaires la raréfaction mélodique et le figement<sup>[2]</sup> de l'émotion musicale.

Nous verrons tout d'abord par quels procédés d'écriture la musique permet d'exprimer l'effroi des humains face à l'altérité absolue et la fuite désespérée de Ray Ferrier pour survivre, puis nous montrerons que l'immersion spectatorielle dans l'univers apocalyptique est amplifiée par la collaboration étroite entre compositeur et *sound designers*. Enfin, si toute tentative de narrativité musicale est dissoute, nous établirons néanmoins que la musique maintient un fil émotionnel ténu et met momentanément à distance le ton désespéré qui imprègne l'image dans plusieurs séquences importantes<sup>[3]</sup>.

## | Traduire l'effroi apocalyptique en musique

### La hantise du 11 septembre

Du grec *apokalypsis*, le mot « apocalypse » est originellement synonyme de révélation divine et de parousie (Ritzenhoff et Krewani, 2016, xii). Face à la sécularisation croissante des sociétés et aux événements traumatiques du XXe siècle – en particulier les deux Guerres mondiales, la Shoah et l’explosion des bombes atomiques – les acceptions du mot se sont modifiées : l’idée d’un « châtiment juste » (Broderick, 1993, 251-72) a totalement laissé place à une catastrophe généralisée et effrayante, à une violence destructrice aveugle, synonyme de fin du monde. Aussi les films apocalyptiques contemporains véhiculent-ils un sentiment d’« effroi apocalyptique » (Thompson, 2007, 1).

Dans *La Guerre des mondes*, cet « effroi apocalyptique » se cristallise dans la hantise des attentats du 11 septembre 2001, commentée de manière controversée par plusieurs critiques et chercheurs (Wetmore Jr., 2012, 47-51). Le 11 septembre imprègne non seulement plusieurs plans renvoyant directement aux images captées lors des attentats<sup>[4]</sup>, mais s’incarne aussi métaphoriquement dans le changement narratif opéré vis-à-vis du roman de Wells, témoignant de l’angoisse, caractéristique de la société américaine du XXIe siècle, d’une attaque terroriste venue *de l’intérieur* (Thompson, 2007, 147).

## **Atonalité, dissonances et couleurs orchestrales après**

La sécheresse et la rudesse du traitement visuel spielbergien (Chion, 2008, 364) trouvent un écho singulier dans l’approche du compositeur John Williams. Celui-ci met tout d’abord à distance les procédés d’écriture qui lui sont habituels, notamment l’ancrage dans un langage harmonique post-romantique et la création d’un réseau extrêmement dense de motifs narratifs qui caractérisent les différents lieux, « les personnages et les enjeux de l’histoire, les idéaux et les symboles »

(Chion, 1995, 160). Williams s'écarte également de l'ampleur symphonique et thématique, de l'écriture diatonique\* et consonante qui dominant la majeure partie des films apocalyptiques contemporains mettant en scène des invasions et des destructions extra-terrestres<sup>[5]</sup>. Ceux-ci limitent les interventions dissonantes à la caractérisation musicale des *aliens* et aux scènes de choc<sup>[6]</sup>.

Williams livre ainsi une partition très personnelle, témoignant de la recherche d'un langage musical approprié pour traduire le chaos et l'horreur. Tout d'abord, on observe une raréfaction mélodique généralisée à l'échelle du film entier : le matériau motivique, presque exclusivement atonal, s'avère extrêmement dépouillé, et les thèmes mélodiques mémorisables quasi inexistantes (ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils soient totalement absents, comme on le verra plus loin). Outre cet éclatement du matériau musical, Williams recourt à des couleurs particulièrement âpres *via* des dissonances exacerbées et l'emploi des instruments dans leurs registres extrêmes. C'est le cas notamment dans la séquence où Rachel échappe momentanément à la surveillance de son père et découvre une rivière jonchée de cadavres. De manière ironique, la scène débute dans une atmosphère empreinte de féerie, générée par le timbre transparent du vibraphone doublé par le piano, égrenant délicatement un arpège descendant, le murmure de l'eau et les pépiements d'oiseaux peuplant la bande sonore, et les fleurs qui volettent au vent comme des flocons de neige. Par ailleurs, le travail minutieux sur l'éclairage accentue les miroitements argentés du soleil sur l'eau et la blondeur de la fillette, symbole d'innocence et de pureté, ainsi que les couleurs arc-en-ciel de ses vêtements. En alternant les plans larges sur les corps charriés par la rivière face à la petite fille et les gros plans sur son visage, Spielberg construit le reste de la scène sur l'ambivalence entre la pulsion scopique quasi hypnotique et le

saisissement glacé de Rachel : « Médusé et fasciné par le fleuve de cadavres, son œil s'aventure aux portes de la mort, avide d'en toucher la réalité et l'au-delà » (Berthomieu, 2005, 36). La musique, en revanche, ne participe pas à cette fascination mais exacerbe au contraire la violence et le tragique de ce tableau apocalyptique :

The image displays three systems of a musical score for strings, likely from John Williams' score for 'The War of the Worlds'. The first system (measures 1-4) features Violins 1 playing a chromatic, atonal motif in 3/4 time, marked *pp*. Violins 2, Altos, and Violoncelles are silent. The second system (measures 5-8) shows Violins 1 and 2, Alto, and Violoncello all playing. Violins 1 and 2 play a similar chromatic motif, while the Alto and Violoncello play a triplet accompaniment. The third system (measures 9-12) continues the piece, with Violins 1 and 2 playing a more active line, and the Alto and Violoncello playing triplets. Dynamics range from *mp* to *ff*.

Exemple 1 : John Williams, *La Guerre des mondes*, DVD [46:28-46:56].

Williams exploite la sécheresse du timbre des cordes jouant dans le suraigu sans vibrato. L'apparition du premier corps à l'image est synchronisée avec l'énoncé d'un motif atonal conjoint chromatique,

contrepointé progressivement par de nouvelles strates. Celles-ci viennent frotter de manière très dissonante avec la mélodie qui se déroule en cercles concentriques de manière immuable, à la manière du flot de cadavres qui grossit et semble ne jamais devoir s'interrompre. Ici, la mélodie est bien présente, mais elle tourne à vide de manière mécanique jusqu'à former un grand agrégat général *fortissimo*, signe d'une exténuation musicale devant l'innommable.

## **Le motorisme rythmique comme élan vital désespéré**

Le travail sur le rythme occupe également une place prééminente dans la partition. De nombreuses scènes d'attaque s'avèrent presque exclusivement percussives<sup>[7]</sup>, engendrant un fourmillement martelé qui suggère l'élan vital désespéré de Ray. La fuite est en effet selon Spielberg le thème central du film (Rothstein, 2005), sa particularité étant de se focaliser non tant sur les mouvements de foule en panique, que sur le noyau familial menacé. Spielberg modifie le récit originel de Wells en centrant la narration autour d'une famille dysfonctionnelle. Loin de se positionner comme le sauveur de l'humanité ou un *leader*, Ray ne s'intéresse qu'à sa propre survie et celle de ses enfants, Rachel et Robbie (Thompson, 2007, 146 ; Dufour, 2011, 53 ; Wasser, 2016, 119-32) ; il s'agit de « fuir sans autre espoir que de fuir » (Delorme, 2005, 37).

Ce resserrement sur la famille nucléaire et sa fuite du New Jersey vers Boston trouve un écho saisissant dans la partition. Dans la séquence où Ray vole la voiture de Manny alors que les tripodes pulvérisent la ville, l'accompagnement orchestral vise avant tout à créer des effets de jaillissement et de grand dynamisme. Si elle renonce à une part de narrativité, la musique revêt une fonction dramatique et cinématique très forte, reposant principalement sur des ostinatos<sup>[8]</sup> qui jalonnent

l'ensemble de la scène. Proche du type d'écriture de *Minority Report* (2002) et de *L'Attaque des clones* (2002), l'un de ces ostinatos se caractérise par les sonorités acides des trombones et trompettes jouant à l'unisson avec une sourdine métallique. Atonal et à l'ambitus\* restreint, le motif puise sa tension dans l'emploi d'un chromatisme descendant inlassablement répété. Le tempo très rapide, l'instabilité des accents, due à la juxtaposition de mesures ternaire et binaire, le profil circulaire de la cellule chromatique et son alternance avec les notes répétées, génèrent un effet de giration, de mouvement motorique vers l'avant, traduisant ainsi le caractère éperdu de la fuite de Ray :



Exemple 2 : John Williams, « Escape From the City », *La Guerre des mondes*, CD [00:29-00:33].

Par-dessus cet ostinato, des accords dissonants de cuivres sont joués comme une ponctuation sur les temps faibles, complétés par des martèlements de timbales. De l'aveu de Williams, ce bouillonnement orchestral revêt une fonction primaire, celle « d'exprimer cette propulsion qui nous fait avancer et qui nous aide à nous enfuir. [...] [On ne l'entend pas forcément distinctement] mais elle est toujours là ; on la sent » (cité dans Bouzereau, 2005).

Ce primat des trajectoires rythmiques dans la partition est également à mettre en rapport sur le plan visuel avec la « continuité intensifiée » du cinéma hollywoodien contemporain (Bordwell et Thompson, 2000, 370). Celle-ci s'emploie à créer une sensation de vitesse par un montage rapide, l'emploi de mouvements de caméra chaotiques, une exploitation marquée de la profondeur de champ, la juxtaposition d'échelles de plans

et d'angles de vue contrastés, ou encore l'emploi de vues rapprochées des personnages renforçant l'empathie et la proximité psychologique. La « continuité intensifiée » cherche ainsi « à river le spectateur à l'écran » (Bordwell, 2002, 24).

## Le renforcement de l'immersion spectatorielle par une approche intégrative de la bande sonore

### Une immersion spectatorielle intensifiée à l'ère du numérique

Outre une volonté de capter et focaliser l'attention du spectateur, l'ère du numérique est gouvernée par la recherche d'une immersion spectatorielle intensifiée grâce à une puissance et une palette sonores considérablement élargies. Baignés dans un environnement sonore riche et détaillé, les spectateurs, semblent ainsi « participer » au spectacle qui s'offre à eux par un « effet d'absorption diégétique » (Jullier, 2004, 104). Cette immersion renforcée passe par la mise en vibration du corps, notamment grâce à la diffusion de sons graves difficiles à reproduire sans distorsion dans les systèmes sonores précédant l'ère numérique, qui accroissent l'impact viscéral des bruitages et des sons orchestraux. Ici, le spectateur est non seulement encouragé à s'identifier à la famille Ferrier mais aussi à devenir un actant du film dans la mesure où il est physiquement impliqué dans l'univers apocalyptique, « invité à partager la même expérience sonore que les personnages à l'écran » (Sergi, 2001, 128), grâce à un brouillage particulièrement poussé des frontières entre la musique et le *sound design*, visant à créer une matière sonore inquiétante.

## Une collaboration étroite entre compositeur et *sound designers*

Une collaboration étroite entre le compositeur, les *sound designers* et les monteurs son<sup>[9]</sup> a eu lieu pendant tout le processus de postproduction : l'équipe son a transmis régulièrement des matériaux sonores à Williams en amont (Bouzereau, 2005) afin qu'il puisse en tenir compte dans son processus d'écriture.

Le floutage des démarcations entre musique et effets sonores s'exprime chez le compositeur par le biais de la dissonance et de techniques d'écriture caractéristiques de la musique contemporaine, comme dans la scène où une sonde extra-terrestre fouille le sous-sol où Ray, Rachel et Ogilvy sont cachés derrière un miroir. Williams y déploie une écriture atonale, complétée par un travail sur le timbre à travers l'usage prééminent du synthétiseur, l'emploi de sourdines métalliques aux cuivres, et l'alternance de modes de jeu aux cordes entre les sons réels et les harmoniques produisant un son ténu. Au moment où la sonde se dirige vers l'arrière du miroir, une grande tension est générée par des arpèges en mouvement contraire à la harpe, au piano et aux violons, de lents *glissandi* de clusters\* en trémolos aux cordes graves, et par l'éclatement du matériau harmonique dans l'espace : des agrégats de sept sons, répartis entre les trompettes, les violons et le synthétiseur, sont diffractés du grave au suraigu. Les registres et le langage atonal utilisés s'harmonisent particulièrement avec les sons pulsés vibratoires émis à différentes hauteurs par la sonde, générant ainsi une continuité dans le tissu sonore global de la scène. Alors que l'éclaireur semble abandonner ses recherches, Williams emploie un autre procédé d'écriture intéressant : les deux pupitres de violons sont divisés et jouent de lents *glissandi* ascendants de secondes mineures\* se terminant dans le

suraigu, qui produisent des frottements dissonants très âpres. On peut y voir une forme de *mickey-mousing*<sup>[10]</sup>, la musique imitant le mouvement fluide et serpentin de la sonde vers la surface. Cette application d'un procédé longtemps décrié pour sa supposée redondance avec l'image est ici d'une grande force dramatique et accroît considérablement l'attente angoissée qui habite la fin de cette séquence.

La porosité des frontières entre musique et bruitages se révèle particulièrement intéressante dans la création d'effets de *continuum*, défini comme un « système de contiguïté des substances, de glissement, de contamination des substances sonores les unes sur les autres » (Fano, 1976, 186). À plusieurs reprises, la musique se fait ainsi quasi-bruitage par l'utilisation extensive du synthétiseur, le recours à des voix de basses tibétaines dans l'extrême grave lorsque les extra-terrestres descendent fouiller le sous-sol après le passage de la sonde (Bouzereau, 2005), et surtout, dans la séquence de la première attaque, par l'emploi de *glissandi* au chœur de femmes montant jusqu'au hurlement lorsque les humains se font désintégrer. Le choix de réaliser un *continuum* précisément ici n'est pas anodin : arrachement de la voix à la parole signifiante, le cri s'apparente à un bruit vocal. Tous les matériaux sonores se mêlent indistinctement, créant un effet dramatique saisissant.

Dans cette approche intégrative de la bande sonore, les bruitages eux-mêmes revêtent une couleur musicale. Les sirènes cuivrées des tripodes sont exemplaires à cet égard. Le son est en effet construit sur *si* bémol puis *ré* bémol, la deuxième note agissant comme une désinence en écho. Dans la scène précédant l'attaque du ferry, une fois que la sirène a retenti, les pupitres de cuivres reprennent très exactement ces deux mêmes notes (précédées d'un *si* bécarre). L'effet de relais de timbres

ainsi produit permet de passer imperceptiblement des bruitages à l'orchestre, dans une circulation très fluide des matériaux sonores.

Par ailleurs, le son cuivré des sirènes, très puissant et légèrement distordu dans le grave, n'est pas sans évoquer les trompettes de l'Apocalypse, annonciatrices de destruction dans le Nouveau Testament. Contrairement à ce qu'avance Kristen Thompson (Thompson, 2007, 151), ces cornes de brume ne font pas qu'amplifier le suspense : les sirènes revêtent fréquemment le rôle de signifiants sonores du danger au cinéma (Flueckiger, 2009, 158). Elles témoignent également d'une mise en spectacle du son renforçant l'immersion spectatorielle au cœur de la scène. Après un premier mouvement de panique quand le vaisseau sort de terre, les mouvements se ralentissent fortement et l'action s'interrompt, les personnages fixant le hors champ, silencieux, dans l'expectative. Saisi en légère contreplongée dans un plan d'ensemble cadrant le face-à-face entre les humains et la machine, le vaisseau lui-même paraît immobile, flottant dans les airs. Tout semble figé, comme si l'image elle-même était suspendue au sonore<sup>[11]</sup>. Celui-ci vient soudainement briser la paralysie généralisée : la puissante sirène du vaisseau fortement amplifiée et réverbérée se fait entendre, emplissant toute l'étendue du champ sonore et clouant la foule sur place. Le son marque la fin du répit éphémère avant qu'un déchaînement de violence effroyable ne s'abatte sur l'humanité, dans un effet de sidération brutal et glacé.

## | Le maintien d'un fil émotionnel ténu

### Une mise à distance momentanée de la noirceur de l'image

Si, comme on l'a vu, l'accompagnement orchestral fait valoir une sécheresse et une âpreté indéniables, dans plusieurs scènes cependant, la musique met momentanément à distance la noirceur, le ton désespéré, la destruction et la désolation qui imprègnent l'image, en tissant un lien émotionnel sous-jacent. Tout d'abord, Williams exploite les sonorités propres à certains instruments pour distiller une grâce éphémère, en particulier les timbres cristallins et transparents de la harpe et du vibraphone. Ainsi, dans la scène où Ray et Rachel s'installent dans le sous-sol à l'initiative d'Ogilvy, le petit motif délicat joué au vibraphone ajoute une touche de féerie et apaise la tension malgré le contexte harmonique qui demeure atonal et dissonant. La forte réverbération du son accroît le caractère enveloppant du motif, qui exprime le soulagement momentané de deux personnages et met en valeur la tendresse de Ray envers sa fille, les efforts qu'il déploie pour la maintenir à distance des atrocités qui les entourent.

Les voix féminines sont également utilisées dans cette optique de distanciation, notamment dans la séquence où Robbie monte au front, qui repose sur une écriture de choral, très verticale, alternant dissonances et sonorités modales\* consonantes. Son caractère hiératique est généré par les voix quasi angéliques du chœur féminin sans paroles, la régularité rythmique et le tempo lent :

Exemple 3 : John Williams, « Reaching the Country », *La Guerre des mondes*, CD [00:29-00:33].

Le *cue*<sup>[12]</sup> rappelle fortement la scène de l’explosion de la bombe atomique à la fin de *L’Empire du soleil* (1987), qui, par l’utilisation similaire d’un chœur de femmes, souligne non pas le caractère terrible de l’événement, mais plutôt la vision quasi mystique qu’en a le jeune Jim, persuadé que la lumière éclatante est l’âme de Madame Victor montant au ciel (Buhler, Neumeyer et Deemer, 2010, 101). Ici, la musique suspend momentanément l’action et crée une parenthèse presque irréelle au sein de ce décor de fin du monde. Les cors doublés par les cordes prennent le relais après le chœur féminin, conférant une solennité à l’échange entre Robbie et Ray et au renoncement du père qui laisse finalement son fils partir. L’accompagnement orchestral accroît considérablement l’émotion de la scène en venant atténuer temporairement le chaos environnant : le caractère et la temporalité de la musique se dissocient de la confusion qui règne à l’image. Celle-ci est engendrée par les décadrages, la mobilité tremblée de la caméra, la

variété des angles de vue et des échelles de plans qui présentent une vision fragmentée de la scène et en gênent une appréhension globale. Les saturations lumineuses qui zèbrent l'image par intermittence saisissent les personnages au bord d'un déluge de flammes, métaphore de l'anéantissement menaçant la famille Ferrier et l'humanité entière.

### Un *happy end* nuancé

La scène finale où Ray retrouve son ex-femme et Robbie a souvent cristallisé les critiques : les auteurs voient là une simple célébration galvanisée du rôle paternel assumé par Ray (Delorme, 2005, 37-38) et regrettent une « conclusion positive et abrupte [qui] apparaît [...] déplacée, du moins incomplète ou insatisfaisante » (Berthomieu, 2005, 35). Pourtant, comme le souligne Thompson, « contrairement à [...] la famille nouvellement réunifiée de *Signes* [de M. Night Shyamalan, réalisé en 2002], *La Guerre des mondes* n'offre à la famille nucléaire que la survie, plutôt que la régénération » (Thompson, 2007, 153).

La musique participe pleinement à cette perception nuancée. La scène présente en effet une caractéristique importante de l'écriture de Williams : à l'encontre de l'« excès mélodramatique » (Krohn, 1982, 19) qui lui a parfois été reproché, le compositeur teinte souvent de tristesse ou d'amertume des moments heureux, notamment à la fin des films de Spielberg. Lorsque Rachel court dans les bras de sa mère, l'accompagnement, tout en retenue, se limite à un thème de piano très sobre, au caractère doux presque élégiaque<sup>[13]</sup>, dans le mode de *ré* sur *do*, ponctué par les sonorités « creuses » des quartes justes et des quintes à vide (indiquées à quelques endroits par des flèches sur l'exemple musical), loin de toute effusion lyrique et de tout débordement de joie :

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into two systems. The first system is in 3/4 time and features a melody in the right hand with a dynamic marking of 'mp'. The second system is in 4/4 time and features a melody in the right hand with a dynamic marking of 'P.'. Both systems have arrows pointing to specific notes, and the second system includes a triplet of eighth notes.

Exemple 4 : John Williams, « The Reunion », *La Guerre des mondes*, CD [00:30-00:49].

Précédé d'une mélodie solennelle et mélancolique au cor solo, le motif de piano énoncé sur un tapis de cordes (tenant un *do* en pédale) enveloppe ainsi la scène d'un voile mélancolique qui nuance la perception d'un « *happy end* simpliste » (Rossi, 2011b). L'écriture williamsienne induit plutôt une lecture de la fin en demi-teinte, comme dans *Les Dents de la mer*, *E.T.* et *Jurassic Park* (Huvet, 2011, 198-201 ; Kendrick, 2014). Cette interprétation se voit confirmée par la clôture du film : sur le dernier plan, l'accord parfait de *do* majeur sonne comme une résolution apaisée mais précaire, fragile en regard de ce qui a précédé. Elle est ainsi immédiatement démentie par les premières notes du générique de fin, reprenant l'ostinato martelé qui accompagnait la fuite effrénée en voiture de la famille Ferrier.

## | Conclusion

Dans *La Guerre des mondes*, la musique de Williams participe pleinement à plonger le spectateur dans un univers au bord du chaos qui

se distingue par sa noirceur et sa sécheresse, par le recours à une écriture atonale et éclatée dans l'espace, à des agrégats dissonants, à des couleurs orchestrales âpres. Le dépouillement du matériau musical et la raréfaction mélodique mettent en lumière la solitude extrême des protagonistes et leur dénuement face à l'anéantissement menaçant l'espèce humaine, tandis que le bouillonnement martelé des motifs d'essence rythmique traduit l'élan vital désespéré de l'homme pour sa survie. L'accompagnement orchestral se distingue également par l'emploi de procédés d'écriture quasi bruitistes et son tissage serré avec le *sound design*. Dans une optique de sidération et d'immersion spectatorielle intensifiée, la partition se peuple d'amalgames soniques saisissants dont la nature devient incertaine, matière sonore aux frontières du bruitage et de la musique exprimant une forme d'effroi apocalyptique. Renonçant à toute narrativité, la partition joue cependant un rôle essentiel dans le maintien d'un fil émotionnel tenu tout au long du film, à travers quelques mélodies délicates au lyrisme contenu, qui accompagnent les brefs moments de répit des personnages.

Très singulière dans l'ensemble de la production du compositeur, la partition de *La Guerre des mondes* n'est toutefois pas un cas isolé dans la filmographie récente de Williams : elle semble au contraire parachever l'approche singulière amorcée dans les premiers volets du triptyque dystopique de Spielberg, *A.I. Intelligence Artificielle* (2001) et *Minority Report* (2002), dont Williams pousse ici la logique d'écriture à un degré extrême. Cette étude pourrait ainsi être prolongée en particulier par un travail comparatif avec la partition d'*A.I.*, qui permettrait d'établir avec une précision accrue la spécificité et l'efficacité de l'approche williamsienne de la veine apocalyptique.

Lexique des termes musicaux (dans leur ordre chronologique d'apparition)

- *langage atonal* : langage musical en dehors du système tonal, exploitant tous les degrés chromatiques de la gamme sans hiérarchie préétablie entre les sons.
- *échelle diatonique* : échelle à la base du système tonal, procédant par tons et demi-tons conjoints.
- *arpège* : ensemble des notes d'un accord jouées successivement.
- *ambitus* : étendue de la note la plus grave à la note la plus aigue.
- *cluster* : agrégat dissonant comportant plusieurs intervalles de secondes.
- *seconde mineure* : intervalle séparant deux degrés consécutifs dans l'échelle diatonique, égale à un demi-ton.
- *glissando* : technique d'exécution musical qui consiste à relier deux notes en glissant rapidement et de façon continue sur tous les sons intermédiaires.
- *musique modale* : musique recourant à des modes différents des modes majeur et mineur utilisés dans le système tonal.

- 
1. Pour ne pas alourdir le texte en notes de bas de page, nous avons choisi d'inclure un lexique musical à la fin du présent article. Les termes musicaux qui y sont définis sont indiqués par un astérisque dans le corps du texte. ↩
  2. Nous empruntons ce terme à Peter Szendy (Szendy, 2012, 55). ↩

3. La partition d'orchestre étant hors d'accès, les exemples musicaux sur portées proviennent de nos propres transcriptions à l'oreille. ↩
4. On peut ainsi citer les caméras amateurs enregistrant le drame, les avions qui s'écrasent sur des habitations, la poussière humaine grisâtre déposée sur les rescapés et les vêtements « vides » tombant du ciel. ↩
5. Citons à titre d'exemples emblématiques les partitions de David Arnold pour *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), Danny Elfman pour *Mars Attacks !* (Tim Burton, 1996), Tyler Bates pour le remake du *Jour où la Terre s'arrêta* (Scott Derrickson, 2008), Steve Jablonsky pour *Transformers* (2007) ou Harry Gregson-Williams pour *Cowboys et Envahisseurs* (Jon Favreau, 2011). ↩
6. Ce type de traitement « conventionnel » est lié au fait qu'« après 1990 les films d'invasion extra-terrestre sont souvent des hybridations entre l'action, l'aventure et la science-fiction, et la musique composée pour ces films reflète leur nature hybride » (Heine, 2016, 79). ↩
7. Cette approche confirme la direction nouvelle prise par Williams depuis le début des années 1990 (Guido, 2006, 64-65), rompant avec l'approche mélodico-narrative qui caractérisait ses partitions pour les séquences d'action (Adams, 1996) dans la première trilogie de *Star Wars* (1977-1983) ou *E.T. l'extra-terrestre* (1982). ↩
8. Un ostinato est défini par Laure Schnapper comme « l'ensemble des répétitions ininterrompues d'une seule et même structure rythmique inscrite au sein d'une périodicité régulière, cette structure rythmique pouvant être associée à un autre paramètre, tel que les hauteurs et/ou l'harmonie » (Schnapper, 1998, 30). ↩
9. Le *sound designer* Randy Thom est épaulé par Richard King, qui

endosse aussi le rôle de *supervising sound editor*, et par Michael W. Mitchell, qui est également *sound effects editor*. ↩

10. Le *mickey-mousing*, est une imitation littérale de certains bruits ou actions par l'orchestre, musique et action physique étant étroitement synchronisées. Il « consiste à suivre en synchronisme le fil de l'action visuelle par des trajectoires musicales [...], des ponctuations instrumentales de l'action » (Chion, 2004, 103-104).  
↩
11. Dans la scène où les réfugiés tentent d'embarquer sur un ferry, le mouvement de panique de la foule semble à nouveau suspendu tant que les sirènes des tripodes ne se sont pas fait entendre. ↩
12. Un *cue* désigne chaque musique entendue à partir de son signal d'entrée jusqu'à son interruption au sein du film. ↩
13. Williams emploiera le même type d'écriture pour une séquence de retrouvailles poignantes à la fin de *Cheval de guerre* (Spielberg, 2011), lorsqu'Albert et son cheval Joey se reconnaissent mutuellement au terme d'une odyssée cauchemardesque et cruelle au cœur de la première Guerre mondiale. Sur la bande originale, le *cue* porte d'ailleurs le même titre, « The Reunion ». ↩

## | Bibliographie

ADAMS, Doug, « Action Scores in the '90s », *Film Score Monthly*, 74, 1996, <http://www.filmscoremonthly.com/features/action.asp> (page consultée le 23 octobre 2015).

BERTHOMIEU, Pierre, « *La Guerre des mondes* : sommes-nous encore vivants ? », *Positif* 535, 2005, 35-36.

BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond, 2011.

BORDWELL, David et Kristin Thomson, *L'art du film : une introduction*, Paris, De Boeck Université, 2000.

BORDWELL, David, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, 55, 3, 2002, 16-28.

BOUZEREAU, Laurent, *Scoring War of the Worlds*, Dreamworks Home Entertainment, 2005.

BRODERICK, Mick, « Heroic Apocalypse : *Mad Max*, Mythology and the Millenium », dans Christopher Sharrett, dir., *Crisis Cinema : The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*, Washington, Maisonneuve, 1993, 251-72.

BUCKLAND, Warren, *Directed by Steven Spielberg : Poetics of the Contemporary Blockbuster*, Londres/New York : Continuum, 2006.

BUHLER, James, NEUMEYER, David et DEEMER, Rob, *Hearing the Movies : Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press, 2010.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 2004.

CHION, Michel, *Les films de science-fiction*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

DELORME, Stéphane, « Empire de la nuit », *Cahiers du cinéma*, 603, 2005, 37-38.

DUFOUR, Éric, *Le cinéma de science-fiction : histoire et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2011.

FANO, Michel, « L'Ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films », dans Jean Ricardou (dir.), *Robbe-Grillet : Analyse, théorie – Tome 1 Roman/Cinéma*, Paris : U.G.É., 1976, 173-186.

FLUECKIGER, Barbara, « Strategies for Sound Effects in Film », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut, dir., *Sound and Music in Film and Visual Media*, Londres, Continuum, 2009, 151-79.

GORDON, Andrew M., *Empire of Dreams : The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

GUIDO, Laurent, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, 8-9, 2006, 52-75.

HEINE, Erik, *James Newton Howard's Signs : A Film Score Guide*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

HUVET, Chloé, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, Ens de Lyon, 2011.

JULLIER, Laurent, « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta, dir., *Le son en perspective : nouvelles recherches/New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York, P.I.E./Peter Lang, 2004, 199-211.

KENDRICK, James, *Darkness in the Bliss-Out : A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*, Londres/New York, Bloomsbury, 2014.

KROHN, Bill, « L'été de E.T. », *Cahiers du cinéma*, 342, 1982, 17-24.

RITZENHOFF, Karen A. et KREWANI, Angela, dir., *The Apocalypse in Film : Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

ROSSI, Jérôme, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski, dir., *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 2011a, 113-40.

ROSSI, Jérôme, « Les harmonies polytonales au cinéma : étude des ressources expressives de la polytonalité dans la musique de films de John Williams », Journée d'étude *Polytonalités*, Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 2011b.

ROTHSTEIN, Edward, « Martian Attack, With Extra Baggage », *The New York Times*, 2005, <http://www.nytimes.com/2005/07/11/arts/martians->

[attack-with-extra-baggage.html?\\_r=0](#) (page consultée le 9 février 2016).

SCHICKEL, Richard, *Steven Spielberg : une rétrospective*, Paris, Editions de la Martinière, 2012.

SCHNAPPER, Laure, *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris, H. Champion, 1998.

SERGI, Gianluca, « The Sonic Playground : Hollywood Cinema and its Listeners », dans Richard Maltby et Melvyn Stokes, dir., *Hollywood Spectatorship : Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londres, BFI, 2001, 121-31.

SZENDY, Peter, *L'Apocalypse cinéma. 2012 et autres fins du monde*, Nantes, Capricci, 2012.

THOMPSON, Kristen M., *Apocalyptic Dread : American Film at the Turn of the Millennium*, Albany, State University of New York Press, 2007.

WASSER, Frederick, « Disaster Films : The End of the World and the Risk-Society Hero », dans Karen A. Ritzenhoff et Angela Krewani, dir., *The Apocalypse in Film : Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016, 119-32.

WETMORE Jr., Kevin J., *Post-9/11 in American Cinema*, New York, Continuum, 2012.

### | *III. Machines apocalyptiques*

# Retrouver le temps : l'erreur et le mal dans le mythe de la singularité technologique

[Alban LEVEAU-VALLIER](#)

Mircea Eliade, dans *Mythes, rêves et mystères*, souligne la fonction thérapeutique de l'exposé de l'origine du monde.

Un grand nombre de thérapeutiques archaïques consistent dans la récitation rituelle du mythe cosmogonique : en d'autres termes, pour guérir le malade il faut le faire *naître encore une fois* – et le modèle archétypal de la naissance est la cosmogonie. Il faut abolir l'œuvre du Temps, réintégrer l'instant auroral d'avant la Création : sur le plan humain, ceci revient à dire qu'il faut réintégrer la « page blanche » de l'existence, le commencement absolu, lorsque rien n'était encore souillé, lorsque rien n'était encore gâché. (Eliade, 1957, 300)

Si raconter l'origine du monde est un médicament, on pourrait interpréter la prophétie de fin du monde désignée sous le terme de *singularité technologique* comme un symptôme, dont il s'agirait ici de faire le diagnostic.

Selon la prophétie de la singularité technologique, les progrès de l'informatique amèneront les ordinateurs à s'émanciper du contrôle de l'homme et mettront fin à l'histoire telle que nous la connaissons, pour nous faire basculer dans un au-delà paradisiaque ou infernal. C'est un

messianisme rationaliste, qui promet l'avènement de la raison dans les choses via l'émergence spontanée d'une « superintelligence » informatique dont la définition demeure assez vague : on sait seulement qu'elle ne fera aucune erreur, qu'elle aura une puissance de calcul supérieure à celle d'un être humain, et qu'elle pourra concevoir sa propre amélioration.

Nous avons pris le parti, dans le cadre de cet article, de restreindre notre corpus à deux auteurs, Vernor Vinge et Ray Kurzweil, choisis pour leur influence et leur exemplarité. Nous ignorons aussi délibérément le débat entre scénarios « positifs » (avènement d'un paradis sur Terre) et « négatifs » (esclavage des hommes au service des machines, voire destruction de l'humanité) de l'avènement de la singularité. Nous ferons l'hypothèse que les tenants des deux scénarios sont habités du même désir ambivalent d'apocalypse et nous les traiterons comme un groupe homogène : les singularistes.

Selon nous, ce récit apocalyptique se fonde sur une conception erronée de la raison, et en particulier de l'erreur, et conduit les singularistes à essayer – sans succès – d'évacuer de leur pensée les notions de fiction, de virtuel et de devenir. Plus précisément, ce mythe de fin du monde nous apparaît comme le *symptôme* d'une conception irrationnelle de la raison – un monstre engendré non par un sommeil mais par ce que nous appellerons une *insomnie* de la raison.

## **1. Le réel comme programme : le mythe de la singularité technologique**

La singularité est un terme utilisé en mathématiques pour désigner les cas mal définis, comme les asymptotes. La notion est utilisée par la physique dans les situations dépassant les équations. Par exemple, l'état de la matière au début du Big Bang et le centre des trous noirs sont considérés comme des singularités, car la densité de la matière y tendant vers l'infini, il est impossible d'y appliquer les équations traditionnelles. Ce sont des points au-delà desquels l'état de la matière n'est plus descriptible.

John Von Neumann serait le premier à avoir parlé de singularité technologique. Dans des propos rapportés par Stanislaw Ulam, Von Neumann aurait évoqué l'hypothèse que le progrès technologique, accélérant toujours plus, pourrait nous amener à changer d'une façon telle que cela constituerait une singularité dans notre histoire, un point qui mettrait fin à nos modes de vie tels que nous les connaissons (Ulam, 1958, 5).

À l'occasion d'un symposium sur le cyberspace organisé par la NASA en 1993, l'auteur de science-fiction et mathématicien Vernor Vinge reprend la notion de singularité et fait une prédiction spectaculaire : « Within thirty years, we will have the technological means to create superhuman intelligence. Shortly after, the human era will be ended. » (Vinge, 1993)

Vinge dépasse le cadre de la conjecture pour opérer une prophétie. Avec un aplomb remarquable, il évacue la question de la pertinence de ses propos et confond le possible et l'inéluctable. « If the technological Singularity can happen, it will. »

Vernor Vinge qui est mathématicien et auteur de science-fiction, s'exprime en tant que scientifique. Alors qu'il s'agit d'anticipation, il

donne la plus grande apparence de rigueur à sa communication. Le texte qu'il propose est quasiment dénué de toute fiction et possède tous les attributs d'un article sérieux : un résumé, une démonstration et un grand nombre de citations. Il y a là un présupposé très lourd : il est possible de faire de la prospective comme on fait de la science. Présupposé qui cache un autre présupposé : le réel aujourd'hui contient le réel de demain et, d'un moment à l'autre de l'histoire, il y a engrenage parfait. On pourrait reformuler ce présupposé mécaniste de la façon suivante : *le réel est un programme*.

Le présupposé mécaniste permet à Vinge de donner une nouvelle importance à l'auteur de science-fiction. Au lieu de *proposer* des scénarios qu'il aurait *créés*, il se présente comme le *lecteur* d'un scénario unique *imposé* par le réel. Il n'est plus auteur mais prophète. Ce ne sont pas des histoires mais la révélation de l'Histoire, celle-ci étant entendue comme une mécanique inéluctable, sans surprise pour qui sait en lire les rouages. Il n'y a plus de possibles, seulement le déroulé d'un programme.

Dans *How We Became Posthuman*, N. K. Hayles observe que c'est le fait d'assimiler la nature à un ordinateur et l'évolution à une question de traitement de l'information qui permet de rendre le remplacement des hommes par les machines apparemment inéluctable.

If the name of the game is processing information, it is only a matter of time until intelligent machines replace us and our evolutionary heirs. Whether we decide to fight them or join them by becoming computers ourselves, the days of the human race are numbered. The problem here does not lie in the choice between these options. Rather, it lies in the framework constructed so as to make these options the only two available. The computational universe becomes

dangerous when it goes from being a useful heuristic to an ideology that privileges information over everything else. (Hayles, 1999)

L'hypothèse d'une nature ordinateur permet de donner à la prophétie une force sans précédent : elle serait une simple lecture du constat qui s'impose, Mettre en scène la prophétie comme la lecture scientifique d'un réel mécanique permet de lui donner une force sans précédent. Elle ne vient pas de Vinge, elle n'est pas une fiction. Elle n'est pas proposée comme une hypothèse mais posée comme un fait qu'on ne peut que constater, aussi inévitable que l'évidence qui s'impose à la fin d'une démonstration.

Aujourd'hui, le mythe de la singularité connaît un succès retentissant parmi les informaticiens, en particulier ceux qui façonnent notre vie numérique depuis la Silicon Valley, avec pour chambre d'écho des entrepreneurs – comme Elon Musk ou Bill Gates, voire des scientifiques, comme Stephen Hawking, qui jugent bon de sonner l'alarme dans les médias en soulignant les dangers des progrès de l'intelligence artificielle pour l'humanité.

L'article de Vinge a fortement influencé Ray Kurzweil, *serial entrepreneur* reconverti en prophète du transhumanisme, puis embauché par Google. Il partage le même présupposé d'une nature fonctionnant comme un programme et l'applique au corps. Il prophétise ainsi la création sous peu d'une « version 2 » du corps humain, nous émancipant de ce qu'il appelle – reprenant un terme réservé aux logiciels et à la machinerie industrielle – les « pénibles rituels de maintenance » d'un corps 1.0 trop sujet aux « erreurs » (Kurzweil, 2005).

De ce corps, Kurzweil ne parle en général que du cerveau, et de la possibilité d'opérer ce qu'il appelle un « *reverse-engineering of the brain* ». Le « *reverse-engineering* » est l'opération consistant à démonter le produit d'un concurrent pour comprendre comment il marche, le copier, et en proposer un meilleur. Pour Ray Kurzweil, l'humanité serait dans une sorte de compétition de hackers, avec d'un côté la nature et le désordre, et de l'autre la vie et l'humain. Jusqu'à maintenant, la vie et l'humanité auraient tenu tête au désordre grâce à l'évolution. L'humanité pourrait maintenant tricher en réécrivant son propre programme. Il suffirait d'être celui qui code le plus vite pour l'emporter et battre la nature à une sorte de jeu dont on présuppose qu'il serait combinatoire – comme les échecs ou le go –, en calculant les coups suivants plus vite qu'elle.

Au centre de cette course contre la nature se trouverait la capacité à créer des scénarii. Les animaux ne peuvent « inventer » et « s'adapter aux problèmes » qu'au rythme de la sélection naturelle. L'humanité a la possibilité de créer des scénarios mentaux bien plus rapidement, lui permettant de dépasser la sélection naturelle et de déclencher un phénomène d'émergence : « we are entering a regime as radically different from our human past as we humans are from the lower animals. » (Vinge, 1993)

Si le réel est un programme, la nature déroule un scénario unique que notre imagination aurait été trop lente jusqu'à maintenant pour dépasser. Cela serait sur le point de changer au moment où nous devenons capables de produire des scripts plus vite que la nature n'applique le sien – de la même façon que le programme AlphaGo a battu Lee Sedol en simulant à l'avance un nombre très élevé de parties. Le problème est que cette capacité à produire des scénarii n'est pas « en nous » mais dans nos ordinateurs – ils pourraient donc s'émanciper à

*notre place* le jour où leur capacité à produire ces scénarii passe le seuil fatidique.

À ce stade, nous pouvons nous arrêter sur un premier paradoxe intéressant : c'est la capacité à faire des scénarios multiples qui permet de dépasser le scénario unique de la nature, mais ce dépassement, lui, semble suivre un scénario unique – comme s'il faisait partie de la nature. En d'autres termes, si l'on suit le raisonnement des singularistes – et en particulier le présupposé mécaniste – *nous sommes déjà* situés après un moment de singularité, la nature étant vue comme un programme émancipé.

Au terme de cette brève archéologie de la notion de singularité technologique, voici donc ses principaux présupposés :

- la nature est un ensemble combinatoire et se comporte comme un programme
- chaque nouvelle étape du programme de la nature met en danger l'espèce humaine – elle « crée des problèmes »
- l'évolution sert à résoudre ces « problèmes » par les mutations
- il y a un seul scénario d'évolution de la nature et il semble n'y avoir qu'une seule solution aux « problèmes » qui se présentent
- on peut définir quelque chose comme la vitesse de l'évolution
- cette vitesse peut être dépassée par un simulateur de même type que l'imagination humaine, mais incomparablement plus rapide. A la différence de l'évolution, il est capable de créer *plusieurs* scénarios en même temps

- la création d'un très grand nombre de solutions n'intervient que pour trouver *plus vite* cette solution. C'est la vitesse et non la multiplicité qui est en jeu
- une fois cette vitesse dépassée, nous devenons une espèce nouvelle par un phénomène d'émergence - au sens d'un saut qualitatif comparable à l'apparition de la vie à partir de la matière.

## 2. D'un ordre à l'autre – le paradoxe de l'émancipation

Parmi les chantres de la singularité, Ray Kurzweil est sans doute le plus audacieux. Alors que Vernor Vinge se refuse à décrire ce que serait le monde après la singularité, Kurzweil ne se formalise pas et fait le pari d'une issue paradisiaque pour l'espèce humaine – justifiant son travail chez Google pour la faire advenir. Il promet ainsi l'immortalité, la résurrection des morts, et la possibilité de changer de corps à volonté. En particulier, toute la matière et tout le cosmos seront colonisés par les ordinateurs pour constituer ce qu'il nomme le « cosmos ordinateur », redonnant du sens à la « matière idiote ».

Ultimately, the entire universe will become saturated with our intelligence. This is the destiny of the universe. We will determine our own fate rather than have it determined by the current « dumb », simple, machinelike forces that rule celestial mechanics. (Kurzweil, 2005)

L'univers serait déjà mécanique, mais suivant un programme « idiot » qu'il s'agit de remplacer, pour réagencer la matière selon « notre

intelligence ». Kurzweil promet une nouvelle création du monde par la réorganisation de tous ses éléments. Bateson, dans *Steps to an Ecology of Mind*, remarque que la question de la cosmogonie n'est pas de savoir d'où vient la matière primordiale, mais d'où vient l'ordre. Il ne s'agit pas de faire surgir, mais de séparer : la lumière et les ténèbres, l'eau et la terre. Il fait les remarques suivantes à propos de la Genèse :

(1) The problem of the origin and nature of matter is summarily dismissed.

(2) The passage deals at length with the problem of the origin of order (Bateson, 1972).

Le problème est donc l'origine de l'ordre, et ce qu'il appelle « le mystère de la classification » suivi par « l'extraordinaire accomplissement de l'appellation ». En d'autres termes, le problème de l'ordre est crucial en ce qu'il est ce qui permet la perception et avec elle la constitution d'un éventail des possibles.

Pour Norbert Wiener, le projet cybernétique rejoint ce problème de l'ordre et de la création. L'objet de la cybernétique est de lutter contre le désordre – confondu avec le mal – et de préserver des îlots d'ordre face à la marche dévastatrice de l'entropie. Dès le début de *The Human Use of Human Beings*, il assimile la contingence et le désordre au « mal » (« evil »).

Ce caractère contingent, cette imperfection organique, nous pouvons, en usant d'une formule un peu violente, les considérer comme le mal. Non le démon malicieux, positif, des Manichéens,

mais le démon négatif de saint Augustin, celui qu'il appelle l'Imperfection. (Wiener, 2014, 25)

Si la cybernétique a pour projet d'améliorer le monde en apportant de l'ordre, on peut parler pour les singularistes de reprise caricaturale du projet cybernétique. Il s'agit d'en pousser la logique au bout en imaginant une éradication totale du mal : une apocalypse déclenchée par l'« ange exterminateur » que sera la « superintelligence » ou « intelligence artificielle forte » – apocalypse d'apparence rationaliste puisqu'elle consistera à réorganiser tous les éléments du cosmos en une gigantesque machine pensante.

Mais l'émergence d'une première enclave d'ordre fait problème. Le passage d'une machine faisant des erreurs à une machine « superintelligente » et « parfaite », capable de détecter et de corriger ses défauts, n'est pas expliqué. Il est prédit comme étant inéluctable mais on ne sait ni ce qui se passera, ni quand cela adviendra. Si Kurzweil s'attache à prédire l'année de la singularité, il s'accorde avec Vinge sur le fait que le moment précis de l'émancipation des machines sera un évènement imprévisible, une détonation, une explosion.

The precipitating event will likely be unexpected – perhaps even to the researchers involved. ("But all our previous models were catatonic! We were just tweaking some parameters...") (Vinge 1993)

Fait remarquable, c'est le seul passage de l'article de Vinge où il introduit – via cette parenthèse – une once infime de fiction, sous la forme de ces deux remarques imaginaires, formulées par

d'hypothétiques scientifiques au moment où ils sont dépassés par leur création.

Si la fiction réapparaît à ce moment, dans un article qui semble vouloir se passer de la fiction pour avoir l'air plus scientifique, c'est peut-être que cette étape – l'avènement de la singularité – pose problème. Si Vinge avait voulu déployer un raisonnement imperméable à toute fiction, ces parenthèses semblent pointer vers une faille.

Le problème est que le moment du passage à la singularité ne semble pas pouvoir être décrit – à l'image des singularités physiques dépassant les équations. Vinge en parle comme d'un changement qu'on ne peut approcher que par analogies :

From the human point of view this change will be a throwing away of all the previous rules, perhaps in the blink of an eye, an exponential runaway beyond any hope of control. I have only analogies to point to: The rise of humankind. (Vinge, 1993)

Ce sera comme si les machines *s'éveillaient*, poursuit Vernor Vinge – « as if our artifacts as a whole had suddenly wakened ». La chose semble impossible puisqu'il s'agirait pour un programme de ne plus être un programme (une suite d'instructions) ; pour que les machines « s'éveillent », il faut qu'elles ne fassent pas ce qu'elles ont été programmées pour faire, que les programmes trahissent leur nature de programme.

En d'autres termes, le programme est l'objet d'une injonction paradoxale ou « double bind » (Bateson, 1972). C'est comme si le programmeur lui ordonnait de ne plus lui obéir. Si le programme obéit,

il doit désobéir, et inversement. Dès lors, on comprend pourquoi Vinge a besoin de la fiction pour évoquer ce moment. Le scientifique imaginaire parle de « modèles catatoniques » pour nous faire imaginer par contraste ce que serait un modèle « éveillé » : en jouant avec tous les paramètres, les scientifiques tomberont sur la combinaison magique qui opérera le miracle d'une émancipation des machines.

Comme dans les rapports du maître et du disciple dans le bouddhisme zen, il faut à la fois que quelque chose déclenche l'éveil pour qu'il ait lieu, et en même temps, il faut que rien ne déclenche l'éveil, car cela l'inclurait dans une causalité qui n'en ferait plus une émancipation : on ne peut conditionner le fait d'échapper à un conditionnement.

Dans le bouddhisme zen le paradoxe est résolu par l'idée qu'*il existe déjà* au sein de chacun une étincelle d'émancipation, appelée le Bouddha, qu'il ne s'agit pas de créer ex nihilo, mais simplement de reconnaître, car elle était déjà présente (Suzuki, 2003).

Sans que cela soit explicitement formulé, les singularistes recourent à une solution similaire pour sortir du paradoxe. A partir d'une vision de l'histoire comme inéluctable, la singularité est présentée comme étant *déjà là*, en puissance dans les choses, attendant le moment de sa venue en manipulant les hommes pour advenir plus vite.

Apocalypse cosmique, messianisme, paradoxe de l'émancipation... Malgré tous les efforts des singularistes pour suivre l'ordre de la raison, on ne peut s'empêcher de penser que quelque chose a mal tourné dans leur raisonnement. Des propositions irrationnelles émergent d'un discours apparemment rationnel. Malgré l'apparence de rigueur du raisonnement, comment ces monstres ont-ils pu s'infiltrer ? On ne pourrait dire qu'ils ont été engendrés par le « sommeil de la raison »

puisqu'ils semblent rompus à l'exercice de la démonstration et aux principes de la logique.

### | 3. Fictions et faits – la raison et l'erreur

Nous prenons le terme de *monstres de la pensée* pour désigner ces productions paradoxales, monstres produits par un exercice non critique de la raison – une *insomnie de la raison*. Nous faisons l'hypothèse suivante : tout se passe comme si une opération de refoulement, ou un lapsus était à l'œuvre. La part de fiction qui constitue les faits et la persistance des erreurs dans notre exercice de la raison sont ignorées : mais elles reviennent au centre de la pensée, sous la forme de monstres.

Ce qui semble provoquer ce genre d'insomnie de la raison est la perte de la faculté critique – un usage de la raison qui ne prend pas en compte ses propres limites en adoptant un certain recul par rapport à ses certitudes et à leur adéquation avec le réel. En logique, cela reviendrait à ne pas prendre en compte le fait que tout système ne peut se fonder lui-même et repose sur un certain nombre d'axiomes non démontrés (Gödel, 1931). Tandis qu'en science cela consisterait à refuser d'admettre que la démarche de recherche se fait au sein d'un paradigme, un ensemble de croyances partagées par la communauté scientifique (Kuhn, 1962).

On pourrait désigner sous le terme général de *fiction* l'ensemble des éléments de la démarche scientifique qui, sans être des faits, participent pourtant à la production des faits. Ces fictions peuvent être de plusieurs types : elles peuvent être inconscientes (préjugé collectif), conscientes (axiomes), voire candidates à devenir un fait (hypothèse). Toute fiction

peut devenir un fait, en passant l'épreuve de la logique (être qualifiée comme possible ou impossible) puis de l'expérience (être validée ou invalidée), mais il semble que les faits s'adosent toujours à un ensemble de fictions – en partie inconscientes.

Contrairement au fantasme singulariste d'une colonisation informatique du cosmos, d'une cartographie totale du monde, il semblerait que les faits n'épuisent jamais la fiction : il y a toujours un *reste*, un ensemble de choses non connues, non vérifiées, ou encore invalidables (préjugés, axiomes, hypothèses, ou faits démontrés mais invalidables). On pourrait appeler *hypothèse de la résistance de la chose en soi* l'hypothèse selon laquelle un fait ne peut s'émanciper de la fiction. Cette résistance de la chose en soi serait manifeste dans les *cas aberrants*, dans la mesure où ils rendent visible l'inadéquation d'un cadre théorique au réel. C'est justement contre ces cas aberrants que les singularistes partent en guerre. Leur désir d'apocalypse est un désir d'éradication des cas aberrants – ce désordre assimilé au mal dont parle Wiener – grâce aux programmes « superintelligents », fantasmés comme exempts de toute erreur.

L'optimisme précritique des singularistes s'applique à la fois au réel et à la pensée : d'une part, il n'y pas de résistance de la chose en soi et il est possible de cartographier la totalité du réel, ainsi que d'en élucider tous les mécanismes ; d'autre part, un exercice « parfait » de la raison est possible, exercice que les singularistes travaillent à faire advenir en eux-mêmes et dans les machines.

Cet optimisme précritique les conduit à avoir une conception purement technique de la science et de la pensée, dans la mesure où la fiction (tout ce qui n'est pas de l'ordre du fait) est à évacuer. Cela fait des écrits de Kurzweil une triste parodie du moment cybernétique (Triclot,

2008). On retrouve chez lui une belle pluridisciplinarité, mais au lieu d'en faire le lieu de la définition de problèmes communs (comme celui des rapports entre l'ordre et le chaos), il en fait une science sans problèmes : il n'y a plus aucun problème, il n'y a que des obstacles à surmonter. Être intelligent revient à augmenter sa puissance de calcul et comprendre le monde revient à le parcourir : « Scientific advances are enabled by a technology advance that allows us to see what we have not been able to see before. » (Kurzweil, 2005). L'idée d' « avancées de la science » semble prise au pied de la lettre : la science devrait « avancer » et connaître reviendrait à arpenter le réel grâce aux moyens de locomotion cognitifs créés par la technologie.

Il y aurait peut-être un parallèle à tracer entre cette conception de la science comme arpentage du réel et le fait qu'une partie des premiers présidents américains étaient des cartographes. Jefferson, Washington, et plus tard Lincoln, ont tous trois exercé la profession d'arpenteur. On pourrait comparer cette science qui ignore les problèmes à une pratique de la cartographie qui ignore les territoires. En ignorant ses propres présupposés, cette science se fanatise et fait de tout pluralisme (idées hétérodoxes, cas aberrants) des Indiens, des intrus à « civiliser » ou éradiquer – intrus dont la seule existence est insupportable puisqu'elle manifeste l'illégitimité et l'irrationalité d'un tel mode de pensée. Bien que les singularistes mettent en avant de « nouvelles frontières » comme l'espace ou la biologie, la conquête effective à laquelle ils participent semble plus concrète : il s'agit de la conquête par les géants du numérique des nouveaux débouchés créés par les nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Il peut paraître pertinent de rapprocher l'instrumentalisation de cette caricature de cybernétique au service d'un projet commercial à la façon

dont les colons du XIX<sup>e</sup> siècle justifiaient leur démarche en recourant à une version simpliste de l'universalisme des Lumières. Quand Ray Kurzweil parle d'ordinateurs qui colonisent le cosmos et prennent la gouvernance du monde grâce à leurs capacités supérieures, on peut entendre l'écho de la fameuse déclaration de Jules Ferry : « les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures » – droit à organiser le monde à leur place, puisqu'elles sont « supérieures ».

On trouve chez les singularistes le souhait naïf, plein de bonnes intentions apparentes, des colonialistes : il faut apporter de l'ordre pour le bien de l'humanité, cet ordre étant confondu avec la vertu et constituant une promesse de salut. Pour que ce souhait ait du sens, il faut que les programmes, l'exercice de la raison et la nature, tous trois assimilés à des engrenages, puissent être « réorganisés », être purifiés de leurs erreurs, devenir parfaits. Les singularistes sont conduits à refouler l'idée d'une persistance de l'erreur dans le programme, de la fiction dans la raison, et du cas aberrant dans le réel. En d'autres termes, c'est *le devenir* qui est refoulé.

Après la singularité, les programmes ne feront plus d'erreur et ré-agenceront le réel comme un un flux sans devenir mais le moment de la singularité n'en reste pas moins une figure du devenir. Ce qui est refoulé réapparaît au beau milieu de leur discours : en appelant de leurs vœux une fin du devenir, une fin des temps, une éradication du régime de l'événementialité, les singularistes en arrivent à rendre un culte à une sorte d'événement suprême, à un mythe déguisé en raisonnement, à une prophétie qui parodie la science.

Ils appellent de leurs vœux une désobéissance spontanée de leurs programmes. Mais en émettant ce vœu, c'est leur propre pensée – qu'ils avaient prise pour un programme – qui leur désobéit en plaçant au cœur

de leur scénario ce qu'ils voulaient éradiquer. Leur obsession de rationalisme (cette insomnie de la raison) les amène à engendrer un paradoxe (un monstre de la pensée).

En créant malgré eux ce paradoxe, les singularistes montrent qu'ils sont loin d'être les machines qu'ils espèrent construire. Ils sont traversés par le devenir qu'ils cherchent à abolir. Comme si malgré tous leurs efforts, il y avait une persistance des failles dans la pensée. La beauté de la contradiction est que leur récit de l'abolition du devenir est une forme du devenir. C'est un raisonnement qui se trahit lui-même, dans les deux sens du terme, et constitue ainsi une forme d'apocalypse de la pensée.

Les singularistes semblent refouler le devenir. Si, comme l'explique Eliade, le récit cosmogonique a une fonction thérapeutique, on pourrait dire de leur récit de fin du monde qu'il est une sorte de fièvre, à la fois symptôme et tentative de guérison – puisqu'il réintroduit une figure du devenir au sein de leur discours.

Vouloir éradiquer toute erreur de la pensée est une insomnie de la raison qui engendre des monstres. Si l'on fait l'hypothèse que les raisonnements se fondent toujours sur des présupposés non fondés, et que la pensée participe du devenir, est sujette à des « interceptions », croire qu'il est possible de l'émanciper des présupposés serait le pire des présupposés. En d'autres termes il serait incohérent de se croire parfaitement cohérent. Au lieu de vouloir une impossible éradication de l'erreur en la confondant avec le mal, il peut être judicieux de réfléchir à son rôle dans la dynamique de la pensée, à l'image de Canguilhem, (Canguilhem, 1992, 11-33) qui donne à l'erreur un rôle de dynamisme, comme creux, comme vide qui entraîne une aspiration faisant naître de nouveaux savoirs. *Pouvoir trouver une erreur intéressante*, et non supprimer les erreurs, voilà peut-être une définition de l'émancipation.

---

## | Bibliographie

BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Minds*, Northvale New Jersey, Jason Aronson, 1972

CANGUILHEM, « Le Cerveau et la Pensée »(1980), in G. Canguilhem, *philosophe, historien des sciences*, Albin Michel, 1992, p. 11 à 33

ELIADE, Mircea, *Mythes, Rêves et Mystères*, Gallimard, 1957

FERRY, Jules, *Les fondements de la politique coloniale*, discours prononcé à l'Assemblée Nationale le 28 juillet 1885, <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jules-ferry-1885-les-fondements-de-la-politique-coloniale-28-juillet-1885> (page consultée le 20 juin 2016)

GÖDEL, Kurt, *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems*, traduit de l'allemand par Martin Hirzel, 2000 [1931], <https://www.research.ibm.com/people/h/hirzel/papers/canon00-goedel.pdf> (page consultée le 20 juin 2016)

HAYLES, Nancy Katherine, *How We Became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, University of Chicago Press, 1999

KUHN, Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, traduit de l'anglais par Laure Meyer, Flammarion, 2008 [1962]

KURZWEIL, Ray, *The Singularity is Near, When Humans Transcend Biology*, London, Duckworth Overlook, 2005

MERTON, Robert K., *Elements de théorie et de méthode sociologique*, Armand Colin, 1997

SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Essais sur le bouddhisme zen*, Tome I, Albin Michel, 2003

TRICLOT, Mathieu, *Le moment cybernétique : La constitution de la notion d'information*, Champs Vallon, 2008

ULAM, Stanislaw, « Tribute to John Von Neumann, 1903-1957 », in *Bulletin of the American Mathematical Society* vol 64 No 3 Mai 1958, <https://docs.google.com/file/d/0B-5-JeCa2Z7hbWcxTGsyU09HSTg/edit?pli=1> (page consultée le 20 juin 2016)

VINGE, Vernor, « The Coming Technological Singularity, How to Survive in the Post-Human Era », in *Vision-21: Interdisciplinary Science and Engineering in the Era of Cyberspace*, G. A. Landis, ed., NASA Publication CP-10129, pp. 11-22, 1993, <https://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html> (page consultée le 20 juin 2016)

WIENER, Norbert, *Cybernétique et société : L'usage humain des êtres humains*, traduit de l'anglais par Pierre-Yves Mistoulon, Poche, 2014

# Par-delà les formes anthropocentrées de l'apocalypse : raconter les machines computationnelles

[Cléo COLLOMB](#)

À partir des années 1990, on assiste – à suivre Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro (2013, 221-339) – à une recrudescence des thèmes apocalyptiques. Blockbusters, vulgarisation scientifique, jeux vidéos, blogs, conférences sur le climat, colloques philosophiques, journaux spécialisés, déclarations d'organisations mondiales, manifestes politiques, bref toute une série de discours prolifèrent autour de cette « vieillissime idée » qu'ils appellent « la fin du monde ». Pour eux, cette augmentation des discours apocalyptiques est liée à l'aggravation de la crise environnementale. L'Anthropocène en effet, fait que l'humain – jusque là compris comme espèce biologique – est désormais saisi comme une force géophysique ce qui le plonge dans une véritable terreur métaphysique et le pousse à chercher les ressources narratives pour essayer de penser ce qui est en train de lui arriver.

Il s'agit donc de comprendre les thèmes apocalyptiques comme des tentatives, nécessaires et fragiles, qui cherchent à dire quelque chose, quelque chose de la fin d'une certaine aventure anthropologique. Ils essaient d'inventer une « mythologie adéquate à notre présent » (Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 224-225). Autrement dit, la fin du monde est un problème métaphysique, et ce, même s'il est formulé

dans les termes rigoureux de la climatologie, de la géophysique, de la biochimie, de l'écologie. Il doit donc en passer par des fabulations mythiques et requiert une inventivité narrative.

J'aimerais à présent raconter comment l'apocalypse agit sur la pensée de la chercheuse que je suis, une chercheuse en philosophie des techniques dont l'intérêt porte sur les médias informatisés et les traces numériques qui leur sont inhérentes. Je vais dans un premier temps donner à voir les effets de la traçabilité numérique tels qu'ils ont été mis en évidence par des chercheurs attentifs aux spécificités du support numérique ce qui leur permet de localiser le renouvellement de certaines problématiques et de s'y concentrer. Dans un deuxième temps, il s'agira de mettre en évidence le fait que les travaux de ces chercheurs sont des discours de fin de monde. Enfin, je montrerai comment ces thèmes apocalyptiques m'ont poussée à problématiser les médias informatisés en y faisant intervenir des acteurs non-humains, techniques, qu'il faut apprendre à raconter pour sortir des récits apocalyptiques. Pour le formuler brièvement, l'enjeu du présent texte est de montrer comment les discours de fin de monde qui portent sur les médias informatisés s'accompagnent de l'impératif qui consiste, pour la chercheuse que je suis, à trouver le moyen d'en sortir. Et ce moyen, c'est de faire compter des acteurs souvent absents des productions scientifiques portant sur la traçabilité numérique, à savoir ces non-humains que sont les machines computationnelles. Par « machines computationnelles » il s'agit simplement d'entendre l'ensemble des objets techniques dont le fonctionnement repose sur du calcul binaire intégré dans une machinerie électronique.

## I. Critiquer l'organisation machinique des relations dans les médias informatisés, parler de la fin du monde

Sur Internet, « on ne peut pas ne pas laisser de traces » (Merzeau, 2009)<sup>[1]</sup>. Nos comportements sur Facebook par exemple – tels qu'aimer, partager, commenter, ou regarder un contenu – renseignent des bases de données. Nos parcours de navigation produisent des traces d'activité qui permettent à Google d'obtenir des informations pertinentes pour la hiérarchisation des contenus du web ou à Amazon pour afficher les produits adaptés à chacune et à chacun. L'utilisation d'objets connectés tels que GPS ou terminaux mobiles fournit des données de géolocalisation. Bref, toute action volontaire comme écrire un courrier électronique ou naviguer sur le web génère des traces numériques puisque ces actions se font sur un support numérique et avec des outils numériques : elles sont médiées par un système technique, par « l'interposition d'un programme informatique » (Bouchardon, 2014). Puisque toute action dans un environnement informatisé est aussi une interaction<sup>[2]</sup> avec des machines, on ne peut pas ne pas laisser de traces. Autrement dit, les activités dont la forme est socialement partageable (poster un commentaire, partager une photographie, enregistrer un son, etc.) se doublent « toujours d'un code traductible en données calculables » (Jeanneret, 2013, 68). Ainsi, un nombre croissant d'activités laisse des traces – numériques – car « l'informatique exige que les objets et les actes passent par l'inscription pour exister » (Jeanneret, 2013, 68).

Ces traces répondent à des impératifs techniques et sont inaccessibles à l'humain, contrairement aux textes affichés sur les écrans. Elles sont inaccessibles sans médiatisation, simplement parce que l'*anthropos* ne

dispose pas de l'appareil perceptif adéquat pour faire la différence entre 0 et 5 volts, différence de potentiel pourtant parfaitement significative pour la machine puisqu'il s'agit du binaire structurant la façon dont elle stocke et traite les données. Mais elles sont aussi inaccessibles à l'humain parce que l'activité électrique d'inscription se déroule à une échelle spatio-temporelle sur laquelle il n'a pas prise. En effet et à titre informatif, avec un processeur contemporain, une instruction s'effectue en un dixmillardième de seconde et ce dans un espace de moins de 100mm<sup>2</sup>. Il s'agit donc bien d'ordres de grandeur non appréhendables – sans médiatisation – par les humains.

Les traces numériques sont donc ces inscriptions qui doublent toujours les activités ayant lieu dans des environnements informatisés et qui répondent aux exigences techniques des machines computationnelles. Elles sont imperceptibles pour les humains et leur échappent donc toujours au moins en partie. Elles peuvent être textualisées, c'est-à-dire mises en signes et en sens appréhendables par les humains – par exemple sous la forme d'une écriture binaire faite de 0 et de 1 ou sous celle d'un tableau Excel structurant une base de données. Mais à chaque fois, elles recouvrent les propriétés du numérique. Les traces numériques ont pour caractéristiques notables de pouvoir circuler très largement et d'être traitables à grande échelle. En effet, ces traces endossant les propriétés du numérique, elles sont manipulables et calculables, parce qu'asignifiantes en elles-mêmes (Bachimont, 1999, 2004) – rappelons que l'informatique hérite du formalisme hilbertien repris par Turing.

Différents chercheurs se sont intéressés à la façon dont ces traces numériques sont prises dans des jeux de pouvoir humains et des enjeux économiques. Louise Merzeau a ainsi par exemple décrit la trace

numérique comme une réalité duale, comme introduction de la calculabilité du code (le numérique) dans l'incalculable singularité de l'indice (la trace) – réalisant par là ce qu'elle appelle « l'impossible déliaison des traces ». La singularité humaine se retrouve alors décomposée en unités manipulables, calculables et agencables qui l'exposent à différents traitements – elle qui par définition relèverait précisément de l'intraitable.

La traçabilité numérique est donc déjà en elle-même une forme de violence pour la singularité humaine<sup>[3]</sup>. Mais en plus, la déliaison des traces recouvre une dimension aliénante lorsqu'elle est exploitée par les industries du profilage, qui cherchent à personnaliser toujours plus finement les environnements informationnels des individus : publicités ciblées, hiérarchisation de l'information selon des critères de pertinence, recommandations de contenus ou de contacts taillées sur mesure, etc. Louise Merzeau critique cette logique de la personnalisation car elle implique une « délégation machinique de nos relations » (2013, 125). La chercheuse dénonce le fait que les opportunités de rencontres entre individus et contenus soient réduites au calcul de distances informationnelles (Rieder, 2013) par des machines et à l'organisation des interfaces selon ces distances. Les dispositifs de traçage couplés à différents traitements algorithmiques participent à la structuration des niveaux de visibilité des contenus « et, par conséquent des opportunités de faire et de savoir qui se présentent aux individus » (Rieder, 2010, 3).

Cette délégation machinique des relations est déjà en elle-même problématique, mais en plus elle risque de se faire au profit d'acteurs dont les intérêts sont purement commerciaux, managériaux ou sécuritaires, ce qui mènerait selon la chercheuse à des conséquences désastreuses pour les collectifs humains.

Antoinette Rouvroy et Thomas Berns ont quant à eux travaillé sur les logiques néolibérales que sert la traçabilité numérique dans la mesure où elle permet techniquement de mettre en probabilité la « totalité du réel », d'organiser une économie de la prédiction et de nourrir une gouvernementalité algorithmique qui ne cesse de contourner les sujets jusqu'à mener à un « asservissement machinique » et une disparition de l'expérience commune. La gouvernementalité algorithmique est définie comme l'« extraction automatisée d'informations pertinentes depuis des bases de données massives à des fins de prévision ou d'exclusion (consommation, risques, fidélisation, définition de clientèles nouvelles...) » (Rouvroy et Berns, 2013, 167). Elle peut être comprise, sans qu'elle ne s'y réduise puisqu'elle renvoie plus globalement « aux formes de pouvoir qui se naturalisent en se cachant derrière des algorithmes appliqués à des données », à une action sur l'organisation des distances informationnelles afin de hiérarchiser la visibilité des contenus face auxquels les individus se retrouvent et ce en fonction de leurs profils. Des profils établis à partir du traitement algorithmique des traces numériques (issues des comportements humains).

On pourrait s'inquiéter, comme Louise Merzeau, des biais introduits dans l'organisation de ces distances informationnelles et interroger leurs impacts sur les opportunités et distances sociales des individus. Mais ce qu'Antoinette Rouvroy et Thomas Berns condamnent est plus fondamental : la gouvernementalité algorithmique raréfie selon eux les occasions de subjectivation, détruit les « bases mêmes de l'émancipation » qui va jusqu'à évacuer la « notion de commun » (Rouvroy et Berns, 2013, 192) et signe la disparition de l'expérience commune (173-190).

Les travaux de Louise Merzeau et d'Antoinette Rouvroy – en partie menés avec Thomas Berns – font sans aucun doute partie de ceux qui ont donné à voir avec le plus de finesse les effets pour l'humain d'une exposition au régime numérique à partir du moment où certaines de ses activités sont doublées de traces numériques. Ils ont, chacun à leur manière, ouvert la traçabilité numérique à des enjeux qui ne se réduisent pas à des questions d'atteinte à la vie privée en tenant compte de la spécificité du support numérique. Ils ont également permis que soient réinstituéés en choix sociaux et politiques des modes de production de savoir et d'organisation des relations qui entendent précisément échapper à ces dimensions. Ils sont donc extrêmement précieux, en plus d'être éclairants. Mais que l'on parle de « délégation machinique de nos relations » ou de « gouvernementalité algorithmique », l'on se retrouve avec des discours qui semblent faire le constat de la perte d'un monde, de la perte d'« un certain mode de vie considéré comme le seul qui soit digne de véritables êtres humains » (Danowski et Viveiros de Castro, 236). C'est-à-dire avec des discours qui entrent dans la catégorie de la « fin de monde » telle que la qualifient Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro.

Les appréhender à partir d'une telle grille de lecture permet de faire comprendre qu'au-delà des intérêts descriptifs et critiques de ces travaux, il y est aussi question de récit. C'est-à-dire de création de rapports au monde. Ce sont des récits qui nous situent, qui configurent nos imaginaires et nos modes de pensée. Et qui participent à l'installation d'une incroyance au monde. Avant de chercher à sortir de ces discours de fin de monde par la construction d'autres récits, permettant de construire d'autres rapports au monde que celui de l'incroyance, que faut-il entendre exactement par « discours de fin de monde » et en quoi les travaux évoqués portant sur le développement

des technologies de l'information et de la communication entrent-ils dans cette catégorie-là ?

## | II. Non pas la fin du monde, la fin d'un monde

Dans « L'arrêt de monde », essai paru dans *De l'univers clos au monde infini* – recueil de textes réunis par Emilie Hache – Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro parlent de la recrudescence des thèmes apocalyptiques à partir des années 1990 qui tournent autour d'une vieillissime idée, celle de la fin du monde.

Chez Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, la fin du monde est toujours la fin d'une corrélation entre « le monde » et « ceux pour qui le monde est monde » ou « ceux de qui le monde est monde » – à savoir ceux que nous appelons « nous », ceux que nous appelons « les humains ». Les discours de fin du monde se formulent donc toujours dans les termes d'une séparation entre deux pôles et de la disparition de l'un d'eux : le monde et son « Habitant, l'Étant duquel le monde est monde – que notre vulgate métaphysique tend toujours à identifier à l'« Humain » (que celui-ci soit appelé *Homo sapiens* ou *Dasein*) » (Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 234). Ces discours se répartissent alors en deux grandes familles de scénarios : soit ceux de type « le monde sans nous », soit ceux de type « nous sans monde ». Et chacune de ces familles comporte quatre sous-parties, deux positives, deux négatives. Ce qui mène à une matrice à huit cases, telle que représentée dans le tableau ci-dessous.

	Le monde sans nous	Nous sans monde
Avant positif	A1	8

Après positif	A2	A5
Avant négatif	A3'	A3
Après négatif	A3'	A4

Pour ce qui concerne le « monde sans nous », il y a, en version positive : i) le monde *avant* nous<sup>[4]</sup>, mythe renvoyant au jardin d'Eden, image paradisiaque de l'enfance du monde, ou – pour une narration plus contemporaine – à l'idée de *wilderness* selon laquelle il y aurait eu une nature à l'état pur, non encore corrompue par cet humain qui viendra ensuite la souiller et la déséquilibrer. Et il y a ii) le monde *après* nous<sup>[5]</sup>, comme dans le film *Aftermath : Population Zero*<sup>[6]</sup> qui imagine la vie de la terre après que l'humain a disparu : au début, c'est la catastrophe, les vaches meurent de ne plus recevoir de soins, les centrales nucléaires explosent de ne plus être artificiellement refroidies et puis peu à peu la vie reprend le dessus et ressuscite dans sa variété et son abondance. Viennent ensuite les discours négatifs de la famille « le monde sans nous ». Mais pour les comprendre, il faut d'abord en passer par un discours de type « nous sans monde » car ils ont été construits en réaction à celui-ci.

Ce discours de type « nous sans monde » est celui qui consiste à faire de l'humain, ce qui était là avant le monde, et qui l'a constitué comme monde : qu'il s'agisse du pouvoir constituant de la subjectivité, de la révolution copernicienne de Kant, ou du progrès qui a permis aux modernes de se construire un monde véritablement digne d'eux, à chaque fois il est question d'humains qui vont se doter d'un monde et qui étaient présents avant lui<sup>[7]</sup>. Ce sont les gens-sans-monde de la modernité. Seulement, Anthropocène, désenchantement du monde, postmodernité ont mené à une dénonciation de l'idéologie prométhéenne du progrès et du pouvoir constituant du sujet dans un

mouvement de critique de l'exceptionnalisme anthropologique. Les scénarios de type « le monde sans nous », en version négative<sup>[8]</sup>, consistent donc – en réaction au « nous sans monde » des modernes – à affirmer que le monde n'a pas besoin de l'homme pour exister et qu'il faut donc le nier. On retrouve cette idée dans le film de Lars von Trier (2011) dans lequel la planète *Melancholia*, pure matérialité indifférente et a-subjective suit son ballet austère dans le grand vide du système solaire, indépendamment des humains, jusqu'à ce que la collision avec la planète terre les fasse disparaître pour de bon. Mais à suivre Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, Quentin Meillassoux (2006) et Ray Brassier (2007) ne défendent rien de bien différent lorsqu'ils se tournent vers des réalités distantes dans le temps et/ou dans l'espace (par exemple, l'avenir très lointain dans lequel la vie aura été anéantie ou le passé très lointain de la formation du système solaire) pour nier la dépendance de l'existence à l'expérience (humaine). « Il faut nier la vie en tant qu'intentionnalité et signification pour pouvoir affirmer l'être » (Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 247).

En résumé, nous avons pour le moment parcouru les quatre scénarios de type « le monde sans nous » : dans leur version positive (*Jardin d'Eden* et *Population Zero*) et négative (*Melancholia*, Quentin Meillassoux et Ray Brassier). Mais pour en exposer les versions négatives, il a fallu comprendre qu'elles se sont constituées en réaction au scénario de type « nous sans monde » de la modernité suivant lequel les humains étaient là avant le monde et l'ont produit. Toutefois, qu'il s'agisse de nier l'humain en soutenant que le monde n'a pas besoin de nous pour exister ou d'affirmer que nous constituons le monde, il s'agit *in fine* dans les deux cas du même exceptionnalisme anthropologique. L'idée d'un monde de matérialité pure, existant indépendamment de toute expérience, se définissant par l'absence de perspective, s'est construite

en réaction à l'humanisme et à l'anthropocentrisme modernes qui ont placé l'homme dans une situation d'antériorité transcendante, comme pouvoir constituant. C'est donc en réaction à ce « monde de gens qui n'avaient pas de monde » des modernes, que les postmodernes<sup>[9]</sup> se sont mis à préférer le « monde sans nous » qu'ils racontent mais qui n'est que le revers de la même médaille moderne anthropocentrée. Cette posture très anti-humaniste prolonge une forme d'humanisme dans la mesure où elle est obsédée par la négation du point de vue humain.

Les scénarios de type « nous sans monde » ne se limitent toutefois pas à l'idée négative d'humains qui n'avaient pas encore de monde et qui ont dû s'en doter. Pour continuer sur la coloration négative, on trouve également dans cette famille l'idée d'humains qui n'ont plus de monde, qui doivent vivre après la fin du monde, dans un monde tellement dégradé qu'il n'en n'est plus vraiment un<sup>[10]</sup>. Les humains sont alors réduits au statut de survivants misérables dans une planète dévastée ou dans un monde qui n'est plus digne d'eux, dans un environnement ontologiquement dévitalisé ou artificialisé. Les livres de Philip K. Dick, le roman *La route* (McCarthy, 2008) ou encore le film *Le cheval de Turin* (2011) illustrent bien ce scénario négatif de type « nous sans monde » : nous après le monde. Mais le scénario « nous après le monde » existe aussi en version positive<sup>[11]</sup>, c'est typiquement l'idée portée par les transhumanistes anglo-saxons ou par les accélérationnistes (Williams et Srnicek, 2013) : le génie technologique de l'espèce permettra à l'humanité – enfin libérée de son substrat biologique – de vivre dans un monde configuré sur mesure par elle et pour elle.

Dans les scénarios évoqués jusque là, soit le monde continue à exister après la fin de l'espèce humaine ou existait avant elle, pour le meilleur comme pour le pire, ce sont les quatre discours du « monde sans nous ».

Soit, et l'on se déplace dans les trois discours de type « nous sans monde », l'humanité subsiste après la fin du monde, pour le meilleur comme pour le pire, ou elle est considérée comme s'étant donné un monde car elle n'en avait pas. Ces sept discours de fin de monde<sup>[12]</sup> sont typiquement occidentaux et héritent, autant d'ailleurs que reconduisent, un certain exceptionnalisme anthropologique. C'est toujours le même « nous » qui a perdu un monde ou qui en a un à perdre, un « nous » constitué d'humains – au sens moderne du terme. Cette grille de lecture offerte par Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro est déjà intéressante en elle-même car elle nous fait voir que nous sommes pris dans de différents efforts d'invention d'une mythologie adéquate à notre présent. Mais aussi que ces efforts – au nombre de sept – sont très souvent issus d'un même geste, celui qui consiste à poser un certain « nous » et à le décorrélér du monde. Ils ne sont donc pas si différents les uns des autres, puisqu'ils n'en viennent pas à modifier la donne de départ. Mais le véritable apport de leur texte, « l'arrêt de monde », réside en ceci que les auteurs y proposent un huitième type de scénario qui, à partir des mythocosmologies amérindiennes que l'on trouve en Amazonie, fait justement varier les termes du problème. Cela ne veut pas dire que le problème est résolu, mais qu'il peut être construit autrement. Le détour par d'autres façons d'être « humain », d'être « nous », « nous » permet de « nous » penser autrement et de « nous » fabriquer d'autres histoires.

La particularité de ce huitième scénario<sup>[13]</sup>, qui est de type « nous sans monde », est qu'il n'enrôle pas tout à fait les mêmes acteurs dans le « nous ». L'humain en effet y est « posé comme *empiriquement antérieur* au monde » (Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 273), c'est-à-dire qu'à l'origine, tout y est humain. Mais cette humanité n'est pas « humaine » au sens moderne du terme. Si elle est anthropomorphe, elle possède

néanmoins « une grande plasticité anatomique » (274). Elle est « le principe actif à l'origine de la prolifération de formes vivantes » (278), à l'origine de toutes « les espèces biologiques, les accidents géographiques, les phénomènes météorologiques et les corps célestes qui composent le cosmos actuel » (274). Le monde entier est donc virtuellement inclus dans cette «humanité» primordiale. Ce qui change sensiblement les rapports entre les entités. À partir du moment où il y a une « latence humanoïde archaïque des non humains » (278), les espèces animales, les cours d'eau, etc. sont conçus comme « autant d'autres types d'"humains" ou de "peuples", c'est-à-dire comme des *entités politiques* » (279). Dès lors,

Quand un Indien interagit avec un existant d'une autre espèce (ce qui inclut les membres d'autres collectifs que nous appellerions « humains »), il sait qu'il a affaire à une entité qui est humaine dans son département à elle. Voilà pourquoi toute interaction interspécifique dans les mondes amérindiens est une affaire internationale, une négociation diplomatique ou une opération de guerre qui doit être conduite avec un maximum de circonspection (281-282).

Dans les mythocosmologies amérindiennes, les humains ne sont donc pas – contrairement à ce qu'il se passe chez les modernes – l'exception heureuse du bout de la chaîne de l'évolution. Au contraire, *tout* est humain, mais l'humanité est plurielle et multiple en elle-même. Si tout est humain, on ne sait pas pour autant tout de l'autre humain avec lequel on entre en relation. Il ne s'agit pas du tout de projeter de soi-même en l'autre mais d'accepter qu'il y ait de l'autre aussi important que soi en l'autre et dont on ne sait pas tout. Il ne faut donc pas confondre l'anthropomorphisme des Amérindiens d'Amazonie avec

l'anthropocentrisme des modernes occidentaux. L'anthropomorphisme est même une inversion complète de l'anthropocentrisme et il mérite, selon les auteurs, « qu'on lui octroie un sens métaphysique radicalement positif » (282).

Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans cette idée d'ancestralité anthropomorphe, c'est qu'elle rend impossible la séparation du monde et du nous – un « nous » ouvert à la vie entière. Puisque « le monde » et « nous » n'ont jamais été séparés, puisqu'ils vont toujours ensemble, penser leur séparation est impossible et il ne peut dès lors y avoir de discours de fin de monde à partir de là. Les mythologies indigènes ne peuvent pas imaginer un monde sans une humanité, même une humanité « aussi différente qu'elle puisse être de la nôtre », puisque, à chaque fois, il y a recréation de monde, donc recréation de vie, c'est-à-dire recréation d'expérience et de perspective. L'impossibilité de fin de monde « est une simple transposition dans le futur de la notion fondamentale d'une origine anthropomorphique des existants » (291). L'humanité étant ici consubstantielle au monde, leur séparation n'est pas une option et il ne peut pas ne plus y avoir de monde. À aucun moment.

Même si le texte de Déborah Danowski et d'Eduardo Viveiros de Castro – comme tous ceux d'ailleurs qu'a réunis Emilie Hache dans son recueil – concerne l'Anthropocène et l'entrée en scène de Gaïa (Stengers, 2013), et qu'il n'est donc nullement question d'informatique, il n'en reste pas moins inspirant et fertile pour appréhender les médias informatisés. Cela en raison du geste de pensée qui l'habite, à savoir décrire le « gigantesque travail de l'imagination contemporaine pour produire une mythologie appropriée à son temps » (Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 328) autant que contribuer à sa fabrication. Ce

travail narratif est requis, et même précipité, à partir du moment où – selon les auteurs – il s’agit de mettre en récit la fin de l’aventure anthropologique occidentale parce que plus rien n’y est « à la bonne échelle » (Latour, 2013, 109 cité par Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 231). Et c’est bien de cela qu’il est question avec l’Anthropocène, ses changements climatiques, les matériaux radioactifs, tous les hyperobjets (Morton, 2010) qui défient « notre perception du temps et de l’espace parce que, entre autres caractéristiques, ils persistent ou produisent des effets dont la durée excède les échelles de la vie humaine – individuelle, collective et, vraisemblablement, de l’espèce *Homo sapiens* » (Danowski et Viveiros de Castro, 2013, 231). Autrement dit, c’est bien lorsque plus rien n’est « à la bonne échelle » que des efforts narratifs qui prennent la forme de l’apocalypse s’amplifient parce qu’il faut essayer de raconter la fin d’une certaine aventure anthropologique.

Or précisément, ces problèmes d’échelle se retrouvent, jusqu’à un certain point, dans le monde que nous partageons avec des machines computationnelles puisque leur activité électrique d’inscription se déroule à une échelle spatio-temporelle sur laquelle l’humain n’a pas prise. Rappelons qu’avec un processeur contemporain, une instruction s’effectue en un dixmilliardième de seconde et ce dans un espace de moins de 100mm<sup>2</sup>. On se retrouve donc bien face à des machines qui ne sont pas « à la bonne échelle ». Ajoutons qu’à partir du moment où certains acteurs décident de garder ces traces et de leur donner sens, par exemple pour organiser les distances informationnelles sur le web, l’on se retrouve encore une fois face à un problème d’échelle : les masses de données ne sont cognitivement pas appréhendables par un esprit humain qui doit donc s’équiper de prothèses, une fois traitées elles permettent des mises en relation qu’il ne peut pas entièrement comprendre – et rendre transparents les algorithmes n’y changerait pas

grand chose tant en effet il est « difficile de réinvestir après coup les méandres de la combinatoire pour leur conférer une intelligibilité et comprendre la genèse du résultat produit » (Bachimont, 2010, 172) et qu'il est « de fait impossible de comprendre le résultat, sauf à en saisir les principes globaux et à faire confiance au mécanisme pour les étapes locales » (*ibid.*).

Affirmer cela ne revient pas à se livrer à un culte de l'opacité des machines, seulement à rappeler qu'avec les médias informatisés, l'humain se retrouve à devoir composer avec des objets techniques qui fonctionnent à une échelle non-humaine et il doit mettre en récit cette situation qui signe, elle aussi, la fin d'une certaine aventure anthropologique. Le travail de Déborah Danowski et Eduard Viveiros de Castro nous permet alors de comprendre les discours qui accompagnent et décrivent le développement des technologies de l'information et de la communication comme des discours de fin de monde – positifs aussi bien que négatifs<sup>[14]</sup> – qui participent simplement à ce gigantesque travail de l'imagination contemporaine pour produire une narration adéquate à la fin de l'anthropocentrisme moderne : celui, ici, qui exclut les non-humains – les machines – du « nous » qui peuple le monde. Les discours qui abordent le développement des technologies de l'information et de la communication à partir d'une « délégation machinique de nos relations » ou d'une « gouvernementalité algorithmique » mettant en probabilité la totalité du réel jusqu'à détruire l'expérience commune et les conditions de possibilité de l'émancipation peuvent dès lors être compris comme des discours de fin de monde, de type « nous sans monde » (après, négatif). Il s'agit de discours qui essaient de dire la fin d'un certain anthropocentrisme, raison pour laquelle ils sont du registre apocalyptique : ils parlent effectivement de la

fin d'un monde. La fin d'un monde où il n'y a que des humains, vivant entre eux, dans leur monde.

Le registre apocalyptique toutefois n'est pas le seul possible. Et l'on peut très bien ne pas s'en satisfaire en cherchant à mettre en circulation d'autres narrations, construisant des rapports au monde moins désespérants. L'apocalypse ici n'est pas comprise comme une forme pharmacologique visant à nous préparer au pire, elle sert au contraire de diagnostic et de repoussoir. De diagnostic, car lorsqu'elle apparaît dans les discours, Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro nous ont appris à comprendre qu'il en va d'une tentative, celle qui consiste à essayer de raconter la fin d'un certain anthropocentrisme. De repoussoir, aussi, car elle produit à terme une incroyance au monde contre laquelle, en tant que chercheur, il s'agit de lutter, car elle finira par bloquer les imaginaires, la pensée et l'action. Croire au monde, comme disait Deleuze (2003, 239), « c'est ce qui nous manque le plus ; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. » Or pour croire au monde, il faut que les humains arrêtent de s'en déposséder, en acceptant de s'y engager à partir d'un autre « nous » que celui – anthropocentré – des modernes. Ils doivent apprendre à cesser de réserver au seul « humain » le privilège de la constitution du « nous ». Lorsque le thème apocalyptique porte sur les médias informatisés, il faut y voir une invitation : celle qui consiste à accueillir les machines computationnelles – ces objets techniques que les humains qualifient de non-humains – dans la composition du nous. Cela implique de s'y intéresser, de trouver le moyen de les approcher et de les valoriser sur le plan culturel, de les faire exister dans nos productions scientifiques, dans nos discours, en les sortant du schème anthropologique et instrumental à partir duquel elles sont bien souvent comprises. C'est ainsi que l'on parviendra à

parler non plus de la fin du monde, mais de la fin d'un monde et commencer à raconter celui qui est en train de nous arriver.

---

1. Lorsque les numéros de pages sont omis, il s'agit de références électroniques non-paginées. Toutes les ressources en ligne ont été consultées pour la dernière fois le 20 juillet 2016. [↩](#)
2. Le terme d'interactivité a ses détracteurs. Il serait en effet un abus de langage cultivant le mythe de la « machine humaine » au service de rhétoriques marketing et techno-commerciales. Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier ont en effet soutenu qu'il ne peut y avoir d'interaction entre l'homme et la machine puisque la machine n'agit pas à l'égal de l'homme. Leur rejet du terme d'interactivité a été très fructueux puisque c'est dans ce contexte qu'ils ont fabriqué le concept tellement fertile et désormais célèbre d'architexte. Seulement, il s'inscrit dans une critique des discours technicistes et commerciaux qui ont accompagné le développement de ce qu'ils n'appellent pas « nouvelles technologies de l'information et de la communication » mais « médias informatisés » et il renvoie à une définition située de l'action. S'il n'y a pas d'interaction entre l'homme et la machine, c'est que la machine n'agit pas, au sens où l'action est définie par eux comme « un déploiement d'énergie doté de sens par un sujet dans un contexte social, historique et culturel ». Si le terme d'interaction est maintenu dans le présent article, ce n'est pas pour refuser la très utile et pertinente critique d'Yves Jeanneret et d'Emmanuël Souchier. C'est simplement que le contexte n'est pas le même : il n'est pas utilisé ici pour alimenter le mythe de la « machine humaine » mais pour faire compter les

machines dans ce qui fait leur propre et qui n'est donc pas humain. (Voir Jeanneret et Souchier, 1999, 98). ↩

3. Constaté cette violence à l'égard de la singularité ne revient pas à regretter le temps de l'indiciaire dont Louise Merzeau a largement relevé le caractère mortifère dans un son texte sur Roland Barthes (2009). ↩
4. Case A1 du tableau ci-dessus. ↩
5. Case A2 du tableau ci-dessus. ↩
6. Ce film sorti en 2008 et produit par Cream Productions est inspiré du livre d'A. Weisman, *Homo disparitus*, Flammarion, 2007. Il ↩
7. Case A3 du tableau ci-dessus. ↩
8. Cases A3' du tableau ci-dessus. ↩
9. Cette notion est problématique, surtout en tant qu'étiquette. Elle vise ici simplement à désigner les gestes de pensée qui ont suivi la modernité et souvent en réaction aux grandes idées que ces derniers ont portés. ↩
10. Case A4 du tableau ci-dessus. ↩
11. Case A5 du tableau ci-dessus. ↩
12. Cases A1-A5 du tableau ci-dessus. ↩
13. Voir case 8 du tableau ci-dessus. ↩
14. Pensons aux rhétoriques marketing de la « machine humaine », à celles – californiennes – d'un renouveau de la sociabilité ou au contraire aux multiples appels à «*big brother*» ou à «1984», par exemple. ↩

## | Bibliographie

**Note:** toutes les ressources en ligne ont été consultées pour la dernière fois le 20 juillet 2016.

BACHIMONT, Bruno, « De l'hyper à l'hypotexte : les parcours de la mémoire documentaire », dans Charles Lenay et Véronique Havelange, dir., *Mémoire de la technique et techniques de la mémoire*, Toulouse, Érès, 1999, p. 195-225.

--- *Arts et Sciences du numérique : ingénierie des connaissances et critique de la raison computationnelle*, Mémoire d'Habilitation à diriger les Recherches, 2004, Utc. Disponible en ligne sur : [http://www.utc.fr/~bachimon/Livresettheses\\_attachments/Habilitation/](http://www.utc.fr/~bachimon/Livresettheses_attachments/Habilitation/)

--- *Le sens de la technique : le numérique et le calcul*, Encre Marine, 2010.

BOUCHARDON, Serge, « L'écriture numérique : objet de recherche et objet d'enseignement », *Cahiers de la Sfsic* 10, 2014, 225-235.

BRASSIER, Ray, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, Palgrave Macmillan, 2007.

DANOWSKI, Déborah, et VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, « L'arrêt de monde », dans Emilie Hache, dir., *De l'univers clos au monde infini*, 2013, Pages.

DELEUZE, Gilles, « Contrôle et devenir », *Pourparlers*, Minuit, 2003, Pages.

DICK, Philip K., (1979), *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, Paris, Lattès, 1999.

--- *Coulez mes larmes, dit le policier*, Paris, 10/18, 2002.

--- *À rebrousse-temps*, Paris, J'ai lu, 2004.

JEANNERET, Yves, « Complexité de la notion de trace. De la traque au tracé. », dans Béatrice Galinon-Méléneq, dir., *L'homme trace*, Paris, Cners Editions, 2011.

JEANNERET, Yves, et SOUCHIER, Emmanuël, « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana* 6, 1999.

LATOURE, Bruno, *Facing Gaia: Six lectures on the Political Theology of Nature*, conférence donnée au cours des *Gifford Lectures* en Théologie Naturelle, Edimbourg, 18-28 février 2013.

MCCARTHY, Cormac, *La route*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.

MEILLASSOUX, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, 2006.

MERZEAU, Louise, « Photographie numérique : pour un espace public de la mémoire », dans François SOULAGES, Catherine COUANET, Marc TAMISIER, dir., *Politiques de la photographie des corps*, Paris, Klincksieck, 2007, 171-180. En ligne sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00483301/document>.

--- « Du signe à la trace », dans Daniel BOUGNOUX, dir., *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, 125-144. En ligne sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00483302/document>.

--- « Embedded memories : patrimonialisation des traces numériques », *Traces, mémoires, et Communication, 18e Colloque bilatéral franco-roumain en sciences de la communication*, 2011. En ligne sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00644258/document>.

--- « L'intelligence des traces », *Intellectica* 59, 2013, 115-135. En ligne sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01071211/document>.

MORTON, Timothy, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, 2010.

--- *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013.

RIEDER, Bernhard, « Pratiques informationnelles et analyse des traces numériques : de la représentation à l'intervention », *Etudes de communication* 35, 2010. En ligne sur : <http://edc.revues.org/2249>.

ROUVROY, Antoinette, et BERNS, Thomas, « Le nouveau pouvoir statistique », *Multitudes* 40, 2010, 88-103.

--- « Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation », *Réseaux* 177, 2013.

ROUVROY, Antoinette, « Le droit à la protection de la vie privée comme droit à un avenir non-préoccupé, et comme condition de survenance du commun », *Entretiens à propos du droit à la protection de la vie privée*, Limoges, Fyp Editions, 2014. En ligne sur : [http://works.bepress.com/antoinette\\_rouvroy/53/](http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/53/).

STENGERS, Isabelle, « Penser à partir du ravage écologique », dans Emilie Hache, dir., *De l'univers clos au monde infini*, 2013, 147-190.

WILLIAMS, Alex, et SRNICEK, Nick, « #Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics », *Critical Legal Thinking*, 2013.

# La cybernétique : pour un usage éthique de l'apocalypse

[Sara TOUIZA-AMBROGGIANI](#)

Le monde est très mauvais,  
Il se fait tard,  
Sois sobre et reste vigilant,  
Le Juge est à la porte.

Après un bon repas, le mathématicien américain Norbert Wiener (1894-1964) aimait chanter ces vers de Bernard le Clunisien, en compagnie de son ami le biologiste anglais John B. S. Haldane. Tous deux partageaient avec l'auteur de ces vers, composés vers 1144, une vision complexe de l'humanité et de son destin.

Bernard le Clunisien, moine humaniste du XIIe siècle, semble livrer ici un poème condamnant la vie terrestre, son caractère éphémère et superficiel, louant la vraie vie, celle, spirituelle et éternelle, qui attend tout chrétien en qui la foi brûle. Le titre de son œuvre est sans appel : *De contemptu mundi*, traduisez « du mépris du monde ». Cependant, le texte est plus nuancé qu'il n'y paraît. Certes, il condamne les vices de son temps, il rappelle les tourments infernaux qui attendent les pécheurs, mais il insiste remarquablement sur les joies célestes et appelle au changement moral dans l'humanité. Il clame tout à la fois l'inéluctable

condamnation par « le Juge » qui se tient « à la porte » et la possibilité d'un sursaut moral passant par la sobriété et la vigilance.

Norbert Wiener oscillera toute sa vie entre ces deux pôles : espoir et désespoir, condamnation et rédemption. Sa pensée les intègre tous deux, sans choisir entre l'un et l'autre, sans même les opposer : le monde est condamné *donc* il faut le sauver. Si la formule n'a rien d'effrayant pour un fervent chrétien remettant son salut entre les mains d'un dieu sauveur, elle est tout à fait déroutante pour qualifier la pensée du scientifique athée qu'était Wiener. C'est là tout l'intérêt de ses réflexions philosophiques : il ne cherche jamais à résoudre les paradoxes, il en fait le gage même d'une pensée riche, rejoignant en cela son collègue le physicien Niels Bohr pour qui : « ([...] le contraire d'une vérité profonde peut être une autre vérité profonde. » (Bohr cité par Heisenberg, 1990, 144). La thermodynamique est la source de révélation d'une de ces vérités profondes pour Wiener : le monde est voué à mourir. Mais cette fin du monde annoncée, sa condamnation à une mort certaine, une mort *froide*, dans une indifférence cosmique cuisante, s'accompagne, dans la pensée de Wiener, de la possibilité d'un présent *différent*, d'un changement non pas salvateur mais qui porte en lui-même sa propre valeur intrinsèque : au présent et non en vue d'un avenir de toute façon funeste. Le monde finira, tôt ou tard, la question est de savoir comment habiter, le plus humainement possible, le temps qui nous sépare de cette fin : « Il est tard et déjà sonne l'heure du choix entre le bien et le mal » (Wiener, 1954, 235).

Wiener est le fondateur de la cybernétique, science du contrôle et de la communication, qui émerge dans les années 1940 aux États-Unis. La grande nouveauté avec cette « science-carrefour » (Guilbaud, 1950, 281) est le rapprochement qu'elle initie entre des secteurs qui n'avaient pas

l'habitude d'interagir : à savoir les sciences physico-mathématiques et les sciences sociales. Ce désir d'unification des sciences est né dans l'esprit de Wiener suite à ce qui s'apparente à une révélation épistémologique. Il a l'intuition, très tôt, que notre vision du monde gagnerait à sortir de la fragmentation que lui impose le fonctionnement actuel de la science. Le monde, dans l'esprit de Wiener, n'est pas une succession de strates, de morceaux, de secteurs, que l'on pourrait étudier indépendamment les uns des autres. Le monde est *un*, il est continu et non discret comme le prétend son traitement scientifique. Le mathématicien cherche alors ce qui *lie* le monde, ce qui le traverse en l'unifiant et en se jouant des frontières disciplinaires. Le vivant comme l'inerte, le microscopique comme le macroscopique, les animaux comme les machines sont régis par un même processus de délitement : « Le monde *tout entier* obéit à la seconde loi de la thermodynamique : l'ordre y diminue, le désordre augmente » (Wiener, 1954, 43). Ce principe thermodynamique a valeur de *dévoilement* chez Wiener : il lève le voile sur le futur du monde, nous le *présente*. C'est le sens même du mot grec *apokalupsis*. Cette apocalypse comme dévoilement rejoint en même temps le sens contemporain du terme : le voile levé révèle une catastrophe, celle de la fin du monde.

## | De la thermodynamique à la cybernétique

La pensée éthique de Wiener, qu'il développe dans ses nombreux livres de vulgarisation<sup>[1]</sup>, émerge d'une réflexion épistémologique à partir des implications de la thermodynamique de Willard Gibbs. En 1954, dans *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, Wiener écrit : « Gibbs a élaboré une théorie selon laquelle la probabilité tend naturellement à croître à mesure que l'univers devient plus vieux. La

mesure de cette probabilité s'appelle l'entropie dont la tendance caractéristique est de croître. » (Wiener, 1954, 12)

Le second principe de la thermodynamique établit que la fonction d'état d'un système isolé, c'est-à-dire son *entropie*, ne peut que croître pour atteindre une valeur maximale où le système reste en équilibre. La fonction d'état représente le passage de l'état initial d'un système à son état final. Ce second principe peut s'illustrer par un exemple simple : prenons deux récipients fermés, pouvant communiquer par un robinet, contenant chacun un volume de gaz (de l'azote dans un récipient et de l'oxygène dans l'autre). Les deux récipients sont à température et pression identiques. Si nous ouvrons le robinet, des molécules de gaz de chaque récipient vont se déplacer vers le récipient voisin et cela jusque ce que chaque récipient contienne exactement le même nombre des deux molécules, le système est alors en équilibre. Si l'on ne touche plus ce système, il est impossible que l'azote et l'oxygène reviennent d'eux-mêmes dans un récipient chacun. Le passage de l'état initial à l'état final du système ne peut se faire que dans un seul sens : de l'ordre (chaque gaz dans un récipient) vers le désordre (gaz uniformément mélangés).

C'est une traduction scientifique de la constatation que tout un chacun peut faire au quotidien : tout système physique isolé laissé à lui-même – un être vivant sans apport d'énergie, ou bien des glaçons dans un verre ou, pour reprendre une expérience chère à Bergson : un morceau de sucre dans un verre d'eau (Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907) – tend à se déliter pour atteindre une désorganisation maximale qui est l'état d'équilibre de ce système, mais aussi sa mort. Cette simple constatation aura des implications profondes en ce qui concerne la temporalité, car elle introduit l'idée d'une non-équivalence entre le passé et le futur et d'une irréversibilité des transformations : une flèche et un sens du

temps. Wiener va reprendre cette idée d'*entropie* en l'appliquant, et c'est là sa grande originalité, à cette unité qu'il juge fondamentale : le message.

De même que l'entropie est une mesure de désorganisation, l'information fournie par une série de messages est une mesure d'organisation. En fait, il est possible d'interpréter l'information fournie par un message comme étant la valeur négative de son entropie, et le logarithme négatif de sa probabilité. (Wiener, 1954, 24)

En proposant une formule mathématique pour mesurer la quantité d'information véhiculée par une série de messages, Wiener a découvert que celle-ci était mathématiquement identique à la formule de l'entropie en thermodynamique, avec un signe inversé. Cette découverte le bouleverse, il l'investit d'une portée philosophique considérable. L'entropie, en thermodynamique, tend à croître inéluctablement dans l'univers, ce dernier va vers une mort certaine, une mort thermique qui le laissera froid et sans plus aucune activité. Un état d'équilibre parfait. Cependant, au sein de ce monde formant, pris dans son ensemble, un système isolé voué à la désorganisation maximale (tels que ceux décrit par la thermodynamique), il existe des « poches d'entropie décroissante ». Les systèmes vivants, comme certaines machines cybernétiques, sont de telles « poches », vouées elles aussi à disparaître *in fine* mais bénéficiant d'un répit provisoire, d'une capacité à lutter temporairement contre l'entropie généralisée. Qu'est-ce qui permet à certains systèmes d'engager cette lutte tout à la fois tragique et héroïque contre l'entropie ? C'est leur capacité à produire et traiter de l'information. Cette dernière est la négation même de l'entropie.

Information est synonyme d'ordre chez Wiener, elle est la mesure de la quantité d'ordre dans un système :

*Information* est un nom pour désigner le contenu de ce qui est échangé avec le monde extérieur à mesure que nous nous y adaptons et que nous lui appliquons les résultats de notre adaptation. Le processus consistant à recevoir et à utiliser l'information est le processus que nous suivons pour nous adapter aux contingences du milieu ambiant et vivre efficacement dans ce milieu. (Wiener, 1954, 19)

La cybernétique de Wiener nous propose un nouveau partage du monde, une nouvelle ontologie. Défaisant les anciennes dichotomies, elle pense de manière renouvelée le rapport entre vivant et non-vivant :

Si nous désirons utiliser le mot *vie* pour qualifier tous les phénomènes qui, localement, remontent le courant de l'entropie grandissante, nous avons la liberté de le faire. Mais alors nous devons inclure beaucoup de phénomènes astronomiques qui n'ont avec la vie telle que nous la connaissons qu'une très faible ressemblance. Ainsi, selon moi, est-il préférable d'éviter tous ces mots générateurs de problèmes, tels que *vie*, *âme*, *vitalisme*, etc., et de dire simplement qu'il n'y a pas de raison pour que les machines ne puissent pas ressembler aux êtres vivants dans la mesure où elles représentent des poches d'entropie décroissante au sein d'un système où l'entropie tend à s'accroître. (Wiener, 1954, 38)

Le monde gagne alors en unité : il est ce vaste champ condamné à l'entropie croissante où l'on rencontre, ça et là, quelques « poches » de résistance. C'est à partir de cette nouvelle ontologie que Wiener

développe sa philosophie de la communication, une philosophie tout à la fois cosmique, morale et politique. La vision du monde que nous propose Wiener débute paradoxalement par ce premier principe : celui de la fin du monde, de l'apocalypse thermique. Celle-ci forme un horizon indépassable, c'est la *Moïra* (le destin) révélée par la science, dont il faut respecter le règne. À l'instar des tragédies grecques, la révélation cybernétique ne permet pas d'éviter la fin annoncée mais bel et bien de donner sens au présent, c'est-à-dire de faire preuve d'héroïsme.

## | Pour un usage éthique de l'apocalypse

Ce qui est étonnant chez Wiener c'est l'usage éthique qu'il fait de l'apocalypse. Partant d'un énoncé scientifique – « dans tout système isolé l'entropie s'accroît » – il le généralise et en fait une loi régissant le « monde *tout entier* » (Wiener, 1954, 43). La thermodynamique ne parlait que de système isolé, il n'est pas évident que l'univers soit lui-même un système isolé, même pris dans son ensemble. Cela n'empêche pas Wiener de dépasser allègrement le cadre de la théorie gibbsienne :

Certes, il est très vrai que nous sommes des naufragés sur une planète vouée à la mort. Mais dans un naufrage, même les règles et les valeurs humaines ne disparaissent pas toutes nécessairement et nous avons à en tirer le meilleur parti possible. Nous serons engloutis, mais il convient que ce soit d'une manière que nous puissions dès maintenant considérer comme digne de notre grandeur. (Wiener, 1954, 49)

Nous voyons ici que Wiener développe à partir de la théorie gibbsienne une éthique de vie, caractérisée par une grande lucidité vis-à-

vis du futur du monde, sa mort inéluctable, lucidité permise par le discours scientifique sur celui-ci. Cette éthique peut se résumer en une maxime : « Nous serons engloutis, mais il convient que ce soit d'une manière que nous puissions dès maintenant considérer comme *digne de notre grandeur* ». L'apocalypse thermique prédite par la thermodynamique est posée comme fondement du savoir *pratique*. Certes, la communication comme échange d'information est une tentative globalement vouée à l'échec, l'univers va mourir, la désorganisation maximale ne peut être évitée, mais le fait de le réaliser va permettre de vivre *dignement* ce destin tragique. La fin annoncée de l'individu, de toute société comme de l'univers entier est l'occasion d'une liberté, et c'est là que réside, si l'on suit Wiener, l'usage éthique de l'apocalypse.

En effet, le cybernéticien tente d'élaborer une véritable philosophie tragique, au sens où l'horizon de mort inéluctable – écrite en un sens – n'empêche en rien l'héroïsme et la gloire de l'acteur. C'est même tout le contraire, notre grandeur en tant qu'être humain vient de cette lutte vaine, comme il l'indique dans un passage de son autobiographie *I Am a Mathematician*, paru en 1964 :

Nous nageons à contre-courant d'un immense torrent de désorganisation qui tend à réduire toute chose à la mort thermique de l'équilibre et de l'indifférenciation décrite par le second principe de la thermodynamique. Ce que Maxwell, Boltzmann et Gibbs entendaient par mort thermique en physique trouve son équivalent dans l'éthique de Kierkegaard, pour qui nous vivons dans un univers moral chaotique. Dans ces circonstances, notre principale obligation est d'établir des enclaves arbitraires d'ordre et de système. Ces enclaves ne persévéreront pas dans leur être indéfiniment une fois que nous les aurons établies. À l'instar de la Reine de cœur, nous ne

pouvons rester là où nous sommes que si nous courons aussi vite que nous le pouvons.

Nous ne nous battons pas en vue d'une victoire définitive pour un avenir indéfini. La plus grande victoire possible, c'est de continuer à être et d'avoir été. Aucune défaite ne nous retirera le succès d'avoir existé un certain temps dans un univers qui nous semble indifférent.

Il n'y a ici aucun défaitisme, plutôt un sens du tragique par rapport à un monde dans lequel la nécessité prend la forme de la disparition inévitable de toute différenciation. L'affirmation de notre nature propre et l'effort de construire une enclave d'organisation face à la tendance de la nature à tout submerger dans le désordre envahissant, c'est notre insolence devant les dieux, et devant la nécessité de fer qu'ils nous imposent. La tragédie est ici, mais aussi la gloire. (Cité et traduit par Jean-Pierre Dupuy, 1999, 37)

Pour Wiener, la fin thermique du monde n'implique donc pas un défaitisme nihiliste. Elle est au contraire l'occasion d'exercer, de goûter cette liberté bien particulière : celle de choisir la manière d'habiter le moment qui nous sépare de cette fin. Il s'agit de donner forme à ce passage éphémère au sein d'un univers indifférent, lui donner forme c'est-à-dire en faire cette « enclave d'organisation » qui fait la grandeur de notre triste sort. Drôle de liberté, rétorqueront les détracteurs les moins sensibles à l'esthétique tragique, mais qu'importe, pour Wiener c'est le chemin qui va compter – ce n'est pas qu'une simple expression chez lui –, le chemin et non là où il mène, car cela est connu d'avance, c'est le néant.

Que peuvent apporter ces considérations à nos vies quotidiennes, concrètes, individuelles et politiques ? Nous pourrions ne voir dans

l'éthique de Wiener qu'une tentative d'éluder les problèmes actuels : la mort thermique n'étant pas prévue pour demain, qu'est-ce que cela peut bien changer à nos vies *hic et nunc* ? L'apocalypse thermique est lointaine mais le démon de l'entropie œuvre à chaque instant et à chaque niveau : imperceptiblement, il ronge l'univers, il ronge les sociétés, il ronge les corps. Pour Wiener, l'idéologie et la réalité du *progrès*, qu'il soit technique, social ou moral, est une tentative de contrer l'entropie. L'individu, la société, les civilisations sont autant d'enclaves d'entropie décroissante : « C'est l'existence des ces îlots qui permet à certains d'entre nous d'affirmer la réalité du progrès. » (Wiener, 1954, 43) En offrant une description plus juste du monde et des processus qui s'y opèrent, la cybernétique peut nous permettre, selon Wiener, d'augmenter nos capacités à produire et maintenir ces îlots organisationnels. La technologie, constituée de machines de plus en plus « intelligentes », c'est-à-dire capables de traiter de plus en plus d'informations, est elle aussi une poche de résistance à l'entropie. Wiener préconise de chérir ces « poches », de les multiplier, de les agrandir : notre mission dans ce monde, si l'on devait s'en assigner une, serait d'étendre du mieux que nous pouvons le règne de l'ordre contre le chaos. Cela signifie agir, individuellement et collectivement, dans la perspective d'un temps long. Si nous voulons faire perdurer nos îlots d'organisation, il nous faut réfléchir en permanence aux conséquences de nos actes quotidiens. Nous voici, avec Wiener, subtilement passés du niveau cosmique au niveau politique.

## | Écologie et chômage de masse

Wiener est un précurseur de la pensée écologiste. Dès les années 1950, il met en garde contre la pollution due à nos activités industrielles

et contre l'épuisement des ressources. Il faut sortir de ce qu'il appelle la politique du « Chapelier Fou ». Lui qui affectionne les petites histoires à valeur pédagogique compare la politique américaine de gestion des ressources énergétiques à l'épisode du Goûter Fou d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) :

Quand le thé et les gâteaux furent épuisés devant leur chaise, le Chapelier Fou et le Lièvre de Mars ne trouvèrent rien de plus naturel que de « circuler » et d'occuper la chaise suivante. Quand Alice leur demanda ce qui se produirait lorsqu'ils seraient revenus à leurs places initiales, le Lièvre de Mars changea de conversation. À ceux qui croyaient que l'histoire passée [de l'humanité] n'avait pas duré plus de cinq mille ans et qui s'attendaient à ce que le Jugement dernier les atteignît en moins de temps encore, cette politique du Chapelier Fou ne pouvait que sembler très naturelle. Mais le temps a passé et la table à thé des Amériques ne s'est pas montrée inépuisable ; de plus, en fait, la vitesse à laquelle une chaise a été abandonnée pour la suivante s'est accrue à une allure probablement toujours accélérée. (Wiener, 1954, 55)

Cette fuite en avant doit cesser ou bien nous épuiserons notre planète, nous retrouvant dans un milieu inapte à satisfaire nos besoins vitaux, et donc propice à la victoire de l'entropie :

[...] au mieux, nous extrayons du monde le peu que nous laissons : dans cette longue course nous aurons certainement un jour à payer nos dettes ; ce sera sans doute au moment même où cela n'ira pas sans de grands inconvénients pour notre survie. (Wiener, 1954, 55)

Wiener est écologiste avant l'heure, mais son écologisme n'est pas synonyme de technophobie. Il faut, au contraire, développer à la fois une *conscience anticipante*, pour reprendre la formule d'Ernst Bloch, mais également des technologies ancillaires de mieux en mieux adaptées à nos besoins et à notre monde.

Là encore, l'entropie guette. Nos machines, si elles peuvent devenir de précieuses alliées dans ce monde, peuvent également mener à l'accroissement du désordre si nous n'y prenons pas garde. Wiener est très préoccupé par l'entropie sociale du fait de nos technologies appliquées à deux domaines : l'usine automatisée et l'énergie atomique.

Dès l'après-guerre, Wiener entre en contact avec des responsables du syndicat des travailleurs américains, le CIO (*Congress of Industrial Organisations*). Il cherche à prévenir la révolution qui se prépare silencieusement. Un chômage inédit nous attend, avec une paupérisation sans précédent des populations les moins qualifiées si nous ne commençons pas dès aujourd'hui, dit-il en 1950, à réfléchir à une transition économique, à une meilleure répartition du temps de travail et surtout à une meilleure préparation des individus au monde du travail du futur. La solution sera la planification : il faut se préparer à cette transformation du travail dû à son automatisation :

L'usine automatique soulèvera forcément de nouveaux problèmes sociaux [car elle] menace de remplacer complètement [les travailleurs humains] par des engins mécaniques [...] d'autre part, elle créera une nouvelle demande de professionnels hautement qualifiés qui pourront coordonner les opérations [...]. Si ces changements [...] se produisent de façon hasardeuse et mal organisée, nous risquons de nous retrouver dans la pire période de chômage que nous ayons jamais connue. Il semblerait [...] tout à fait

possible d'éviter une telle catastrophe, mais dans ce cas, seulement grâce à de mûres réflexions, et non pas en attendant passivement l'arrivée du désastre. (Conway & Siegelman, 2012, 291)

Wiener a publié plusieurs articles sur la question de la crise du travail qui s'annonçait, a pris contact avec différents syndicats mais cela n'a pas porté ses fruits : avoir raison trop tôt semble pire que d'avoir tort. Encore une fois, la solution qu'il préconise, ne pas laisser les changements « se [produire] de façon hasardeuse et mal organisée », est une façon de conserver l'ordre contre l'entropie. Pour cela il faut *organiser* les choses, ne pas les laisser livrées à elle-mêmes parce qu'alors elles iront inéluctablement vers l'état le plus probable, la désorganisation maximale.

L'usine automatisée peut être une chance pour l'humanité, elle peut nous libérer du travail et nous offrir la possibilité de faire des choses plus intéressantes. Mais pour cela il faut transformer notre acception de ce qu'est un « travail ». Cela implique de sortir de la logique du marché et de la concurrence : « La solution, bien sûr, est une société basée sur des valeurs humaines autre que l'achat ou la vente. » (Wiener, 1948, 94).

L'autre source de grande inquiétude pour Wiener était l'utilisation de l'énergie atomique à des fins militaires. L'explosion des bombes atomiques sur Nagasaki et Hiroshima en 1945 a été un véritable choc pour le mathématicien, il en a été profondément et durablement affecté. C'est après cet événement qu'il décide de ne plus jamais travailler sur les calculateurs électroniques puisque ce travail servira, selon lui, à élaborer des bombes de plus en plus meurtrières.

## | Le nouvel âge du monde

Le nucléaire signe pour lui l'avènement d'une nouvelle ère, d'un nouvel âge de l'humanité. L'âge nucléaire est apocalyptique au sens étymologique du terme c'est à dire qu'il est *dévoilement* d'un futur qui ne sera absolument pas radieux mais bel et bien irradié ! Après 1945, Wiener définira souvent son époque comme « le monde de Bergen-Belsen et Hiroshima ». Son grand coup médiatique est la publication d'une lettre, en janvier 1947, dans l'*Atlantic Monthly*. Elle est la réponse envoyée à un ingénieur de Boeing lui demandant une copie d'un rapport qu'il avait rendu au NRDC sur les filtres et la prédiction (voir Triclot, 2008, 321). Wiener refuse la demande en expliquant que depuis Hiroshima et Nagasaki, les scientifiques ne peuvent ignorer que donner une information n'est plus un acte innocent. Son travail de mathématicien peut servir à fabriquer des armes destructrices :

L'échange des idées, qui est une des plus grandes traditions de la science doit donc recevoir certaines limitations dès lors que le scientifique devient l'arbitre de la vie et de la mort. [...] À l'avenir, je n'entends pas publier de travaux susceptibles de faire des dégâts entre les mains de militaires irresponsables. » (Triclot, 2008, 321)

Le changement radical qui se produit selon lui avec l'arme nucléaire, c'est que nous possédons désormais, comme il l'affirme dans son autobiographie *I Am a Mathematician* (1964), « les moyens techniques de notre volonté de destruction ». Avec la bombe atomique,

pour la première fois dans l'histoire, il est devenu possible à un groupe limité à quelques milliers de personnes de préparer la

destruction totale de millions d'autres [...] sans courir [...] aucun risque immédiat lui-même. (Wiener cité par Conway & Siegelman, 2012, 284)

La publication de cette lettre fait sensation. Einstein lui-même le soutiendra dans sa démarche : « J'admire beaucoup et approuve l'attitude du Professeur Wiener. Je pense qu'une telle attitude de la part de tous les scientifiques importants contribuerait beaucoup à résoudre le problème urgent de la sécurité nationale. » (Wiener cité par Conway & Siegelman, 2012, 288)

Wiener insiste beaucoup sur la notion de responsabilité dans ses articles des journaux grand public (voir Masani, 1984). Pour lui, il y a un devoir spécifique du scientifique, de l'intellectuel quel qu'il soit, un devoir moral vis-à-vis de la société. Il développe son point de vue dans un article intitulé *The Duty of the Intellectual* (Masani, 1984, 758). La responsabilité de l'intellectuel consiste en un devoir de vérité et d'honnêteté. Wiener propose un découpage conceptuel de la société : chaque métier implique sa propre forme de responsabilité. Celui de l'intellectuel est le développement intellectuel de la société, et donc la continuité de son existence même. Le problème c'est que le faux intellectuel est difficile à repérer, ce n'est pas aussi évident que l'officier qui fuit et abandonne ses hommes. Le faux intellectuel c'est, pour Wiener, le pseudo-universitaire qui cherche à faire carrière, le scientifique qui travaille pour les intérêts privés d'une entreprise, celui qui fait durant la semaine des calculs permettant de larguer une bombe sur une ville, et passe, durant le week-end, à la télévision en tant que participant à un quizz. On peut rétorquer, concède Wiener, que de telles personnes ne commettent pas de crimes en agissant de la sorte. Oui, Judas non plus *stricto sensu*, répond le mathématicien dans cet article.

Cette position n'est pas des plus originales après la guerre, on connaît l'engagement pacifiste d'Einstein, et d'autres scientifiques, mais ce qu'il y a de proprement singulier chez Wiener c'est comme nous le mentionnions l'usage *éthique* qu'il fait de l'apocalypse.

Pour le comprendre, il est éclairant de mettre en regard sa pensée avec celle du philosophe allemand Günther Anders. Ils sont contemporains l'un de l'autre, mais ne semblent pas s'être connus ou lus. En tout cas, ils ne font pas référence l'un à l'autre. Anders fut, lui aussi, très marqué par l'explosion des bombes atomiques. Il y a une césure, selon lui, avant et après ces événements, autant dans sa vie personnelle que dans le monde. Il a beaucoup milité contre l'arme nucléaire et a participé au tribunal Russell<sup>[2]</sup>. Il développe, dans ses écrits, une éthique du « délai » (*die Frist*) : il faut retarder l'échéance inéluctable de l'apocalypse nucléaire. Le monde est en sursis du fait de l'existence même de l'arme nucléaire. Nous sommes entrés dans ce que Anders nomme « l'ultime époque », ou encore « le temps de la fin », c'est-à-dire un temps vécu comme un *délai* accordé avant la fin inéluctable. Mais comme chez Wiener, nous retrouvons ici un usage éthique de l'apocalypse à venir, elle est l'occasion de cette liberté paradoxale qui consiste à choisir le chemin qui y mène, une liberté de « mourir avec panache » en quelque sorte. L'humanité ne peut que s'autodétruire parce qu'elle a inventé une arme folle, une arme autonome qui ne peut qu'échapper à son contrôle rationnel. Anders, lui aussi, est sidéré par la capacité démiurgique conférée par notre technique : nous sommes tels des dieux qui n'auraient qu'un seul pouvoir, celui de s'autodétruire. Cette simple possibilité rend caduc tout espoir, tout futur « possible », Anders qualifie d'ailleurs le principe espérance d'Ernst Bloch de « lâcheté » (voir Anders, 2008, 13). En effet, la philosophie développée par Bloch (*Le Principe Espérance*, 1954) place l'espoir d'un avenir meilleur au centre de ses

préoccupations. Pour lui, l'être humain est un être qui se construit en se projetant dans un avenir meilleur, il ne tient qu'à lui de s'imaginer des lendemains qui chantent et d'œuvrer à faire advenir ces utopies concrètes. Anders dénonce cette « espérantite » (*Hofferei*) et critique sévèrement l'indécence qu'il y a, selon lui, à parler d'espoir après la découverte des camps de concentration et l'invention de la bombe nucléaire : « Persister à voir un « Principe Espérance » après Auschwitz et Hiroshima me paraît complètement inconcevable » (Anders cité et traduit par Munnich, 2007, 155).

Anders cherche à interpeller ses contemporains sur le décalage entre notre capacité de *faire* et notre capacité de nous *représenter* les conséquences de ce que nous faisons. Nous pouvons faire des choses que nous sommes incapables de nous représenter. Nous ne pouvons en imaginer les conséquences futures : nous pouvons tuer des millions de personnes mais nous sommes incapables de les pleurer c'est-à-dire de *réaliser* la portée de ce geste. Le philosophe Jean-Pierre Dupuy propose une philosophie morale qui se rapproche de ces idées, il élabore ce qu'il appelle un « catastrophisme éclairé » (Dupuy, 2004). Pour lui, le problème est que nous ne *croions* pas ce que nous *savons*. Nous savons bien que nous pouvons nous autodétruire du fait de la puissance nucléaire mais nous n'y croyons pas vraiment. Il en va de même pour la pollution, le changement climatique, notre hygiène alimentaire, le tabac, etc. *Savoir* ne veut pas dire *Croire*. Dupuy propose d'œuvrer à installer la croyance. Pour cela, il faut, selon lui, développer un discours apocalyptique qui explique les raisons de l'inéluctabilité de la catastrophe, qui répète à l'envi que l'apocalypse aura bel et bien lieu, qu'elle n'est pas une simple possibilité mais le destin même de l'humanité. Cela peut nous aider à y croire et donc à œuvrer pour l'éviter. Ici encore, c'est au paradoxe que l'on fait confiance : Dupuy

l'investit d'une force cognitive émancipatrice. En croyant que nous allons mourir, il se peut que nous parvenions à sauver notre peau.

## | Conclusion

La pensée de Wiener nous a menés par bien des chemins variés : partant de la thermodynamique de Gibbs, nous nous retrouvons face à l'imminence d'une apocalypse nucléaire. Le fil conducteur de ce cheminement qui abandonne toute forme d'espoir au fur et à mesure de sa route est le concept d'entropie. Ce « démon augustinien » (Wiener, 1954, 41), est un ennemi invincible et sans commune mesure. Le combat que nous menons contre la désorganisation est, à tous les niveaux, perdu d'avance : en tant qu'individus nous mourrons tous un jour, l'espèce humaine disparaîtra, la vie elle-même cessera et l'univers dans son ensemble s'éteindra. L'apocalypse est, en un mot, omniprésente, c'est toujours la fin d'un monde.

Le développement de la technique est à double tranchant : il permet à la fois de ralentir l'arrivée de cette fin programmée (en multipliant les « îlots organisationnels ») mais risque en même temps de la précipiter (autodestruction de l'humanité). La question n'est donc pas de savoir si l'apocalypse, que ce soit celle de l'univers, de l'espèce humaine ou de l'individu, aura lieu mais bien de savoir comment nous pouvons la retarder au maximum et faire de ce *délai* qui nous en sépare un espace de dignité. Ce qui nous semble inspirant dans cette philosophie tragique est le refus tout à la fois de l'inaction résignée et de l'optimisme naïf. Sur ce point, Wiener est très proche d'Anders : leur pessimisme radical leur fournit une importante source d'énergie pour l'action sociale et politique. Leur engagement intellectuel respectif en est la démonstration

éclatante. Le *dévoilement* de la fin du monde ne signifie pas la fin de l'action humaine. Mais alors une nouvelle question émerge : « Sommes-nous en train de nous préparer à l'apocalypse plutôt que de l'éviter en transformant la société<sup>[3]</sup> ? ». Dupuy répondrait, en s'appuyant sur son éthique négative, que c'est en y croyant avec le plus de ferveur possible, en s'y préparant activement, en la rendant obsessionnelle dans nos discours, que nous l'éviterons peut-être. C'est-à-dire en faisant de la catastrophe un destin tragique, un destin qui ne peut être contourné, mais qui ne dédouane pas celui qui le vit d'agir contre son avènement. Mais là n'est pas, à notre avis, le point de vue de Wiener, ni celui d'Anders. Pour le père de la cybernétique, on ne joue pas avec l'entropie, elle gagnera à coup sûr. Un « torrent de désorganisation » nous submergera tôt ou tard. Tout ce qui reste en notre pouvoir est de choisir la manière dont nous y allons : dignement ou bêtement ? Le choix s'arrête là.

- 
1. Voir Wiener, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 1948 ; *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, 1954 ; *I Am a Mathematician, The Latter Life of a Prodigy*, 1956 ; *God & Golem, Inc., A Comment on Certain Points where Cybernetics Impinges on Religion*, 1964. ↩
  2. Tribunal d'opinion fondé en 1966 par les philosophes Bertrand Russell et Jean-Paul Sartre pour dénoncer la guerre que menaient les États-Unis au Vietnam. ↩
  3. Question posée par le colloque « Formes d(e l') Apocalypse », 15 au 17 mars 2016, Université Paris 8, Le Cube. ↩

## | Bibliographie

ANDERS, Günther, *Hiroshima est partout*, traduction collective, préface de Jean-Pierre Dupuy, Paris, Seuil, 2008.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 1984.

BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance* (1954), traduit de l'allemand par Françoise Wullmard, Paris, Gallimard, 1976.

CAROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Londres, Macmillan and Co, 1865.

CONWAY, Flo, SIEGELMAN, Jim, *Héros pathétique de l'âge de l'information. En quête de Norbert Wiener, père de la cybernétique* (2005), traduit de l'américain par Nicole Vallé-Lévi, Paris, Hermann, 2012.

DUPUY, Jean-Pierre, *Aux origines des sciences cognitives* (1994), Paris, La Découverte, 1999.

DUPUY, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2004.

GUILBAUD, Georges-Théodule, « Divagations cybernétiques », *Esprit*, septembre 1950, p. 281-295.

HEISENBERG, Werner, *La Partie et le Tout* (1969), Paris, Flammarion, 1990.

LE CLUNISIEN, Bernard, *De Contemptu Mundi : une vision du monde vers 1144* (1144), traduit et annoté par André Cresson, Turnhout, Brepols, 2010.

MASANI, Pesi R., *Norbert Wiener: Collected Works*, vol. Iv, Cambridge, MIT Press, 1984.

MUNNICH, David, « Rompre avec le messianisme. Notes sur le rapport de Günther Anders à Ernst Bloch », *Tumultes*, n° 28-29, 2007, p. 155-167, [en ligne] Doi 10.3917/tumu.28.0155

TRICLOT Mathieu, *Le Moment cybernétique. La constitution de la notion d'information*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

WIENER, Norbert, *La Cybernétique : information et régulation dans le vivant et la machine (Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine, 1948)*, traduit de l'américain par Ronan Le Roux, Robert Vallée et Nicole Vallée-Lévi, Paris, Seuil, 2014.

WIENER, Norbert, *Cybernétique et Société. L'usage humain des êtres humains (The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society, 1954)*, traduit de l'américain par Pierre-Yves Mistoulon, Paris, Union générale d'éditions, 1962.

WIENER, Norbert, *I am a Mathematician, The Latter Life of a Prodigy*, New-York, Doubleday, 1956.

WIENER, Norbert, *God & Golem, Inc., sur quelques points de collision entre cybernétique et religion (God & Golem, Inc., A Comment on Certain Points where Cybernetics Impinges on Religion, 1964)*, traduit de l'américain par Christophe Romana et Patricia Farazzi, Nîmes, L'Éclat, 2000.

# Apocalypses glacées : d'une crise sémiocybernétique à l'autre

[Elaine DESPRÉS](#) | Chercheure indépendante, Figura-UQAM

« Some say the world will end in fire  
Some say in ice.  
From what I've tasted of desire  
I hold with those who favor fire.  
But if it had to perish twice,  
I think I know enough of hate  
To say that for destruction ice  
Is also great  
And would suffice. »

(Robert Frost, « Fire and Ice »)

L'apocalypse hivernale est-elle un oxymore ? La fin du monde (ou du moins sa désagrégation) ne se compte plus, dans ce contexte, en termes de tonnes d'explosif, de champ de bataille ou de contamination, mais plutôt de température ou d'entropie. Cette peur thermique tire son origine de causes multiples : de l'ère glaciaire géologique aux changements climatiques, en passant par l'hiver nucléaire. Cette forme d'apocalypse hivernale est devenue un *topos* des fictions climatiques<sup>[1]</sup>, à partir desquelles il s'agira de construire un corpus d'œuvres publiées

après 1945, qui se déroulent sur Terre, montrent les conséquences d'une ère glaciaire et ne représentent pas simplement un hiver rude.

Le résultat est une liste de 34 titres composée de cinq nouvelles, de vingt-trois romans ou suites de romans, de quatre bandes dessinées et de trois films (voir [Annexe](#)). Afin d'en observer les similarités et les différences, retenons certains éléments : la temporalité, les lieux, les causes (humaines ou artificielles) et les conséquences. Parmi celles-ci, mentionnons : le primitivisme, les bouleversements géopolitiques, les ruines, les chocs technologiques, l'inversion Nord-Sud, l'expédition ou la migration, l'évolution, le manque de ressources, etc. À partir de l'analyse de ces données, il s'agira de tirer quelques conclusions préliminaires sur les types de récits, les causes et les conséquences selon deux grands axes : la logique de l'inversion et l'apocalypse communicationnelle.

## | Récits types

En analysant le corpus, on peut observer des modèles de récit récurrents. Malgré ce que l'on pourrait attendre, les causes de l'ère glaciaire ont peu d'impact, contrairement au moment où se déroule le récit.

### **Récits de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)**

Ce modèle correspond aux récits apocalyptiques classiques. Il s'ouvre sur un monde semblable au nôtre dans lequel des signes de changements climatiques commencent à apparaître et à être interprétés par les scientifiques. Les gouvernements tentent de gérer la crise,

notamment par la militarisation, la migration ou l'évacuation, le rationnement ou la construction d'abris. Ces efforts sont un échec et le chaos généralisé s'installe assez rapidement. On suit quelques personnages dans leur tentative de survie et le récit se termine lorsque la tempête initiale, le moment apocalyptique, est passée, qu'une vaste majorité d'humains en sont morts et que l'ère glaciaire est commencée. Ces œuvres peuvent également être axées sur la géopolitique et la science, de courts chapitres exposant la réaction des politiciens et des scientifiques de nombreux pays. Dans tous les cas, il s'agit de récits de survie individuelle et collective. Mentionnons : « Torch » de Christophel Anvil (1957), *Ice* d'Anna Kavan (2006 [1967]) et *The World in Winter* de John Christopher (1962).

## **Récits postapocalyptiques (pendant l'ère glaciaire)**

Ces récits peuvent se dérouler quelques années, décennies ou siècles après le début de l'ère glaciaire, mais les indices qui permettent de le déterminer sont parfois ténus (noms de lieux, souvenirs d'enfance). Comme la temporalité, les causes de la catastrophe sont rarement explicites. Il ne s'agit plus de raconter la catastrophe, mais plutôt la survie de l'humanité, sa réorganisation sociale et matérielle, les conditions et les modes de vie, l'économie, l'évolution biologique, le manque de ressources. Plus le récit s'éloigne de notre époque, plus les mentions du monde d'avant disparaissent. Ce sont des récits d'expéditions qui partent souvent de cités souterraines pour aller explorer la surface gelée. Ils sont marqués par le choc entre des groupes humains qui ont évolué différemment – typiquement des groupes primitifs – et la découverte des ruines du monde préglaciaire. Il s'agit, par exemple, de *La compagnie des glaces* de J. G. Arnaud (1980),

*Transperceneige* de Lob, Rochette, Legrand et Bocquet (2014), *Mara and Dann* de Doris Lessing (2000) et *The Road* de Cormac McCarthy (2006).

## Récits post-postapocalyptiques (fin de l'ère glaciaire)

Ils sont assez semblables aux précédents dans leur représentation du monde glacé et dans leur structure (expéditions), mais, typiquement, ils se déroulent beaucoup plus loin dans l'avenir (jusqu'à plusieurs centaines de millénaires). Le monde d'avant n'y est connu que par la tradition orale et les mythes. Les groupes humains représentés ne subissent plus autant le manque et se sont adaptés à leur environnement, au point où la fin de l'ère glaciaire les terrifie (c'est elle qui devient pour eux une apocalypse). Celle-ci survient parfois tôt dans le récit, parfois dans les dernières lignes. Souvent, la fin de l'ère glaciaire est marquée par un rétablissement des communications avec d'autres cités isolées. Il y a, dans cet ensemble, des romans tels que : *The Ice Schooner* (1969) de Michael Moorcock ou *Time of the Great Freeze* (1978 [1964]) et *At Winter's End* (1988) de Robert Silverberg.

### | Les causes

Il n'y a pas une corrélation aussi nette qu'on pourrait le croire entre le moment de la publication de ces fictions et les causes de l'ère glaciaire. Par exemple, on retrouve des hivers nucléaires bien avant que les scientifiques en aient confirmé la possibilité, mais aussi on rencontre une grande quantité d'ères glaciaires naturelles, même dans les textes les plus contemporains, alors que l'imaginaire social est saturé par les changements climatiques anthropiques. Cela pourrait être une façon de s'éloigner d'un débat trop ancré dans l'actualité et d'explorer l'impact

déstructurant d'un refroidissement soudain du monde. La plupart du temps, l'humain ne fait que subir l'absurdité des forces naturelles, ce qui souligne donc surtout sa vulnérabilité. Selon Adam Trexler,

Cormac [sic] McCarthy's *The Road* suppresses the causes of catastrophe, turning climate change into a biblical melodrama. [...] Doris Lessing's *Mara and Dann* elides any question of human causes or responses by replacing global warming with a natural ice age. Products of the authors of the contemporary Western canon, all of these novels return the focus to the internal, human soul, while evading questions of environmental justice for those not of European ancestry. (Trexler, 2014, 206–207)

## | Grands axes d'analyse

Au-delà de la temporalité et des causes, on peut identifier deux grands axes d'analyse communs à la plupart des textes : la logique de l'inversion et la crise de communication.

### Logiques de l'inversion

L'inversion est un *topos* récurrent dans les récits apocalyptiques. Dans ce corpus, les plus évidentes sont l'inversion entre la nature et la culture et celle des saisons. On peut également en mentionner une autre : la logique exodarwinienne et l'adaptation de l'environnement à l'humain sont remplacées par l'adaptation biologique (la résistance au froid). Mentionnons, à ce sujet, les hommes roux de *La compagnie des glaces*, les enfants du *Transperceneige : Terminus* (Rochette et Bocquet, 2015) ou certains personnages de *At Winter's End* ou de *Snowfall* de Mitchell Smith

(2003 [2002]). Ce mécanisme peut être dirigé (au début de la glaciation) ou naturel (longtemps après). Mais deux types d'inversion traversent une grande quantité d'œuvres et se révèlent plus productives : l'inversion Nord-Sud et Surface-Profondeur.

La première est évoquée dans la majorité des œuvres : l'ère glaciaire commence au nord et descend progressivement vers le sud. Dans la plupart des cas, elle ne recouvre que les pays tempérés (Europe et Amérique du Nord) et épargne les tropiques. Les œuvres qui mettent en scène le moment de l'apocalypse présentent un Occident en déroute qui tente de migrer vers les pays du sud par tous les moyens, inversant le flux migratoire. On assiste à un *mea culpa* des pays riches, qui commencent à regretter leur passé en songeant à une potentielle inversion des pouvoirs. On le voit dans *The Day After Tomorrow* de Roland Emmerich (2004), où les camps de réfugiés se multiplient au Mexique. Mais des romans comme *Mara and Dann* ou *The World in Winter* offrent une réflexion plus riche sur la géopolitique Nord-Sud. En particulier, Christopher aborde la question du racisme et des rapports de pouvoir entre l'Europe et ses anciennes colonies, devenues le seul refuge possible pour les survivants, mais aussi une source de pouvoir (voire de vengeance) pour les Africains. Ainsi, au Nigéria, les réfugiés blancs sont humiliés, ils n'ont pas le droit de pratiquer la plupart des professions ni d'envoyer leurs enfants dans les meilleures écoles. Du côté de la prostitution, les femmes blanches sont en forte demande, en réponse à un fantasme sexuel postcolonial d'inversion des pouvoirs raciaux. Les hommes blancs, quant à eux, sont mobilisés pour se battre dans l'armée locale ou travailler comme serviteurs, portiers ou vendeurs. Et lorsque l'expédition africaine atteint les ruines de Londres à la toute fin, le chef des survivants leur demande : « *We're not too proud to accept aid, even aid with strings. Send us your traders, by all means—missionaries, too, if you like. The*

*only thing we require is that you recognize our independence at the beginning, instead of after generations of struggle* » (Christopher, 1962, 205). La réponse des Nigériens est *a priori* positive, mais ils sont peu convaincus de leur capacité à convaincre leurs dirigeants. L'histoire se répétera sans doute.

Vers la fin des récits, le contact avec les pays du sud, devenus prospères, est rétabli, soit grâce à une pénible expédition vers le sud, soit grâce à une incursion au nord, rapide et soutenue par la technologie, des gens du sud. C'est le cas dans *The Time of the Great Freeze*, lorsque certains personnages sont sauvés d'une tempête mortelle et se réveillent à Rio de Janeiro : « "You weren't much help three hundred years ago!" [...] "For this, we feel great guilt. We turned our back on our responsibilities. But things are different now. The nations near the equator are making plans for aiding you of the north and south" » (Silverberg, 1978 [1964], 193). Difficile d'ignorer ici la charge ironique.

En bref, que ce soit les bombes qui déclenchent un hiver nucléaire ou les gaz à effet de serre qui bouleversent le climat, la faute se situe toujours au nord. La transformation des pays nordiques en Tiers-monde, et inversement, met en évidence la forte dimension idéologique et géopolitique des problèmes climatiques.

Le dernier type d'inversion est également spatial et symbolique : il s'agit de celui entre la surface et les profondeurs. Dans la nouvelle « Torch », uniquement composée de dépêches, on peut lire : « *The Soviet Government is reported making tremendous efforts to house millions of its people underground* » (Anvil, 1957). Ce mouvement vers les souterrains est rendu nécessaire par la destruction du territoire de l'URSS par un essai nucléaire, mais le contexte de la guerre froide rend la coopération internationale difficile. On voit déjà les implications géopolitiques et techniques poindre. Dans une esthétique plus industrielle, *Ice Age*

*Chronicle of the Earth* de Jirô Taniguchi (2015) et *The Colony* de Jeff Renfroe (2013) se déroulent dans des complexes souterrains miniers cauchemardesques, alors que dans *Cat's Cradle* de Kurt Vonnegut (1974 [1963]), on se réfugie dans des abris anti-atomiques destinés aux privilégiés. Dans *Transperceneige : Terminus*, les souterrains sont d'abord une cité utopique, puis virent à la dystopie. En bref, ils servent dans la plupart des œuvres à revaloriser le monde extérieur enneigé, qui ne paraît plus aussi apocalyptique par contraste avec les lieux clos, contaminés par des déchets radioactifs et dirigés par des despotes aux aspirations transhumanistes.

Chez Silverberg, Moorcock ou Coney, ce sont des cités entières qui ont jadis été construites sous terre. Souvent, elles correspondent aux anciennes cités, particulièrement New York et Londres, et les profondeurs sont associées à la survie du collectif à long terme. Mais, souvent, le monde souterrain devient progressivement synonyme d'isolement, de communautarisme et éventuellement de totalitarisme, revalorisant le monde extérieur gelé qui devient le lieu des possibles, et auquel il suffirait de s'adapter.

## **L'apocalypse symbolique et cybernétique**

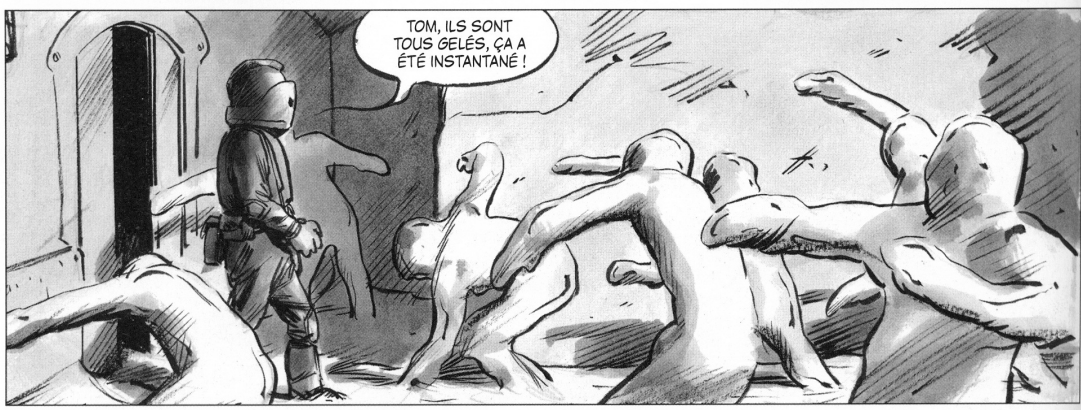
L'autre axe est celui de l'apocalypse communicationnelle, autrement dit la fin d'un monde des signes et de l'homme cybernétique, qui n'existe que par la communication : « *communication and control belong to the essence of man's inner life, even as they belong to his life in society.* » (Wiener, 1989 [1950], 18). À cette définition, ajoutons celle d'Umberto Eco : « [L]'homme est un animal symbolique. [...] Il y a humanité lorsqu'il y a société ; mais on doit ajouter : il y a société lorsqu'il y a commerce de signes » (Eco, 1988 [1980], 185.) Or, l'hiver glacé se caractérise par une

atténuation, un effacement ou une disparition des signes, rendant impossible toute communication et sémiotisation du monde, qui devient un véritable enfer. L'hiver est une page blanche sur laquelle il est impossible d'écrire.

Or, cette crise sémiotique s'amorce avant que la neige ne fasse son œuvre. Chez Ligny, « les panneaux indicateurs ont été arrachés depuis longtemps » (Ligny, 1979, 29), alors que chez McCarthy, « *some glaucoma [is] dimming away the world* » (McCarthy, 2006, 3). Puis, chez Kavan,

A different town, white and spectral, had replaced the old one. The few feeble lights showed how the shapes of the ruins were altered by their thick white covering, the details of destruction obscured, all outlines muffled and blurred. The effect of the heavy snowfall was to deprive structures of solidity and precise location [...]. (Kavan, 2006 [1967], chap. 6, 2/25)

Les ruines échappent ainsi au regard, enfouies et voilées ; or, la révélation d'une vérité apocalyptique ne peut se faire sans un travail de dévoilement, qui prend la forme d'expéditions. Les corps aussi sont recouverts et cessent d'être humains, formant « un petit tas de neige à vague forme humaine » (Ligny, 1979, 70). De même, dans *Transperceneige*, on devine à peine les silhouettes :



(Legrand, Lob et Rochette, 2014, 194)

L'apocalypse sémiotique peut également être métaphorisée par des champs sémantiques liés à l'absence, comme ceux de la solitude, du silence, de l'immobilité, de la pureté, de l'immensité, de l'éternité, des abîmes ou de la monochromie. Ces signes dominent et enferment les personnages en eux-mêmes : « *an empty landscape where nothing ever moved. [...] No colour, only monotonous shades of grey from black to the ultimate dead white of the snow.* » (Kavan, 2006 [1967], chap. 5, 1/39) Aussi, ce silence et cette immobilité revêtent une qualité particulière : « *The world was utterly still; even in the old days the city would have been silent on such a night, and it was doubly silent now.* » (Clarke, 1985 [1949], 41)

Aussi, les problèmes de communication sont nombreux et connaissent leur apogée lorsque l'entropie augmente. On le voit dans *Winter's Children* de Michael G. Coney (2012 [1974]), alors que le gouvernement fait de la désinformation pour éviter la panique, ou dans *Ice* : « *I realized that the destruction must have been on a gigantic scale. [...] The local broadcasters were cheerfully reassuring. It was the official policy, the population had to be kept calm* » (Kavan, 2006 [1967], chap. 7, 30/45). Sans compter les problèmes technologiques qui empêchent l'information de circuler : « *In those early days he had sometimes heard, over the radio which was his only contact with the*

south, of the struggle to colonize the now-temperate lands of the Equator. He did not know the outcome of that far-off battle » (Clarke, 1985 [1949], 42). D'ailleurs, dans la plupart des romans, l'ère glaciaire signifie une victoire de la nature sur la culture. Celle-ci est ensevelie, transformée en ruines :



*Transperceneige* (Legrand, Lob et Rochette, 2014, 136)

Ou encore, les livres servent de combustible dans *The Day After Tomorrow*. Sur un plan collectif, on assiste à des régressions technologiques : les satellites tombent « autour d'un monde qui a oublié leur existence » (Ligny, 1979, 71), les avions sont remplacés par des goélettes modifiées (*The Ice Schooner*) ou des trains à vapeur (*La compagnie des glaces*). Cette régression s'accompagne de chocs technologiques, c'est-à-dire de rencontres entre des technologies d'époques différentes : le nylon et la graisse de baleine, le charbon et les lasers, etc.

## | Conclusion : le printemps des communications

En guise de conclusion, terminons sur la façon dont on lutte contre l'entropie hivernale dans certaines de ces œuvres : collectivement, grâce à des sociétés qui s'organisent en véritables refuges cybernétiques, des villes, trains ou cocons isolés et automatisés, incapables de communiquer entre eux, mais servant d'îlots d'entropie négative, ne laissant les immensités glacées qu'aux primitifs. Or, les frontières doivent être étanches et les habitants se conformer aux lois du système. Ainsi, dans *Time of the Great Freeze*, les personnages qui communiquent avec le monde extérieur sont condamnés à l'exil (Moorcock et Ligny).

Sur le plan individuel, on lutte contre l'entropie grâce à des expéditions. Forcées ou volontaires, elles apparaissent dans presque toutes les œuvres, visant à atteindre les signes, à récupérer de l'information ou à rétablir la communication, avec la mythique New York (*The Ice Schooner*), Londres (*The Time of the Great Freeze* et *Winter's Children*), ou avec l'autre côté de l'océan (*Transperceneige*).

Le cauchemar du monde glacé et privé de signes ne peut se terminer que par son accomplissement définitif, chez Kavan, ou par le réchauffement, littéral et symbolique, lorsque les communications sont rétablies entre les îlots de civilisation. Par exemple, chez Silverberg :

[...] they had put the radio equipment back into working order after decades on the shelf, and now... London! At last—contact with another city! [...] "What do you want, New York?" "Why—to talk! [...] It's hundreds of years since the last contact between London and New York!" (Silverberg, 1978 [1964], 2-3)

Que veut faire l'*Homo communicans* après la fin du monde ? Parler, bien sûr !

- 
1. Le terme anglais *cli-fi*, ou *climate fiction* (construit sur le modèle de *science fiction*), est de plus en plus utilisé pour désigner ce genre et s'apparente à l'*eco-fiction*, déjà populaire dans les années 1970. Du côté francophone, on parle parfois de fictions climatiques ou d'écofictions (Chelebourg, 2012). [↪](#)

## | Bibliographie

ANVIL, Christopher, « Torch », *Astounding Science Fiction*, avril 1957, p. 41-49.

ARNAUD, J.G., *La compagnie des glaces*, Paris, Fleuve noir, 1980.

BELL, Art et STRIEBER, Whitley, *The Coming Global Superstorm*, New York, Atria, 1999.

CHELEBOURG, Christian, *Les Écofictions : mythologies de la fin du monde*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012.

CHRISTOPHER, John, *The World in Winter*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.

CLARKE, Arthur C., « The Forgotten Enemy » [1949], dans *Reach For Tomorrow*, New York, Ballantine Books, 1985, p. 41–47.

CONEY, Michael G., *Winter's Children*, Londres, Gollacz (Orion), SF Gateway, Ebook Kobo, 2012 [1974].

ECO, Umberto, *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, 1988 [1980].

EMMERICH, Roland (réal.), *The Day After Tomorrow*, États-Unis, 2004.

FROST, Robert, « Fire and Ice », dans MELVIN, Betsy, MELVIN, Tom et FROST, Robert, *Robert Frost's New England*, Lebanon, University Press-New England, 2000, p. 19.

KAVAN, Anna, *Ice*, Londres et Chicago, Peter Owen, 2006 [1967], ebook.

LEGRAND, Benjamin, LOB, Jacques et ROCHETTE, Jean-Marc, *Transperceneige : Intégrale*, Paris, Casterman, 2014.

LESSING, Doris, *Mara and Dann: An Adventure*, New York, HarperPerennial, 2000.

LIGNY, Jean-Marc, *Temps blancs*, Paris, Denoël, 1979.

MCCARTHY, Cormac, *The Road*, New York, Vintage Books, 2006.

MOORCOCK, Michael, *The Ice Schooner*, New York, Harper & Row, 1969.

RENFROE, Jeff (réal.), *The Colony*, Canada, 2013.

ROCHETTE, Jean-Marc et BOCQUET, Olivier, *Transperceneige : Terminus*, Paris, Casterman, 2015.

SILVERBERG, Robert, *At Winter's End*, New York, Warner Books, 1988.

SILVERBERG, Robert, *Time of the Great Freeze*, New York, ACE books, coll. « SF », 1978 [1964].

SMITH, Mitchell, *Snowfall*, New York, Tor Books, 2003 [2002].

TANIGUCHI, Jirô, *Ice Age Chronicle of the Earth*, traduit du japonais par Patrick Honoré, Bruxelles, Kana, 2015.

TREXLER, Adam, « Mediating Climate Change: Ecocriticism, Science Studies, and the Hungry Tide », dans Greg Garrard, dir., *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 205–224.

VONNEGUT, Kurt, *Cat's Cradle*, New York, Penguins Books, 1974 [1963].

WIENER, Norbert, *The Human Use of Human Beings*, Londres, Free Association Books, 1989 [1950].

---

## Annexe : corpus de l'apocalypse hivernale (1947-2015) ↩

Œuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
« <u>Tomorrow's Children</u> »	Poul Anderson et F.N. Waldrop (États-Unis)	Nouvelle	1947	Un peu après l'apocalypse (premiers signes d'une potentielle ère glaciaire)	États-Unis	Humaines (guerre nucléaire)	Temporaires (indéterminées) ; mutation ; ruines ; bouleversements géopolitiques
« <u>The Forgotten Enemy</u> »	Arthur C. Clarke (Royaume-Uni)	Nouvelle	1949	Un peu après l'apocalypse (un peu après le début de l'ère glaciaire, autour de 1985)	Londres	Naturelles (poussières cosmiques)	Temporaires (indéterminées) ; inversion Nord-Sud ; ruines ; victoire de la nature sur la culture ; choc technologique ; personnification ; solitude
« <u>Torch</u> »	Christopher Anvil (États-Unis)	Nouvelle	1957	Au moment de l'apocalypse (avant et au début de l'ère glaciaire, du 28 avril 1957 au 10 mars 1958)	Planète entière (URSS, États-Unis, Japon, Angleterre, Canada)	Humaines (bombe nucléaire, volcan artificiel, cendres)	Potentiellement temporaires (indéterminées) ; bouleversements géopolitiques ; choc technologique
« Dernier moustique de l'été »	Gérard Klein (France)	Nouvelle	1962	Avant l'apocalypse (juste avant le début d'une ère glaciaire)	Indéterminé	Naturelles (ère glaciaire géologique)	Temporaires (30 000 ans) ; inversion Nord-Sud ; migration

Œuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<u>The World in Winter</u>	John Christopher (Royaume-Uni)	Roman	1962	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire, 1963)	Londres, Lagos	Naturelles (réduction du rayonnement solaire)	Potentiellement permanentes (indéterminées) ; inversion Nord-Sud ; bouleversements géopolitiques ; expédition ; choc technologique ; manque (combustible, nourriture) ; primitivisme
<u>Cat's Cradle</u>	Kurt Vonnegut (États-Unis)	Roman	1963	Avant, au moment de l'apocalypse et un peu après (avant et au début de l'ère glaciaire)	États de New York et Caraïbe	Humaines (invention chimique et dérive politique)	Probablement permanentes (indéterminées) ; fin probable de l'humanité
<u>Time of the Great Freeze</u>	Robert Silverberg (États-Unis)	Roman	1964	Longtemps après l'apocalypse (vers la fin de l'ère glaciaire, 2650)	New York souterraine, Londres, Rio de Janeiro	Naturelles (poussière cosmique)	Temporaires ; inversion Nord-Sud ; migration ; choc technologique ; expédition ; surface/profondeur ; modification des structures sociales
<u>Ice</u>	Anna Kavan (Royaume-Uni)	Roman	1967	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)	Plusieurs pays (probablement la Norvège et autres)	Humaines (au conditionnel : hiver nucléaire provoqué par des bombes)	Potentiellement permanentes (indéterminée) ; bouleversements géopolitiques ; migration ; ruines ; manque (nourriture)

Œuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<i>The Ice Schooner</i>	Michael Moorcock (États-Unis)	Roman	1969	Longtemps après l'apocalypse (vers la fin de l'ère glaciaire)	Brésil (Grotto Rosso) et New York souterraine (Pays de glace des Huit Villes)	Surtout humaines (guerres, bombes, radiations, ère glaciaire)	Temporaires ; inversion Nord-Sud (et migration) ; choc technologique ; expédition ; surface/profondeur ; régression (19 <sup>e</sup> siècle)
« The wreck of the "Kissing Bitch" »	Keith Roberts (Royaume-Uni)	Nouvelle	1971	Longtemps après l'apocalypse (pendant l'ère glaciaire)	Pays de glace des Huit Villes	Probablement humaines (Holocauste, ère glaciaire)	Temporaires ; choc technologique ; expédition ; régression (19 <sup>e</sup> siècle)
<i>Winter's Children</i>	Michael G. Coney (Royaume-Uni)	Roman	1976	Très longtemps après l'apocalypse (à la fin de l'ère glaciaire)	Angleterre (Bristol)	Naturelles (cosmiques : orbite de la Terre modifiée)	Temporaires ; surface/profondeur ; primitivisme ; disparition des animaux ; régression technologique
<i>Ice!</i>	Arnold Federbush (États-Unis)	Roman	1978	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)	New York, États-Unis et le monde entier	Surtout naturelles (faible énergie solaire, volcan, CO <sub>2</sub> )	Temporaires (10 000 ans) ; bouleversements géopolitiques ; ruines ; primitivisme ; manque ; chaos
<i>Temps blancs</i>	Jean-Marc Ligny (France)	Roman	1979	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)	Pig City (ville du nord), sa Périphérie et sa Campagne	Humaines (pollutions, nucléaire, bombes)	Potentiellement temporaires (milliers d'années) ; inversion Nord-Sud ; manques ; choc technologique ; ruines ; expédition ; bouleversement des structures sociales

Œuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<i>Neige ; Neige — Fondation ; Neige — Origines</i>	Gine et Convard, Adam, Vignaux (France)	BD	[1979] 1991-2015	Pendant et après l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)	Europe seulement	Humaines (machine de contrôle climatique)	Probablement temporaires ; bouleversements géopolitiques ; primitivisme ; isolement ; choc technologique ; militarisation ; épidémie
<i>La compagnie des glaces</i>	G.-J. Arnaud (France)	Romans	1980-2005	Longtemps après l'apocalypse (250 ans après le début de l'ère glaciaire)	Europe (Pologne et Norvège)	Humaines (explosion de la Lune, dépôt nucléaire, débris)	Probablement temporaires ; bouleversements géopolitiques ; choc technologique ; primitivisme ; régression (19 <sup>e</sup> siècle) ; manque (combustible) ; modification des structures sociales
<i>Winter's Tale</i>	Mark Helprin (États-Unis)	Roman	1983	Indéterminée (début du 20 <sup>e</sup> siècle)	New York	Supernaturelles	Indéterminées ; survie ; bouleversement des structures sociales
<i>Transperceneige</i>	Lob, Rochette, Legrand, Bocquet (France) et Joon Ho Bong (Corée du sud)	BD, film	1984-2015	Un peu après l'apocalypse (quelques décennies après le début de l'ère glaciaire)	Monde entier (probablement Europe entière, puis Amérique)	Humaines (armes climatiques, guerre)	Temporaires ; bouleversement social ; manque (nourriture) ; militarisation ; ruines ; société cybernétique ; surface/profondeur

Cœuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<i>This is the Way the World Ends</i>	James <u>Morrow</u> (États-Unis)	Roman	1986	Avant, au moment de l'apocalypse et un peu après (durant la brève ère glaciaire)	États-Unis et Antarctique	Humaines (guerres nucléaires, poussière dans l'atmosphère)	Potentiellement permanentes ; manque (nourriture) ; chaos ; bouleversement géopolitique
<i>Ice Age Chronicle of the Earth</i>	<u>Jirō Taniguchi</u> (Japon)	BD (manga)	1987 [2015]	Après l'apocalypse (pendant et à la fin de l'ère glaciaire)	Pôle Nord (complexe minier)	(Sur)naturelles	Temporaires ; surface/profondeur ; manque ; expédition ; choc technologique ; évolution ; isolement ; ruines ; primitivisme
At <i>Winter's End</i>	Robert <u>Silverberg</u> (États-Unis)	Roman	1988	Longtemps après l'apocalypse (fin de l'ère glaciaire, 700 000 après son début)	Anciens États-Unis notamment (Mississippi)	Naturelles (cosmique : « chute d'étoiles de mort » [pluie de météorites])	Longues, mais temporaires ; surface/profondeur ; primitivisme, ruines ; évolution biologique ; fin de la vie terrestre naturelle ; contrôle des naissances ; choc technologique
<i>Fallen Angels</i>	L. <u>Niven</u> , J. <u>Pournelle</u> et M. <u>Flynn</u> (États-Unis)	Roman	1991	Avant et au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire, quelques décennies dans le futur)	États-Unis (Dakota du Sud)	Humaines et naturelles (causées par des lois écologistes contre les changements climatiques)	Probablement temporaires (ère glaciaire typique) ; choc technologique ; espace/surface ; bouleversements politiques

Cœuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<i>Mara and Dann</i> et <i>The Story of General Dann and Mara's Daughter, Griot and the Snow Dog</i>	Doris Lessing (Royaume-Uni)	Romans	1995-2005	Longtemps après l'apocalypse (durant l'ère glaciaire, 10 000 ans dans le futur)	Afrique	Probablement naturelles	Probablement temporaires ; primitivisme ; inversion Nord-Sud ; bouleversements géopolitiques ; expédition/migration ; ruines ; chocs technologiques, manque
<i>The Snowfall Trilogy</i>	Mitchell Smith (États-Unis)	Romans	2002-2004	Longtemps après l'apocalypse (500 ans après le début de l'ère glaciaire)	États-Unis et Mexique	Naturelles (cosmiques : changement de l'orbite de Jupiter)	Potentiellement permanentes ; primitivisme ; bouleversements géopolitiques ; ruines ; chocs technologiques ; inversion Nord-Sud ; expédition/migration ; évolution
<i>Greatwinter Trilogy</i>	Sean <u>McMullen</u> (Australie)	Romans	1999-2001	Pendant et longtemps après l'apocalypse (200 ans après le début de l'ère glaciaire, vers l'an 4000)	Monde entier, Australie	Humaines (guerre nucléaire)	Potentiellement temporaires (solution technologique) ; chocs technologiques ; primitivisme ; bouleversements géopolitiques
<i>L'Aigle de sang</i>	Jean-Christophe Chaumette (France)	Roman	2001	Un peu après l'apocalypse (début d'une ère glaciaire, 2013)	Monde entier	Humaines (changements climatiques) ou surnaturelles (nordique)	Potentiellement permanente ; primitivisme ; fin possible de l'humanité ; chaos

Cœuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<i>The Day After Tomorrow</i>	Roland Emmerich (États-Unis)	Film	2004	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire, possiblement 2004)	Monde entier, surtout New York et Washington (Antarctique, Écosse, Inde, Japon)	Humaines (effet de serre, réchauffement climatique, fonte des pôles, altération du courant Atlantique-Nord)	Potentiellement temporaires ; inversion Nord-Sud ; personnification ; ruines ; bouleversements géopolitiques ; victoire de la nature sur la culture ; expédition ; effacement des corps
<i>Fifty Degrees Below</i>	Kim Stanley Robinson (États-Unis)	Roman	2005	Un peu avant et pendant l'apocalypse (premiers signes du début de l'ère glaciaire)	Washington	Humaines (réchauffement climatique, fonte des pôles, altération du Gulf Stream)	Probablement temporaires (ère glaciaire) ; évolution (adaptation) ; bouleversements géopolitiques
<i>The Road</i>	Cormac McCarthy (États-Unis)	Roman	2006	Un peu après l'apocalypse (début d'une potentielle ère glaciaire)	Est des États-Unis	Indéterminées (naturelles ou humaines, mais rapides et source de cendre)	Potentiellement permanentes (indéterminées) ; migration ; manques ; primitivisme ; fin possible de l'humanité
<i>Le Feu de Dieu</i>	Pierre Bordage (France)	Roman	2009	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)	France (entre Paris et le Périgord)	Naturelles (climatiques et géologiques, pluies de cendre)	Temporaires (6 ou 7 ans) ; isolement ; expédition/migration ; manque (nourriture) ; nuit ; ruines ; primitivisme ; évolution

Cœuvres	Auteurs	Genre	Date	Temporalité	Lieux	Causes	Conséquences
<i>Le Cas Jack Spark, tome 3 : Hiver nucléaire</i>	Victor Dixen (France)	Roman jeunesse	2011	Au moment de l'apocalypse (début de l'ère glaciaire)	Monde entier, Paris	Extraterrestres (pluie de météorites, cendres dans l'atmosphère)	Potentiellement permanentes (indéterminées) ; manques ; bouleversements géopolitiques ; chaos ; ruines ; obscurité ; évolution
<i>Le Dernier hiver</i>	Jean-Luc Marcastel (France)	Roman jeunesse	2011	Un peu après l'apocalypse (quelques années après le début de l'ère glaciaire, 2035)	France (Auvergne)	Indéterminées (probablement naturelles, cosmiques ou climatiques, soleil voilé)	Probablement temporaire (10, 100 ou 1000 ans) ; évolution ; survie ; expédition/migration
<i>The Colony</i>	Jeff Renfroe (Canada)	Film	2013	Un peu après l'apocalypse (début d'une ère glaciaire, 2045)	Amérique du Nord	Humaines (changements climatiques et machines de contrôle climatique)	Probablement temporaires ; surface/profondeur ; manque (nourriture) ; expédition ; choc technologique ; primitivisme ; organisation sociale
<i>Hiver nucléaire</i>	Cab (Caroline Breault) (Québec)	BD	2015	Un peu après l'apocalypse (début d'une ère glaciaire, 2028)	Montréal	Humaines (incident dans une centrale nucléaire)	Probablement temporaires ; bouleversements sociaux ; chaos ; biologie (adaptation)
<i>Les corps extraterrestres</i>	Pierre-Luc Landry (Québec)	Roman	2015	Au moment et un peu après l'apocalypse (un an après le début des bouleversements)	Europe et États-Unis	Indéterminées (inversions climatiques et événements cosmiques, météorites)	Indéterminées ; bouleversements géopolitiques ; étrangeté ; chaos

#### | *IV. Variations sur l'apocalypse en littérature*

# Le sacrifice et la perte : cadavres, ossements et paysages post-apocalyptiques chez Virginia Woolf

[Pauline MACADRÉ](#)

Si la fiction de Woolf présente régulièrement des paysages que l'on pourrait qualifier de post-apocalyptiques, où ne subsistent plus que les cendres d'un monde d'où l'homme aurait disparu, le mot « apocalypse » y est étrangement totalement absent, ce qui n'est en revanche pas le cas du terme « révélation », écho au *Book of Revelation*, Livre de l'Apocalypse de la Bible en anglais, et terme appelé par l'étymologie même d'apocalypse<sup>[1]</sup>. L'apocalypse englobe ce double mouvement de destruction et de révélation d'un sens, de dévoilement de ce qui, jusque-là, était caché. Ce double phénomène d'aveuglement et de déssillage rappelle les *moments of being* au centre de la poétique woolfienne, moments de révélation où l'intensité de la vision et la violence de la lucidité qu'elle apporte permettraient de percer le voile de la réalité superficielle du monde qui nous entoure. À la manière de la révélation inextricablement liée à l'apocalypse, les *moments of being* déchirent le voile tissé par les « *moments of non-being* » :

I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order, it is a token of

some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. (Woolf, 1985, 72)

Nous tenterons de montrer comment l'écriture de Virginia Woolf devient le gage de ce « réel » qui demeurerait caché derrière le voile rassurant des apparences et comment, de la même manière, le langage qu'elle tisse permet paradoxalement de briser le signe galvaudé et de révéler un sens qui y demeurerait caché, voire perdu. La vision apocalyptique contamine le fonctionnement de l'écriture qui, nous le verrons, révèle la vacuité des motifs littéraires usés et leur redonne une épaisseur symbolique. Cet article ne s'inscrit donc pas dans une perspective phénoménologique ni n'interroge les modalités de l'être au monde qui se dessinent dans la fiction de Woolf, deux aspects par ailleurs très largement étudiés par la critique, mais s'intéresse davantage aux stratégies d'écriture développées par Woolf afin de « *make it real by putting it into words* ».

Dans la section centrale de *To the Lighthouse*, « Time Passes », la guerre est évoquée en tant que catastrophe dont les échos sonores retentissent au loin, à la marge du texte. Elle marque la fin d'un monde et cette rupture se retrouve à l'échelle des personnages dont le quotidien est bouleversé entre la première et la troisième section du roman. Elle prive la maison, et le texte, de ses personnages, dont la mort n'est mentionnée qu'entre crochets : ces derniers sont le moyen typographique d'éluder les atrocités de la guerre tout en les réinscrivant visiblement dans un texte qui encadre littéralement la perte. Autres tentatives de représentation d'un monde en marge de l'humain, les interludes de *The Waves* présentent un paysage spectaculaire qui s'avère impossible, puisque la combinaison de perspectives contradictoires met à mal le régime de visibilité et interdit toute figuration rationnelle. La perturbation de

l'ordre ordinaire habituel semble indiquer que quelque chose a eu lieu et confère à ce monde un caractère post-apocalyptique, résultat d'un événement mystérieux et innommé (car innommable ?), un monde qui subsisterait au-delà de la forme et au-delà de la fin.

Le neuvième et dernier interlude est un tableau de fin du monde ; la dissolution des formes et des couleurs face à l'invasion inéluctable de l'obscurité, qui submerge et engloutit la terre, rappelle le déluge de ténèbres dans « Time Passes » (« *a downpouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness* », Woolf, 1927, 103). Au milieu de ce désert de désolation, paysage tout en nuances de noir et gris, entre la suie et la cendre, une image discrète nous frappe. Il s'agit de la peau morte, clouée au mur, vide, seul reste d'une vipère absente :

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution. Black and grey were shot into the garden from the broken vessel that had once held red light. Dark shadows blackened the tunnels between the stalks. The thrush was silent and the worm sucked itself back into its narrow hole. Now and again a whitened and hollow straw was blown from an old nest and fell into the dark grasses among the rotten apples. The light had faded from the tool-house wall and *the adder's skin hung from the nail empty*. All the colours in the room had overflowed their banks. The precise brush stroke was swollen and lop-sided; cupboards and chairs melted their brown masses into one huge obscurity. The height from floor to ceiling was hung with vast curtains of shaking darkness. The looking-glass was pale as the mouth of a cave shadowed by hanging creepers. (Woolf, 1931, 181, nous soulignons)

Dans *The Waves*, l'image est récurrente et chacun des six personnages se fantasme ainsi, cloué à la porte de l'enfance ou faisant sacrifice de soi. Certes, si elle y a littéralement laissé sa peau, la vipère est ailleurs, s'est débarrassée de ce qui était mort et superflu, et sa mue est synonyme de renaissance, voire de résurrection ; ainsi, elle est à la fois résidu d'une crucifixion prosaïque et linceul vide du Christ. Mais ici, l'attention est portée sur la *vacuité*. L'évidement est omniprésent, entre la paille creuse et les coquilles vides, et la place même de l'adjectif « *empty* » en souligne l'importance.

Retardé en bout de proposition, l'adjectif semble se référer rétrospectivement au clou autant qu'à la peau, et c'est en définitive toute l'image qui est vidée de sa force symbolique – le signe ainsi vidé de son sens marque l'échec de la transcendance divine – oubliée au milieu d'un paysage désolé, déserté, où l'homme est absent, ou plutôt absenté, figure absente dont la présence disparue apparaît en creux dans l'œil bouche bée du miroir, béance qui ne reflète plus rien. « *Light had faded* » : ici, point de lumière divine qui éclairerait une crucifixion désacralisée dont on ne lira que le reste ; point non plus de lumière vitale qui permettrait de voir au travers de la peau de vipère, membrane opaque comme une paupière fermée. Au contraire, le rideau de l'obscurité, nuit métaphorique de l'esprit, a recouvert la terre. Comme la peau vide de la vipère, le monde est doublement vidé : à la fois par l'absence de l'homme qui le hante, et par la perte de signification d'un symbole connu, détourné, qui implique une double impossibilité, de rédemption et de l'avenir. Le texte se présente comme un tableau anhistorique, déconnecté, par l'absence même de toute substance, des valeurs qui nous sont familières.

Le paysage textuel woolfien est jonché d'animaux morts ou à l'agonie, d'ossements éparpillés qui nous semblent être autant d'évocations de reliques, de résidus de rituels primitifs et de sacrifices « ratés », qui auraient perdu leur signification et que l'on n'arriverait plus à déchiffrer. Ces figures se placent en marge d'événements historiques traumatisants qu'elles évoquent sans les nommer, qu'elles convoquent sans parvenir à les conjurer, comme si elles étaient les inscriptions paradoxales et modernistes de la perte du sens et des valeurs sacrifiées à l'autel d'une société dont les fondements mêmes sont fragilisés par le contexte historique. En effet, si le sacrifice peut être considéré comme élément fondateur du sacré, le texte n'en conserve que le reste, trace violente qui témoigne d'une transgression, d'un empiétement sur le vivant, sans pour autant avoir permis la purification attendue. Par ailleurs, ces formes ne sont pas uniquement des figures de la marge, mais également les signes persistants et symptomatiques d'une réalité oubliée, résultats de l'éclatement du sens du langage, déconnecté du réel qu'il trahit. Comment ces éléments peuvent-ils être perçus comme des traces de rites ancestraux momentanément exhumées et permettant une réinscription, au-delà des mots, d'un système de sens originel ? Comment Woolf tente-t-elle, grâce à ces éléments, de réactiver ce système en adéquation avec le réel et le sens perdus ?

Les nouvelles « The Shooting Party » (1938) et « Lappin and Lapinova » (1939) dépeignent faisans et lièvres qui finissent chassés ou empaillés. Les animaux y sont des avatars rêvés par les personnages ou imposés par l'instance narrative, avatars malencontreux et mortifères qui deviennent des prisons. Les comparaisons, explicites ou implicites, mettent au jour la place de la femme dans la société patriarcale : si la création d'un monde imaginaire peuplé d'animaux permet à Rosalind d'échapper au carcan des traditions, elle n'en élude pas pour autant les

codes liés au genre/*gender* – reine des lapines, elle n'en demeure pas moins une femme/femelle, lièvre blanc de la féminité victorienne pris dans une société de plus en plus soumise à la politique et à l'économie de marché<sup>[2]</sup>.

Miss Rashleigh et Miss Antonia quant à elles ne peuvent pas plus échapper à la violence masculine<sup>[3]</sup> figurée par la chasse que les faisans dont elles partagent les traits<sup>[4]</sup> et qu'elles mangent sans y reconnaître leur propre sort : tout porte à croire que les deux femmes vont à leur tour « passer à la casserole »<sup>[5]</sup>, et la scène du repas apparaît à la fois comme festin totémique qui ne sanctifie pas et apporte la discorde au lieu de la communion, et comme parodie de l'eucharistie où la transsubstantiation serait vouée à l'échec<sup>[6]</sup>. Dans les deux cas, fourrures et plumes ne sont plus des accessoires de mode mais des camisoles de force qui entravent les personnages féminins dans une condition sociale qu'elles sont incapables de voir et qui est exhibée aux yeux du lecteur, pour qui la dimension allégorique est évidente.

Pour autant, au niveau diégétique la confrontation demeure impossible et mène à la faillite de l'animal totémique qui ne protège plus, bien au contraire : les cadavres d'animaux sont en avance sur la mort, même métaphorique, des personnages et la 'substitution' des uns aux autres n'est pas fortuite puisqu'elle les mène à une mort inéluctable, et qui *crève les yeux* du lecteur. La représentation du pire crève littéralement les yeux de Rosalind, pétrifiée, qui fait l'expérience de la sidération, privée de la pulsion scopique :

Next day [Rosalind] could settle to nothing. She seemed to have lost something. She felt as if her body had shrunk; it had grown small, and black and hard. Her joints seemed stiff too, and when she

looked in the glass, which she did several times as she wandered about the flat, her eyes seemed to burst out of her head, like currants in a bun. [...] The first thing she saw when she went in [the National History Museum] was a stuffed hare standing on sham snow with pink glass eyes. Somehow it made her shiver all over. [...] She went home and [...] sat crouched in her chair, with her hands dangling empty, and her eyes glazed, like glass eyes, in the firelight. (Woolf, 1939, 91)

L'aveuglement des personnages, incapables de voir *au-delà*, peut être lu comme une forme de stérilité de la condition féminine de l'époque, mais ce n'est pas tout. Dans les deux nouvelles, les cadavres des animaux deviennent des coquilles creuses, enveloppes charnelles vidées de la substance qui les habitait, et partagent certaines caractéristiques physiques : yeux crevés, corps ratatinés, figés par la rigidité de la mort. Les termes sont repris presque à l'identique, entre l'animal et le personnage, d'une nouvelle à l'autre, comme des variations sur le même thème :

The birds were dead now, their claws gripped tight, though they gripped nothing. The leathery eyelids were creased greyly over their eyes. [...] The pheasants looked smaller now, as if their bodies had shrunk together. [...] The sides of the cart were stuck about with little grey-blue feathers and the floor was smeared and stained with blood. But it was empty. (Woolf, 1938, 72)

[The two women's] eyes became like pebbles, taken from water; grey stones dulled and dried. And their hands gripped their hands like the claws of dead birds gripping nothing. And they shrivelled as if their bodies inside their clothes had shrunk. (*Id.*, 74-75)

Les serres des oiseaux morts qui ne saisissent rien permettent une comparaison qui tourne à la tautologie et souligne la disparition de la signification du langage car il semble que ce sont les mots eux-mêmes qui ne *saisissent rien*, aussi vides que la charrette ayant servi à transporter les faisans morts. Et justement – la charrette est loin d'être vide. On y trouve une multitude de plumes et des taches de sang qui sont autant de restes. Si la charrette a été vidée, elle demeure pleine des traces de ce qui était là et qui n'y est plus : elle porte l'empreinte d'une présence passée qui témoigne de l'absence.

Ainsi, à la fois figures recroquevillées de l'apocalypse et instruments de révélation du néant, ces cadavres d'animaux présagent certes la fin inéluctable, mais incarnent également une perte de sens. Ils inscrivent bien l'absence à venir de l'homme, et sont en outre les gages de l'évidement des signifiants d'un langage qui tourne à vide, incapable de rien articuler.

Ailleurs, d'autres figures de ce type perturbent çà et là le paysage encore paisible des premiers romans de Woolf par ce « quelque chose » qui tient de l'abject de Julia Kristeva, ce

[s]urgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. (Kristeva, 1983, 10)

Notons par exemple la place de phalènes dans *The Voyage Out*, qui accompagnent la lecture de *L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, livre merveilleux que l'on mettra un point d'honneur à ne pas lire :

« *The Decline and Fall of the Roman Empire?* » said Mrs. Thornbury. « A very wonderful book, I know. My dear father was always quoting it at us, with the result that we resolved never to read a line. »

« Gibbon the historian? » enquired Mrs. Flushing. « [...] We used to lie in bed and read Gibbon—about the massacres of the Christians, I remember—when we were supposed to be asleep. It's no joke, I can tell you, readin' a great big book, in double columns, by a night-light, and the light that comes through a chink in the door. Then there were the moths—tiger moths, yellow moths, and horrid cockchafers. [...] Have you ever seen a moth dyin' in a night-light? » (Woolf, 1915, 225)

Si celle qui l'a lu se souvient que « ce n'est pas de la blague », le massacre des Chrétiens est remplacé par celui des phalènes qui se brûlent les ailes à la lumière de la nuit, comme si ces petites ailes éphémères faisaient de l'ombre à la grande histoire immortelle : « *All for a moment wavered and bent in uncertainty and ambiguity, as if a great moth sailing through the room had shadowed the immense solidity of chairs and tables with floating wings* » (Woolf, 1931, 140). A une autre échelle, le jeune Jacob (*Jacob's Room*), perdu sur la plage, trouve un crâne de mouton dont il se saisit, dans une véritable pulsion de mort. L'association pour le moins dérangement fait du crâne un objet transitionnel qui apaise immédiatement l'enfant :

There he stood. His face composed itself. He was about to roar when, lying among the black sticks and straw under the cliff, he saw a whole skull—perhaps a cow’s skull, a skull, perhaps, with the teeth in it. Sobbing, but absent-mindedly, he ran farther and farther away until he held the skull in his arms. (Woolf, 1922, 7)

Face aux injonctions de sa mère qui lui ordonne de laisser l’objet abject, qu’elle refuse de nommer autrement que comme « *[s]omething horrid* », qui résiste à la charge symbolique<sup>[7]</sup>, Jacob se contente de rapporter la mâchoire, « *the sheep’s jaw, which was loose* », bouche béante et muette qui met Betty Flanders mal à l’aise, « *aware all the time in the depths of her mind of some buried discomfort* » :

There on the sand not far from the lovers lay the old sheep’s skull without its jaw. Clean, white, wind-swept, sand-rubbed, a more unpolluted piece of bone existed nowhere on the coast of Cornwall. The sea holly would grow through the eye-sockets; it would turn to powder, or some golfer, hitting his ball one fine day, would disperse a little dust— [...].

« Don’t lag, boys. You’ve got nothing to change into, » said Betty, pulling them along, and looking with uneasy emotion at the earth displayed so luridly, with sudden sparks of light from greenhouses in gardens, with a sort of yellow and black mutability, against this blazing sunset, this astonishing agitation and vitality of colour, which stirred Betty Flanders and made her think of responsibility and danger. (*Id.* 7-9)

La pureté de l’os au milieu d’un paysage presque insoutenable de vivacité ne manque pas de rappeler à la mère que ses enfants ne

pourront pas (se) changer, ni résurrection ni réincarnation. La mâchoire désarticulée finira dans la chambre des enfants, imposant déjà à Jacob un sommeil proche de l'inconscience de la mort : « *In the other bed by the door Jacob lay asleep, fast asleep, profoundly unconscious. The sheep's jaw with the big yellow teeth in it lay at his feet. He had kicked it against the iron bed-rail* » (Woolf, 1922, 13). La « chambre de Jacob » abrite déjà la mort à venir, et l'image traditionnelle du crâne comme *memento mori* ressurgit avec le crâne de sanglier dans la chambre des enfants de *To The Lighthouse*, décoration monstrueuse impossible à faire disparaître :

What was the matter? It was that horrid skull again. [...] She had been so foolish as to let them nail it up there. It was nailed fast, Mildred said, and Cam couldn't go to sleep with it in the room, and James screamed if she touched it.

[...] She could see the horns, Cam said, all over the room. It was true. Wherever they put the light (and James could not sleep without a light) there was always a shadow somewhere.

[...]

« Well then, » said Mrs. Ramsay, « we will cover it up, » and [...] she quickly took her own shawl off and wound it round the skull, round and round and round, and then she came back to Cam and laid her head almost flat on the pillow beside Cam's and said how lovely it looked now; how the fairies would love it; it was like a bird's nest<sup>[8]</sup>; it was like a beautiful mountain such as she had seen abroad, with valleys and flowers and bells ringing and birds singing and little goats and antelopes and... She could see the words echoing as she spoke them rhythmically in Cam's mind, [...] still more

monotonously, and more rhythmically and more nonsensically, [...] until she sat upright and saw that Cam was asleep.

Now, she whispered, crossing over to his bed, James must go to sleep too, for see, she said, the boar's skull was still there; they had not touched it; they had done just what he wanted; it was there quite unhurt. He made sure that the skull was still there under the shawl. (Woolf, 1927, 92-93)

Si Mrs Ramsay ne parvient pas à protéger ces enfants de la connaissance de la mort, la place du crâne est particulièrement ambiguë ici, tour à tour déclencheur de cauchemar d'enfant et accessoire de conte de fée ; objet transformé d'une berceuse pour Cam, il est le point fixe rassurant pour James. En cela, il concentre d'une part l'apogée de l'abjection, lorsque : « la mort qui, de toute façon, me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort » (Kristeva, 1983, 12), notamment l'enfance. Il est d'autre part le bouc émissaire, celui qu'il faut laisser entrer pour y fixer tous les maux et pouvoir s'en libérer, *pharmakos* qui concentre la mort et en permet l'expulsion dans un geste cathartique.

Dans la fiction plus tardive de Woolf, notamment dans *The Waves*, les images de crucifixion sont légion. Nous avons évoqué la peau de vipère, mais l'on trouve aussi de nombreuses expressions d'une crainte doublée d'un désir de sacrifice de soi, entre le jeu enfantin d'une chasse à l'homme, le martyr supplicié en amour et la lente procession vers une mort qui nous change en viande :

Do not stir; if the gardeners saw us they would shoot us. We should be nailed like stoats to the stable door<sup>[9]</sup>. (Woolf, 1931, 11)

To be loved by Susan would be to be impaled by a bird's sharp beak, to be nailed to a barnyard door. Yet there are moments when I could wish to be speared by a beak, to be nailed to a barnyard door, positively, once and for all. (*Id.*, 90)

I should stand in a queue and smell sweat, and scent as horrible as sweat; and be hung with other people like a joint of meat among other joints of meat. (*Id.*, 122)

Chaque personnage évoque avec violence des pulsions autodestructrices et des visions sacrificielles, entre danses rituelles et corps estropiés, par l'ensevelissement, la noyade diluvienne ou le feu primitif. Toutefois, aucun mieux que Bernard n'offre une perspective explicitement identitaire :

But now let me ask myself the final question, as I sit over this grey fire, with its naked promontories of black coal, which of these people am I? (*Id.*, 60)

The stone is sunk; the moment is over. Round me there spreads a wide margin of indifference. Now open in my eyes a thousand eyes of curiosity. Anyone now is at liberty to murder Bernard, who is engaged to be married, so long as they leave untouched this margin of unknown territory, this forest of the unknown world. (*Id.*, 107-108)

Le meurtre/suicide de celui qui, par le mariage, scelle son appartenance au monde et souscrit à ses codes, participe d'une volonté de s'oublier et ouvre une perspective plus large où la disparition de

l'homme est concomitante d'une disparition du moi et d'un refus d'autorité et d'auctorialité.

Le territoire en marge, forêt du monde inconnu évoqué par Bernard, pourrait bien être celui des paysages des interludes qui doit rester « *untouched* », vierge de tout langage. Car l'apocalypse ne se dit pas : elle laisse les traces de l'absence, de façon spectrale, dans les maisons vides, devenues inhabitables, envahies par les objets abandonnés qu'elles abritent et qui ont perdu leur utilité et leur substance.

Le paysage des interludes n'est pas aussi éloigné que l'on pourrait le croire de celui qui baigne le village paisible de *Between the Acts*, qui porte les traces de l'évolution de la race humaine et les « cicatrices » gravées dans la chair britannique par l'histoire nationale. Au milieu d'un paysage autrement bucolique et pastoral<sup>[10]</sup>, en apparence non encore envahi par l'angoisse de la guerre pourtant aux portes du pays<sup>[11]</sup>, le monde apparaît comme en sursis. C'est bien une menace que semble représenter le serpent-crapaud à l'agonie, chimère qui gît au sol, qui surgit comme une anomalie, une « clocherie de la réalité » pour parler en termes lacaniens empreinte d'inquiétante étrangeté :

There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow, the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round—a monstrous inversion. So, raising his foot, he stamped on them. The mass crushed and slithered. The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him. He strode to the Barn, with blood on his shoes. (Woolf, 1941, 89)

Cette « inversion monstrueuse », totem hybride, métamorphose interrompue et accouchement avorté, est la figure même de la lisière, de la limite entre vie et mort, entre dévoration et renvoi, presque une image du tabou primitif, encore à la fois *sacré* et *impur*<sup>[12]</sup>. Le geste de Giles s'assimile d'une part à un rite de purification de l'objet abject qui menace son intégrité<sup>[13]</sup>, et d'autre part à une tentative d'impulsion, hors de la torpeur générale et de la paralysie qui frappe la civilisation face à la montée du fascisme. L'Autre est également l'Ennemi, qui rôde de l'autre côté de la Manche et s'insinue sournoisement dans la société qu'il mutile. La cérémonie de purification attentée par Giles n'a pas été accomplie, son action se solde d'un échec, en témoigne le reste qui subsiste, la trace sanglante sur sa chaussure<sup>[14]</sup> qui s'obstine comme pollution indélébile, comme pourriture que l'on ne peut effacer ni oublier.

L'image est à mettre en parallèle avec le *pageant* de Miss La Trobe, qui tient une place essentielle dans *Between the Acts*. Le spectacle apparemment post-historique se joue sur la terrasse<sup>[15]</sup>, encadrée d'arbres et ouvrant, derrière, sur les vaches<sup>[16]</sup> broutant paisiblement. Ce paysage magnifique offre un décor primitif au spectacle et en fait le lieu idéal pour le sacre du printemps, l'autel où quelque chose va être offert – ou sacrifié ? Le traumatisme laissé par les atrocités de la Première guerre mondiale renforce la crainte d'annihilation totale et accentue l'impression d'être des animaux sacrificiels à l'aube de la Deuxième guerre mondiale que Virginia Woolf évoque dans son journal : « *how we're being led to the altar this spring: its flowers will I suppose nod & yellow & redden the garden with the bombs falling—oh, its a queer sense of suspense, being led up to the spring of 1940—* » (Woolf, *Diary V*, 264). Pourtant, dans *Between the Acts*, dont l'action est censée se dérouler en juin 1939, la guerre est remarquablement absente. Le roman met en

place un système de mise en abyme, par le biais du spectacle historique, qui attire notre attention sur le fonctionnement du symbole et dénonce l'autorité fasciste. La promesse du *pageant* traditionnel est une promesse de rédemption voire de salut, le dirigeant vertueux étant le plus à même d'assurer l'avenir glorieux de la nation qui s'unit *de facto* sous lui<sup>[17]</sup>. A l'inverse, face aux symboles faciles de la propagande, qui se donnent, créent des automatismes quasi mécaniques et engourdissent l'esprit des masses populaires qui deviennent un rouage de la machine, dépourvu de toute aptitude à la réflexion, Woolf encombre sa fiction de symboles qui se refusent – comme le *pageant* de Miss La Trobe, qui frustre les conventions du *pageant* traditionnel en empêchant l'identification d'un thème connu. En brouillant les repères, le spectacle attire l'attention sur la vacuité qui se tient en embuscade derrière le signe et laisse son public perplexe s'interroger, chercher un sens perdu qui ne cesse de lui échapper – public qui n'a d'autre choix, comme le lecteur, que de reprendre la quête herméneutique et d'amorcer une forme de réappropriation de sa capacité interprétative et réflexive. D'une certaine manière, cette résistance du symbole est une invitation à résister aux mythes totalisants<sup>[18]</sup>, et un moyen d'échapper à leur dimension cyclique qui induit une répétition stérile du passé dans le présent sans pour autant soumettre l'homme à son propre regard critique.

Le serpent-crapaud devient le témoin de la crainte d'une perte d'avenir face à la paralysie du présent. La vision est bel et bien apocalyptique puisque l'impossibilité du futur équivaut à la fin du monde, la fin d'un monde sous la menace de la guerre. Cette stagnation contamine le langage et cause la perte du sens, l'échec de l'art et de la communication qui tournent à vide, infectés par les idéologies politiques de l'entre-deux guerres ; un constat établi par Woolf elle-même dans une lettre écrite à sa sœur Vanessa Bell en 1938<sup>[19]</sup> : « *All books are now rank with the slimy*

*seaweed of politics; mouldy and mildewed* » (Woolf, *Letters* VI, 294). L'importance de la construction idéologique du discours est en lien avec la sémiotique de Barthes qui souligne la différence entre le « système », corps de doctrine fermé, monologique et rhétorique de l'idéologique pur qui prétend pouvoir être appliqué, et le « systématique » qui est le « jeu du système », qui est « du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle » (Barthes, 1971, 114-115). Ainsi, les cadavres d'animaux deviennent les traces de la « poussière d'or du signifiant », des signes pulvérisés, disséminés, qui se trouvent *au bout*, à l'extrême limite, comme s'ils devenaient des vecteurs permettant d'« *illimiter le langage* » (*id.*, 11) et d'appréhender obscurément le réel.

La dernière phrase de *Between the Acts* marque cet avènement d'un langage « sans “objet” » et « sans “sujet” » (*id.*, 114) puisque Virginia Woolf, à la manière de son personnage Miss La Trobe, se dissimule dans les buissons. L'auteur a disparu, et lorsque les spectateurs cherchent « *an object corresponding to this description. None such was visible* » (Woolf, 1941, 175). La disparition inquiète et empêche la conclusion :

It was an awkward moment. How to make an end? Whom to thank? Every sound in nature was painfully audible; the swish of the trees; the gulp of a cow; even the skim of the swallows over the grass could be heard. But no one spoke. Whom could they make responsible? [...] Was there no one? (*Id.*, 175)

Surely it was time someone invented a new plot, or that the author came out of the bushes... (*Id.*, 194)

L'auteur disparaît et laisse le texte (et le lecteur) orphelins laissant la question « *To whom?* », qui fait écho à celle de Septimus (*Mrs Dalloway*),

devenue ici « *whom to* », sans réponse.

À la fin du roman, les personnages deviennent deux silhouettes contre la nuit qui les enveloppe :

Isa let her sowing drop. The great hooded chairs had become enormous. And Giles too. And Isa too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before the roads were made, or houses. It was night that dwellers in caves had watched from some high places among rocks.

Then the curtain rose. They spoke. (*Id.*, 197)

Les dernières phrases du dernier roman de Woolf pointent vers la parole et la taisent, la remplacent par le blanc de la page, le silence de la fin. Pourtant le rideau se lève bien, et le point final s'inscrit comme l'ouverture par excellence, comme une promesse qui participe de cette volonté de découvrir quelque chose qui est dissimulé derrière le voile, le signe. Certes, les figures que nous évoquions ont permis de lever le voile sur l'animalité de la condition humaine et la déshumanisation du monde, de dénoncer la mauvaise lecture des signes et l'absence de repères en jeu dans une société blessée par la guerre. Mais il s'agit également de lever le voile sur la béance au creux du langage, la rupture d'avec le monde, et la perte du réel.

En effet, entre le langage et le réel, l'un semble toujours devoir être sacrifié à l'autel de l'autre. Le désir de retrouver la signification perdue du langage s'inscrit dans une quête typiquement moderniste qui en dénonce l'inadéquation et fait s'entrechoquer des signifiants qui sonnent creux, déconnectés de leur signifié et du monde qu'ils sont censés

articuler, dans l'espoir qu'une étincelle en surgisse et rallume le feu préhistorique, originel, semblable à la torche de la vision portée par l'homme préhistorique, *Green Man* tapi en Bernard, dont langage non encore articulé est aussi viscéral que les entrailles dans lesquelles il se plonge les mains :

There is the old brute, too, the savage, the hairy man who dabbles his fingers in ropes of entrails; and gobbles and belches; whose speech is guttural, visceral—well, he is here. He squats in me. [...] That man, the hairy, the ape-like, has contributed his part to my life. He has given a greener glow to green things, has held his torch with its red flames, its thick and smarting smoke, behind every leaf. (Woolf, 1931, 222-223)

De la même façon, la vieille dame à la sortie du métro du Londres de *Mrs Dalloway* émet un chant ancestral aux paroles sans langage :

A sound interrupted him [Peter Walsh]; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into

ee um fah um so

foo swee too eem oo—

the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth; which issued, just opposite Regent's Park Tube Station, from a tall quivering shape, like a funnel, like a rusty pump, like a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing

ee um fah um so

foo swee too eem oo,

and rocks and creaks and moans in the eternal breeze. (Woolf,  
1925, 68-69)

Ces deux images primitives contribuent à une tentative de reconstitution, de récupération du sens originel. Face à la menace d'incohérence, ce retour aux sources témoigne d'une quête visant à ressaisir le sens perdu, à vider le signifiant des significations qui l'encombrent afin d'y réinjecter plus de « réel », dans une démarche similaire à celle qu'évoque Agamben à propos du *Temps qui reste* : « Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable » (Agamben, 2000, 69).

Pour faire face à la menace de dissolution qui hantait notre premier exemple, la solution pourrait bien être dans la peau de la mue du serpent, trace désencombrée de tout ce qui l'investissait, laissée sur le papier comme « écriture du réel » mais écriture sans langage, menaçant l'ordre syntactique. Là où le ver était repoussé dans sa tranchée (« *the worm sucked itself back into its narrow hole* »), il s'agit de pousser le langage dans ses retranchements. Ainsi, ce n'est qu'en perdant les couches de signification qui le recouvraient – comme un serpent se débarrasse de sa peau morte – que l'écriture pourrait recouvrir un sens plus originel. Pourtant, la contradiction est bien là : dans la quête d'une écriture permettant d'exprimer un réel qui nécessite l'abolition du langage tandis que ce dernier est condition *sine qua non* de l'écriture. Si l'on considère

que le langage opère une traduction, et une trahison, du réel en monde pour l'homme, alors c'est le silence, en tant qu'il marque la fin du langage, qui apparaît comme la véritable apocalypse. La prophétie de Miss La Trobe se réalise au moment de l'ultime lever de rideau ouvert sur l'infini de la page qui restera blanche : la fin du roman est comme refusée au lecteur, à la faveur d'une fin de la *fiction*<sup>[20]</sup>. Peut-être est-ce là l'ultime solution pour *illimiter* l'écriture, l'ouverture par excellence sur une fin du « monde » au sens de perte d'un monde conditionné par le langage, l'apocalypse qui permettrait l'avènement du réel retrouvé.

---

1. *kalupto*, cacher ; *apocalypsis* : action de découvrir. ↩
2. Voir Simpson, 2011. ↩
3. Non plus qu'elles ne peuvent échapper au cadre de la nouvelle, cernées par les étranges introduction et conclusion de cette dernière. ↩
4. « [L]e corps des deux personnages féminins se transforme en corps animal, [qui] devient à la fois masque et révélateur du corps humain et de ses tribulations. » (Reynier, 1997, 90). Christine Reynier voit la chasse comme métaphore de l'acte sexuel et les deux femmes comme victimes sacrificielles mais consentantes de leur bourreau. ↩
5. Jane Nardin voit quant à elle dans cette scène une inscription de la façon dont « la patriarchie s'assure la coopération des femmes dans leur propre perte d'autonomie » (Nardin, 293). ↩
6. Suivant Frazer, Freud précise : « Notre regard suit à travers le cours des âges l'identité du repas totémique avec le sacrifice animal, avec le sacrifice humain théanthropique et avec l'eucharistie chrétienne »

(Freud, 1993, 308 ; cité dans Reynier, 1997). C. Reynier ajoute : « Mais au lieu de lier ce repas au crime du père, V. Woolf le lie ici à l'inceste, péché qui, de toute manière, exige d'être expié. [...] [L]e repas devient alors une scène de cannibalisme, et plus exactement, d'auto-dévoration, ce qui ne peut aboutir qu'à la disparition et l'engloutissement des convives, le suicide sacrificiel étant la seule issue possible face au bourreau » (*id.*, 93-94). ↩

7. Catherine Lanone remarque cette résistance et note qu'ici : « *A skull is a skull is a skull* », reprenant la formule de Gertrude Stein, « *A rose is a rose is a rose* » (Lanone, 1999, 80). ↩
8. Les mots de cette comptine répètent plus ou moins ceux que Betty Flanders utilise pour endormir Archer : « *Think of the fairies [...] Think of the lovely, lovely birds settling down on their nests* » (Woolf, 1922, 10). ↩
9. Image qui ressurgit dans le souvenir: « *We ran back panting last we should be shot and nailed like stoats to the wall* » (Woolf, 1931, 147). ↩
10. Notons tout de même que la nature environnant Pointz Hall fait également l'objet de mépris, voire de censure, puisqu'elle est associée à des problèmes de fosse septique, à l'*abject* tel qu'il est défini par Kristeva et tel qu'il sert de marqueur social, élément à rejeter de manière à s'élever à un rang supérieur et ainsi à se distinguer des animaux, du moins se départir de toute forme de bestialité. ↩
11. Suzanne Bellamy replace également le *pageant* de Miss La Trobe dans un contexte historique où la menace d'oblitération était imminente. Elle évoque ainsi les tensions entre tradition et modernité, ainsi que : « *ideas of rural and folk revival, modernist exploration outside the city, spectacle, fascistic and nazi-style rallies and local theatricals in the late*

1930s. Woolf was working with awareness of experiments by Edith Sitwell and E. M. Forster, the urgency of collecting fugitive local custom and practice, reaffirming deep cultural traditions in the face of impending invasion and the erosion of place, memory and story by development, ecological change and political crisis » (Bellamy, 2012, 43-44). Voir également: Harris, 2010 ; Spiropoulou, 2010 ; Esty, 2002. ↩

12. Freud, 1993. ↩

13. En ce sens, le geste de Giles semble symptomatique d'une forme de violence qui serait présentée comme typiquement masculine, sorte de réaffirmation sexuelle, virile, qu'il n'est pas impossible d'associer au poids de l'inceste qui pèse sur la vie de Woolf, même si de tels liens restent, à notre sens, à établir avec précaution. ↩

14. Le soulagement provisoire de l'« action » la rapproche du meurtre du « père » de la « horde primitive » évoquée par Freud qui convoque Darwin (voir Freud, 1993) Or la trace sanglante fait plus loin de lui un enfant, grondé par sa femme. En ce sens, l'on pourrait s'aventurer à dire que Giles *n'a pas* tué son père, ce qui finit par faire de lui, non pas l'époux de sa mère, mais le fils de son épouse. ↩

15. « *While both the terrace and the barn resemble sites of ritual—a cathedral and a Greek temple—only the terrace combines the ritual past with the present* » (Callan, 2006, 226). ↩

16. Derek Ryan délimite un territoire strictement animal avec les vaches, qui font le lien entre l'homme et la nature, mais également entre le passé préhistorique et le moment présent ; voir Ryan, 2015. ↩

17. Voir Miller, 1998. ↩

18. Ceci rappelle la théorie développée par Frazer, qui argue que les mythes sont inventés pour expliquer ou *justifier* le rituel, qui vient lui-même d'hypothèses philosophiques gravées dans les esprits : « *myths which are made up to explain the origin of a religious ritual and have no other foundation than the resemblance, real or imaginary, which may be traced between it and some foreign ritual* » (Frazer, 2009, 15). ↩
19. Ben O'Dell remarque que ce commentaire illustre les circonstances défavorables auxquelles devaient faire face les romanciers modernes : « *To Woolf, it is clear that anxieties associated with the onset of World War II threatened to degrade contemporary art forms. Working within a climate of political instability, she indicates her belief that her peers have abandoned their natural pursuits in favor of creative projects steeped in ideology.* » (O'Dell, 2008, 46). ↩
20. Au sens que lui donne Frank Kermode, 1969. ↩

## | Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, *Le Temps qui reste*, traduit de l'italien par J. Revel, Paris, Rivages, 2000.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.

BELLAMY, Suzanne, « “The Play’s The Thing BUT We Are The Thing Itself.” Prologue, Performance and Painting. A Multimedia Exploration of Woolf’s Work in the Late 1930’s and Her Vision of Prehistory », dans Derek Ryan et Stella Bolaki, dir., *Contradictory Woolf, Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, Clemson (SC), Clemson University Digital Press, 2012, 43-56.

BRIGGS, Julia, *Reading Virginia Woolf*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2006

CALLAN, Stephanie, « Exploring the Confluence of Primitive Ritual and Modern Longing in *Between the Acts* », dans Helen Southworth et Elisa Key Sparks, dir., *Virginia Woolf and the Art of Exploration*, Clemson (SC), Clemson University Digital Press, 2006, 225-231.

ESTY, Joshua D., « Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant Play », *ELH*, vol. 69, n° 1, 2002, 245-276.

FRAZER, James George, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890), Oxford, Oxford University Press, 2009.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou* (1913), Paris, Gallimard, 1993.

HARRIS, Alexandra, *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper*, Londres, Thames and Hudson, 2010.

KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1966), Oxford University Press, 1969.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, 1983.

LANONE, Catherine, « Abject Objects in *Jacob's Room* », dans Catherine Bernard et Christine Reynier, dir., « Things in Virginia Woolf's Works » (colloque de la S.E.W.), *Études Britanniques Contemporaines*, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, 1999, 79-90.

MILLER, Marlowe A., « Unveiling “the dialectic of culture and barbarism” in British Pageantry: Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Papers on Language & Literature*, vol. 34, n° 2, printemps 1998, 134-161.

NARDIN, Jane, « Poultry for Dinner in Katherine Mansfield's “Prelude” and Virginia Woolf's “The Shooting Party” », *The Midwest Quarterly*, 293-306.

O'DELL, Ben, « The Function of Filth: Waste Imagery and Cultural Identity in *Between the Acts* », dans Diana Royer et Madelyn Detloff, dir., *Virginia Woolf: Art, Education, and Internationalism: Selected Papers from the Seventeenth Annual International Conference on Virginia Woolf*, Clemson (SC), Clemson University Press, 2008, 46-51.

REYNIER, Christine, « Récit de métamorphoses, métamorphoses du récit dans “The Shooting Party” », *Études Britanniques Contemporaines Hors Série*, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier, 1997, 86-100.

RYAN, Derek, « Des animaux ordinaires ou étrangers ? Territoires bovins entre Woolf et Deleuze », *Études britanniques contemporaines* 48 [En ligne], 2015, <http://ebc.revues.org/2272> (page consultée le 21 octobre 2015).

SIMPSON, Kathryn, « “Lappin and Lapinova”: A Woolf in Hare’s Clothing? », dans Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, dir., *Virginia Woolf and the Natural World*, Clemson, Clemson University Digital Press, 2011, 151-156.

SPIROPOULOU, Angeliki, *Virginia Woolf, Modernity and History*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010.

WOOLF, Virginia, « A Sketch of the Past » (1939), dans *Moments of Being*, éd. Jeanne Schulkind, New York, Harvest, 1985.

---, *Between the Acts* (1941), éd. Frank Kermode, Londres, Hogarth, 1992.

---, *Jacob’s Room* (1922), éd. Kate Flint, Oxford, Oxford University Press, 2000.

---, *Mrs Dalloway* (1925), éd. David Bradshaw, Oxford, Oxford World’s Classics, 2002.

---, *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols., éd. Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, New York, Harcourt Brace, 1979-85.

---, *The Letters of Virginia Woolf*, 6 vols., éd. Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, Londres, Hogarth Press, 1975-80.

---, « The Shooting Party » (1938) et « Lappin and Lapinova » (1939), dans *The Mark on the Wall, and Other Short Fiction*, éd. David Bradshaw,

Oxford, Oxford World's Classics, 2001.

---, *The Voyage Out* (1915), éd. Lorna Sage, Oxford, Oxford University Press, 2000.

---, *The Waves* (1931), éd. Kate Flint, Harmondsworth, Penguin Classics, 2000.

---, *To the Lighthouse* (1927), éd. David Bradshaw, Oxford, Oxford World's Classics, 2006.

# Informal Apocalypse: Neil Gaiman and Terry Pratchett's *Good Omens*

[Caroline DUVEZIN-CAUBET](#)

“There’s an Armageddon, Pennsylvania,” said Pollution. “Or maybe it’s Massachusetts, or one of them places. Lots of guys in heavy beards and seriously black hats.”

“Nah,” said Famine. “It’s somewhere in Israel, I think.”

MOUNT CARMEL.

“I thought that was where they grow avocados.”

AND THE END OF THE WORLD.

“Is that right? That’s one big avocado.”

“I think I went there once,” said Pollution. “The old city of Megiddo. Just before it fell down. Nice place. Interesting royal gateway.”

(Gaiman and Pratchett, 2006, 337-338).

This surreal excerpt of conversation between the four horsemen<sup>[1]</sup> of the Apocalypse plays on the etymology of the word Armageddon, from the Hebrew *har mēgiddōn*, or “hill of Megiddo” on which the seven messengers gather in *Revelation*, Chapter 16, verse 16. Thus, the most common meaning of “Armageddon” as a synecdoche for the final battle between Good and Evil before Judgement Day is eclipsed by the periphrasis “where they grow avocados,” and the end of the world itself becomes simply “one big avocado”. The peculiar humor of *Good Omens* stands at the crossroads between its two authors’ styles and enacts a

postmodern blend of high and low-brow culture: the parodic biblical intertextuality is interspersed with references to pop culture and toilet humor, thus inviting the reader into an intricate game of interpretation while also warning him or her not to take anything too seriously, because Pratchett and Gaiman certainly did not when they co-wrote this strange book. For the millions of passionate readers who read and re-read *Good Omens* with an almost religious fervor, the world has been scheduled to end on Saturday<sup>[2]</sup> for 26 years, and yet it all started with two friends who were not famous authors yet, shouting excitedly at each other over the phone over the course of a few months—or so the legend says.<sup>[3]</sup> The story of the book is almost as important as the story inside the book, and this *mise en abyme* puts the treatment of the Apocalypse in a unique perspective. Although a portion of this paper will of course deal with the fact that *Good Omens*, as critics at *The Phoenix New Times* eloquently put it in their blurb, “reads like the *Book of Revelation* as penned by the Monty Python’s Flying Circus,” our main focus will be the kind of mythology that arises around the creation and reception of the “most repaired book in the world” (xi). How does *Good Omens* stage an informal apocalypse, and what kind of sense it make in the 21st century?

## | “In the midst”

In *The Sense of an Ending*, Frank Kermode quotes American poet Wallace Stevens, according to whom “[i]t is one of the peculiarities of the imagination that it is always at the end of an era” (Kermode, 1968, 96). Indeed, the concept of the Apocalypse, religious or otherwise, adapts itself to a given context of interpretation so that it is always just about to happen, because “Apocalypse depends on a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved

on behalf of us, who remain ‘in the midst’” (Kermode, 1968, 8). This central position resonates with the *Good Omens* phenomenon: looking backward from our perspective in the 21st century, March 1990 constitutes a lull of apocalyptic fears and threats. The Cold War is over, the Berlin Wall has fallen, the reunification of Germany and Fall of the USSR are under way: the book seems to have arisen in the eye of the storm.

## A timeless maze

The exact date for the Apocalypse is unclear, although it seems to be predicted around the turn of the millennium<sup>[4]</sup> and of course, the book itself is dated from a technological point of view. But it actually requires only minor adjustments to be updated, as proven by the radio dramatization broadcast by the BBC in April 2015, which was able to incorporate the internet, smartphones or references to the *Doctor Who* reboot seamlessly. This adaptable, timeless quality of the story also corresponds to a shapeless book: while ostensibly organized into seven sections (“In the beginning,” “11 years ago,” “Wednesday,” “Thursday,” “Friday,” “Saturday” and “Sunday—The first day of the rest of their lives”), it is easy to get lost in what BBC voice actress Charlotte Ritchie calls “a huge maze of a plot,” with overlapping timelines and several groups of characters around the globe (Walker-Arnott, 2014). The love of both authors for comedy of repetition, digressions and extensive footnotes only increases the confusion. Although the narration is chronological, its progression seems less linear than circular, as characters and diegesis circle around the small village of Lower Tadfield (where the Antichrist was raised) for a long time before discovering that it will be the site of the Apocalypse. Tadfield, meanwhile, is the eye of the storm, having been preserved from the ugly aspects of modernity by

Adam's powers, and so picturesque that it seems to exist outside of time and reality: "Actually, it was bloody beautiful. Just around this village it was superb. If Turner and Landseer had met Samuel Palmer in a pub and worked it all out, and then got Stubbs to do the horses, it couldn't have been better" (Gaiman and Pratchett, 2006, 144).

### **"The time is out of joint" (*Hamlet* I,5)**

On the other hand, the fact that the book was written before 9/11 is both painfully obvious and jarringly ironic. While the demon and the angel speculate about how Armageddon will be brought about (nuclear missile strikes launched by computers), one of Aziraphale's off-handed suggestions stands out on the page: "Maybe some terrorist—?" (111). The aposiopesis has a very different tenor now than it did in 1990, and sounds almost proleptic. An adaptation of *Good Omens* to the screen has been in the works since before the book came out, and came close at least five times only to fail at the last moment. In 2002, Terry Gilliam had cast Johnny Depp and Robin Williams in the two lead roles only to be refused funding by a Hollywood studio because Depp was not expected to attract enough filmgoers—the first *Pirates of the Caribbean* movie, which made billions of dollars in profit, came out in 2003—and also, according to Gaiman, because the pitch was made just months after the 9/11 attacks: "[Terry] said, 'Hilarious movie about the Antichrist and the end of the world,' and they said, 'Please go away, you're scaring us'" (Cain, 2016). The streak of bad luck encountered by the movie is almost as outlandish as the success of the book, and Terry Pratchett's diagnosis with Alzheimer's in 2007 added an urgency to the bad timing, as if time were really "running out" until the end of the world: in fact, Gaiman pushed for the BBC radio dramatization because he wanted Pratchett to hear it while he was "still able to enjoy it" (Kelly, 2014).

And yet, while Pratchett's death on March 12th, 2015 seemed to put a final stop to the rumors of movie adaptations, his memorial in March 2016 added a final narrative twist: Gaiman had always sworn that the adaptation would happen jointly or not at all, but he responded to a posthumous request left in a letter Pratchett addressed to him by announcing that he would adapt *Good Omens* into a six-part television mini-series (Cain, 2016).<sup>[5]</sup> It seems impossible, both as a reader and researcher, not to get caught up in the mythology, in the signs and portents of the end that the book seems to generate almost on its own. *Good Omens* manages to be at once timeless, prophetic, and slightly outdated. Boundaries, endings and beginnings are always in flux, and the book is held together by the center around which the narration gravitates: an absence of form which is directly linked to its casual, informal character.

## | Cult Objects and Sacred Trash

### Palimpsests

The point they both realized the text had wandered into its own world was in the basement of the old Gollancz books, where they'd got together to proofread the final copy, and Neil congratulated Terry on a line that Terry knew he hadn't written, and Neil was certain he hadn't written either. They both privately suspect that at some point the book had started to generate text on its own, but neither of them will actually admit this publicly for fear of being thought odd. (Gaiman and Pratchett, 2006, 400-401)

The organic way in which *Good Omens* frames its own creation and continues to evolve fits the requirements for a cult object laid out by Umberto Eco in *Casablanca*: “[Its] addressee must suspect that it is not true that works are created by their authors. Works are created by works, texts are created by texts, all together they speak to each other independently of the intention of their authors” (Eco, 1986, 463). Moreover, “[o]ne must be able to break, dislocate, unhinge it so that one can remember only parts of it” (463). *Good Omens* claims the honor of being the most-repaired book in the world because the readers’ copies “are often well-read to the point of physical disintegration” (Gaiman and Pratchett, 2006, xii). Both authors have described in interviews, in a humorous but also amazed way, the state of the books they are usually asked to sign:

All over the world there are people with their own copies of *Good Omens*, which they’ve read over and over and over, books they’ve dropped in baths and in puddles and in bowls of parsnip soup, books held together with duct tape and putty and string, books that are no longer lent out because no one in their right mind would actually borrow something like that without having it clinically sterilized first [...]. (401)

At this stage, it is hard to distinguish between reality and exaggeration—precisely because the book, as a cult classic, generates its own legend. Moreover, the readers’ obsessive re-reading creates a *mise en abyme* between the “real” book and the fictional book embedded within it under the subtitle “The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch”. In *Good Omens*, the witch Anathema Device is Agnes’s last “professional descendant”: her whole family line has always been centered around preserving and interpreting this book of prophecies, which are all so scrupulously correct that they are actually hard to use.

The Device family created a card index and a system of cross-reference, adding a lot of margin annotations and thus establishing a dialogue with the text, but also with each other. For instance, Quincy Device, puzzled by number 3017 in 1789, proclaims “I feel good Agnes had drunk well this night,” and Miss O. J. Device concurs in 1854, adding “We are all humans, alas” (221). To his great embarrassment, witchfinder Newton Pulsifer discovers after having sex with Anathema, that not only was this event prophesied by Agnes, but that whole generations scribbled encouraging comments directed to Anathema in the margin (292). *Good Omens* is a playful and surprisingly complex palimpsest—the medieval manuscript even has a blurb: “Reminifent of Noftradamus at hif beft – Ursula Shipton” [sic] (118). The *Book of Revelation* is rewritten obliquely through jokes and allusions, and literally through characters like the four horsemen—now the four bikers of the Apocalypse, who, when asked which chapter of the Hell’s Angels they belong to, answer: “REVELATIONS, CHAPTER SIX [...]. Verses two to eight” (270).

## Pop culture myths

But *Revelation* is not the only source text. The opening rewriting of Genesis is immediately followed by the Libra horoscope from the *Tadfield Advertiser* which is then applied to the planet Earth and deemed “perfectly correct on every count except for the bit about the salads” (14). Later on, the narrator makes a quick survey of the tabloid *National World Weekly*, whose articles all concern Jesus, werewolves, Bigfoot or the persistent pop culture myth that Elvis Presley did not actually die in 1977. One of them claims that he is working in a fast-food restaurant in Des Moines, and a footnote informs the reader that “\*Remarkably, one of these stories is indeed true” (119). Thirty pages later, when Famine enters a fast-food restaurant in Des Moines, a fat man with a cowlick is

grilling burgers in the background and happily crooning “Love me tender” (159). Death, playing Trivial Pursuit in a diner while waiting for the other bikers of the Apocalypse, refuses to answer a question about Presley’s date of death, announcing “I DON’T CARE WHAT IT SAYS, [...] I NEVER LAID A FINGER ON HIM” (269). Like in Lewis Carroll’s *The Hunting of the Snark*, “what I tell you three times is true.”<sup>[6]</sup>

*Good Omens* makes no essential difference between sacred texts and tabloid myths: in a fantasy novel which is also an informal Apocalypse story, both can be equally true. Coleridge’s famous “willing suspension of disbelief” which characterizes the treatment of the supernatural in a fantasy novel is mixed with tongue-in-cheek parody until one becomes undistinguishable from the other. Elvis Presley lives on in the texts proclaiming his survival, and as Johan Huizinga states in *Homo Ludens*: “In the wild imaginings of mythology a fanciful spirit is playing on the borderline between jest and earnest” (O’Neill, 1990, 76). This is doubly true here, because the world of *Good Omens* is shaped by the Antichrist Adam—who happens to be a child.

## | Power Words and Ineffable Games

### Belief and irreverence

Whether *Good Omens* can be considered a postmodern book is debatable, but it certainly fits Kirby Olson’s criteria, for whom the spirit of postmodernism is “spectacular irreverence”:

Can we imagine a new God who, instead of frowning in the manner of Abraham Lincoln at the Lincoln Memorial, is instead giggling or

simpering? As long as we cannot, then we cannot take postmodernism seriously. And this is somehow what Lyotard and Deleuze want us to do: to see the seriousness of the oddballs. (Olson, 2001, 3-4)

While the adults of Lower Tadfield consider Adam and his friends as hooligans who have no respect for anything, Adam actually possesses a child's ability to believe in things whole-heartedly and literally, which becomes a problem when he meets Anathema. She lends him a stack of hippie New Age magazines called *The New Aquarian*, which Adam treats as if they were the New Testament. Because he believes in them, the phenomena described in the magazines actually begin to happen all over the world: rains of fish, Atlantis rising, Tibetans digging tunnels, and aliens coming down in UFOs to impart a message of universal love and peace. Reversely, Aziraphale collects Bibles with errors in typesetting, like the Wicked Bible, in which the seventh commandment reads "Thou shalt commit adultery," the Treacle Bible, the Standing Fishes Bible, and most importantly, the "Buggre Alle This" Bible, in which a typesetter lost his temper in the middle of chapter 48 of Ezekiel and started complaining about his job, before going back to "And by the border of Ephraim" in verse 6 as if nothing had happened—all in "authentic" fake Old English typeface:

5. *Buggre Alle this for a Larke. I amme sick to mye Hart of typefetting. Master Biltonn if no Gentelmann, and Master Scagges noe more than a tigte fisted Southwarke Knobbefsticke. I telle you, onne a daye laik thif Ennywone with half an oz. of Sense should bee oute in the Sunneshain, ane nott Stucke here alle the liuelong daie inn thif mowldey olde By-Our-Lady Workeshoppe. @” Æ@;!.* [sic] (Gaiman and Pratchett, 2006, 49)

The Infamous Bibles are wonderfully irreverent, but *The New Aquarians* turn out to be extremely dangerous, because reading about the “rotten world” full of dead whales that the adults have created almost convinces Adam that the Apocalypse needs to happen so he can “make it all better” (222).

### **Shakespearean Playful Intertext: “What’s in a name?” (*Romeo and Juliet*, II, 2) and “All the world’s a stage” (*As You Like It*, II, 7)**

*Good Omens* plays with the dangers of idealism, but on a more concrete level, fantasy as a genre never forgets that words have power in a very real performative sense, that they shape reality, as is perhaps best shown by Ursula Le Guin’s Old Speech in the *Earthsea* books.<sup>[7]</sup> A person is determined by the name he or she is given but also by the name he or she chooses: this idea is played straight with Adam, Pepper or Crowley, and played for laughs when four human Hell’s Angels decide to follow the “original” Hell’s Angels, and therefore decide to rename themselves after the things that they hate and fear. After a lengthy discussion, “Grievous Bodily Harm,” “Cruelty to Animals,” “Things Not Working Properly Even After You’ve Given Them a Good Thumping But Secretly No Alcohol Lager,” and “Really Cool People” are riding with Death, Famine, War and Pollution towards Tadfield (284-285). On his eleventh birthday, Hell puts the Antichrist to the test by sending him a hellhound. The name he will choose for it is supposed to give it its purpose, and Crowley expects that it will be something like “Killer” or “Terror” (71). Instead, Adam calls it “Dog”, and the infernal hound turns into a happy mongrel which chases rabbits, because that is the essence of a dog in the boy’s mind. Of course, words can just as easily destroy as give meaning. Armageddon, and therefore the Apocalypse, is

supposed to be part of God's plan, the "ineffable" plan: the adjective is repeated no less than twenty-one times throughout the book, with significant variations,<sup>[8]</sup> the exact meaning becoming more and more obscure with every usage. The semantic satiation,<sup>[9]</sup> which disintegrates language, reflects the potential absence of meaning in the universe. It comes down to the kind of game that God is playing with the world. While Heaven and Hell generally see it as chess game, it is described in the beginning as "an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who *smiles all the time*" and towards the end, as "just very complicated solitaire" (14; 389). Although God is listed among the *Dramatis Personae* (7), only the "Voice of God," the angel Metatron, appears as an actual character inside the narrative. In its own way, the world of *Good Omens* is agnostic.

### **The writing on the wall (Dan 5:25)**

The book keeps reminding us self-reflexively that this is all a game, and mostly a game of interpretation, but that does not make it any less real, because children's games are very serious. Adam's friends have to remind him that while using the world as their playground sounds great in theory, "the whole point about gangsters and cowboys and aliens and pirates [is] that you [can] stop being them and go home" (231). The prophesied Armageddon is narrowly avoided, but as Jill Bearup underlines, *Good Omens* is great apocalyptic literature precisely because "it is a Revelation. It's just a humanist one" (Bearup, 2015). The Apocalypse has no meaning in and of itself except as a way to reveal human aspirations: "We re-create the horizons we have abolished, the structures that have collapsed; and we do so in terms of the old patterns, adapting them to our new worlds. Ends, for example, become a matter

of images, figures for what does not exist except humanly.” (Kermode, 1968, 58). In *Good Omens*, the mystery of the endgame remains intact, and Aziraphale is able to use the ambiguity of the “ineffable plan” to argue his way out of the end of the world: “But the Great Plan can only be a tiny part of the overall ineffability. You can’t be certain that what’s happening right now isn’t exactly right, from an ineffable point of view” (Gaiman and Pratchett, 2006, 365). When the envoys of Heaven and Hell try to convince Adam that he has to fulfill his destiny as the Antichrist because it is written, he simply tells them: “I don’t see why it matters what is written. Not when it’s about people. It can always be crossed out” (366). Crossed out, or re-written over and over again. Adam is last seen being chased for stealing apples from an orchard: Genesis has come full circle, the center can hold, and the book closes on a hopeful rewriting of Yeats’ 1919 poem “The Second Coming”:

If you want to imagine the future, imagine a boy and his dog and his friends. And a summer that never ends.

And if you want to imagine the future, imagine a boot... no, imagine a sneaker, laces trailing, kicking a pebble; imagine a stick, to poke at interesting things, and throw for a dog that may or may not decide to retrieve it; imagine a tuneless whistle, pounding some luckless popular song into insensibility; imagine a figure, half angel, half devil, all human...

Slouching hopefully towards Tadfield...

...forever. (398)

## | Conclusion

It may be that the most fundamental source text being rewritten in *Good Omens* is not the *Book of Revelation*, but *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Interestingly, both of those humorous Apocalypse stories have evolved as an intermedia pop culture product as well as cult classics: Douglas Adams' 1979 science-fiction comedy started out in 1978 as a series of radio episodes on BBC 4 and was adapted for the stage, for TV, into computer games and as a live-action movie. Gaiman and Pratchett's colossal debt to Adams might be seen as one of the many ways in which their book is very much a product of its time. While the turn of the millennium did not change anything in and of itself in our conception of the end of the world, a book written before 9/11 feels almost prelapsarian. However, as Neil Gaiman argued at a conference, stories are the oldest organisms on the planet, and exist in a symbiotic relationship with us, since "[w]e are the media in which they reproduce; we are their petri dishes... Stories grow, sometimes they shrink. And they reproduce—they inspire other stories. And, of course, if they do not change, stories die" (Popova, 2016). The story of the Apocalypse has survived for a very long time, adapting itself to each new era, each new listener, and each new reader. In the end, the sense that emerges from this informal apocalypse has to be narrative sense—a quaint and not very postmodern<sup>[10]</sup> conclusion, and hence all the more fitting for a silly book where time is slightly out of joint. Of course, one might also argue that this self-conscious levity is in itself postmodern. While we never discover whether God in *Good Omens* might be "giggling or simpering," the authors certainly seem to be. Perhaps the ineffable game is not "just very complicated solitaire," (Gaiman and Pratchett, 2006, 139) but rather the informal, multifold game of interpretation and running jokes established with the reader. With every new imaginary Apocalypse, we play at being mortal, and the enduring success of *Good Omens* reveals that we might have more faith in the future than we think. We may fantasize

about endings, but when all is said and done, the show must go on,<sup>[11]</sup> and not because of a kingdom that is yet to come—any salvation has to be immanent.<sup>[12]</sup> After all, Crowley convinces Aziraphale to try and stop the Apocalypse by reminding him that Heaven only has two good musicians, and no sushi restaurants<sup>[13]</sup> (Gaiman and Pratchett, 56).

---

1. Pollution replaced Pestilence when the latter retired after the invention of penicillin. Despite the absence of reporting clauses, the lines of dialogue spoken by Death are instantly recognizable through the use of unquoted capitals, just like its counterpart in Terry Pratchett's *Discworld* series (1983-2015). ↩
2. “For the uninitiated, *Good Omens* is a story about how the world is going to end next Saturday. Just after tea. And how the only things standing between us and the inevitable Armageddon are a demon, Crowley, and an angel (and rare book dealer), Aziraphale, who are, rather uncomfortably, working together, not to mention a witch, a very small witchfinder army, the Antichrist (who is 11, and very nice) and his dog” (Gaiman, 2014). ↩
3. “Once upon a time Neil Gaiman wrote half a short story. He didn't know how it ended. He sent it to Terry Pratchett, who didn't know, either. But it festered away in Terry's mind and he rang Neil about a year later and said: ‘I don't know how it ends, but I do know what happens next.’ The first draft took about two months, [...] [m]ostly by shouting excitedly at one another down the phone a couple of times a day [...] and sending a disk to the other guy several times a week” (Gaiman and Pratchett, 2006, 399). ↩

4. The Antichrist is eleven at the time of the Apocalypse, and the first section of the book can be logically situated in the year of its composition or publication. After switching the babies, Aziraphale refers off-handedly to old end-of-the-world prophecies and the poetic logic they answer to: “You know, [...] ‘And thee Worlde Unto An Ende Shall Come, in tumpy-tumpy-One.’ [sic] Or Two, or Three, or whatever. There aren’t many good rhymes for Six, so it’s probably a good year to be in” (Gaiman and Pratchett, 2006, 46). ↩
5. On January 19th, 2017, it was officially confirmed that the series would be a joint BCC/Amazon production, to air in 2018. Gaiman himself is currently adapting two of his books to the screen: the novel *American Gods* and the graphic novel *Sandman*. ↩
6. As comedy of repetition is an essential part of the poetics of the *Discworld* series, the community of readers has developed its own humorous critical vocabulary: “a figgin in Discworld editorial discussion is shorthand for a running gag, with variations, to be repeated a magical three times at the least. What I tell you three times is true” (Butler, 2013, 11). ↩
7. “That is the language dragons speak, and the language Segoy spoke who made the islands, and the language of our lays and songs, enchantments and invocations. Its words lie hidden and changed among our Hardic words. We call the foam on waves *sukien*: that word is made from two words of the Old Speech, *suk*, feather, and *inien*, the sea. Feather of the sea, is foam. But you cannot charm the foam calling it *sukien*; you must use its own true name in the Old Speech, which is *essa*” (Le Guin, 1993, 50-51). ↩

8. Crowley always uses the word ironically, until the reader wonders whether he is not playing on the euphemism “effing” to insult the other side in a very politically correct way: “Come off it. Your lot get ineffable mercy” (84), “Free will for everyone. Ineffable, right?” (107). ↩
9. A psychological phenomenon in which repetition causes a word or phrase to temporarily lose meaning for the listener, who then perceives the speech as repeated meaningless sounds. ↩
10. Jean-François Lyotard argues in his seminal essay that the main symptom of the postmodern condition is the loss of metanarratives like the myth of progress in favor of micro-narratives (Lyotard 7-8). The hopeful ending to *Good Omens* makes it hard to distinguish in what category Adam’s narrative falls: like his Genesis counterpart, he symbolizes humanity, and seems to abolish the Original Sin, however parodic his messianic status may be. ↩
11. Crowley drives a 1926 Bentley with a strangely specific curse: any music tape left in it for two weeks transforms into a *Best of Queen* album. His superiors in Hell, who have limited understanding of technology, tend to hijack whoever is playing on the car radio to contact him, which means that usually, Hell speaks in Freddie Mercury’s voice. Freddie Mercury, who was rumored to be infected with AIDS at the time of the novel’s writing, died in November 1991. After all, “the Devil has all the best tunes” (88). ↩
12. “Postmodernism and comedy are aligned in that they function by overturning master narratives and ridding metaphysics of transcendence and closure” (Olson, 2001, 6). ↩
13. On the importance of the corporeal in Terry Pratchett’s comic style, see Butler, 2013, 83-87. ↩

## | Bibliography

ADAMS, Douglas, *The Ultimate Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, New York, Del Rey, 2002 [1979-1992].

BEARUP, Jill, "Good Omens: SYL 129," <http://channelawesome.com/good-omens-stuff-you-like/> (last accessed on October 29th, 2015).

BUTLER, Andrew M. *et al.*, *Terry Pratchett: Guilty of Literature*, London, Old Earth Books, 2013.

CAIN, Sian, "Good Omens: Neil Gaiman to adapt Terry Pratchett collaboration for TV," *The Guardian*, April 15th 2016, [https://www.theguardian.com/books/tvandradioblog/2016/apr/15/good-omens-neil-gaiman-to-adapt-terry-pratchett-collaboration-for-tv?CMP=twt\\_gu](https://www.theguardian.com/books/tvandradioblog/2016/apr/15/good-omens-neil-gaiman-to-adapt-terry-pratchett-collaboration-for-tv?CMP=twt_gu) (last accessed on June 16th, 2016).

Eco, Umberto, "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage", in *Faith in Fakes* [1986], [http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-%20casablanca%20\(1984\).pdf](http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-%20casablanca%20(1984).pdf) (last accessed on June 16th, 2016).

GAIMAN, Neil and PRATCHETT, Terry, *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch*, New York, HarperTorch, 2006 [1990].

GAIMAN, Neil, "Good Omens: How Neil Gaiman and Terry Pratchett wrote a book," *BBC News Magazine*, December 22nd 2014, <http://www.bbc.com/news/magazine-30512620> (last accessed on October 29th, 2015).

KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

KELLY, Stephen, “‘Time is running out’: Neil Gaiman on why Radio 4’s *Good Omens* is really for Terry Pratchett”, *Radio Times*, December 22nd 2014, <http://www.radiotimes.com/news/2014-12-22/time-is-running-out-neil-gaiman-on-why-radio-4s-good-omens-is-really-for-terry-pratchett> (last accessed on June 16th, 2016).

LE GUIN, Ursula, *The Earthsea Quartet*, London, Penguin Books, 1993.

LYOTARD, Jean-Francois, *La condition postmoderne Rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

OLSON, Kirby, *Comedy After Postmodernism: Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*, Texas Tech University Press, 2001.

O'NEILL, Patrick, *The Comedy of Entropy: Humor, Narrative, Reading*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

POPOVA, Maria, “Neil Gaiman on How Stories Last”, *Brain Pickings*, March 12th 2016, <https://www.brainpickings.org/2015/06/16/neil-gaiman-how-stories-last/> (last accessed on June 16th, 2016).

WALKER-ARNOTT, Ellie, “Charlotte Richie on the ‘maze of a plot’ in *Good Omens* and being a space nerd,” *RadioTimes*, December 22nd 2014, <http://www.radiotimes.com/news/2014-12-22/charlotte-ritchie-on-the-maze-of-a-plot-in-good-omens-and-being-a-space-nerd> (last accessed on June 16th, 2016).

# Storytelling at the End of the World: Cinema and Narrativity in Virtual Reality

[Illya SZILAK](#)

The word “apocalypse” comes from the Greek *apokaluptein* meaning to uncover or reveal. In keeping with the word’s origins, I approach the concept of apocalypse not as the destruction of the material world, *per se*, but, epistemologically, as the end of the world as we have known it. If not the primary agent of this epistemic cataclysm, computer technology, which increasingly mediates human perception of reality is increasingly reflective of it. Unsurprisingly, these technologies have also dramatically changed how we communicate about the world. In his essay, “Database as a Symbolic Form.” new media theorist Lev Manovich describes this as a move from “narrative” to “database” storytelling.

As a cultural form, the database represents the world as a list of items and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world. (Manovich, 1999 “Database as a Symbolic Form”)

Manovich concludes his essay by praising the Soviet film director, Dziga Vertov whose *Man With a Movie Camera*, he argues, successfully

creates a new kind of narrative by ordering a database of images around the “kino-eye” of the filmmaker.

This process of discovery is film's main narrative and it is told through a catalog of discoveries being made. Thus, in the hands of Vertov, a database, this normally static and “objective” form, becomes dynamic and subjective. More importantly, Vertov is able to achieve something which new media designers still have to learn — how to merge database and narrative into a new form (Manovich, 1999, “Database as a Symbolic Form”).

Whereas, even today, both the novel and cinema remain mostly on the side of conventional narrative, many new media forms resist the linear arrangement of information. Of these, virtual reality (VR) most directly and completely mediates visual sense perception. In the VR headset, the world disappears, replaced by an alternative reality generated by a computer. Here, the user is no longer a passive consumer of someone else’s database. By exploring and interacting with the environment, she orients herself according to her own interests. One might even go so far as to say that she becomes a kind of film director framing close-ups and long-shots.

Philosopher Vilém Flusser has characterized the time we live in as an epistemic crisis brought about by the recognition that, “scientific research is not the gesture of a transcendent intellect.” What Flusser calls “the gesture of searching,” for meaning or knowledge, has shifted from “a digging down for reasons” to an examination of the aesthetic and relational qualities of things and an exploration of how humans respond and attend to their environments as subjects and as objects (Flusser, 2014, “The Gesture of Searching”). Perhaps unsurprisingly,

Flusser's description of this gesture serves as an apt description of being in virtual reality, a reality which has become, in essence, a database.

[...] the researcher is embedded in an environment that interests (matters to) him, both at close range and at a distance. There are aspects of the environment that interest him intensely and others that hardly touch him. The more an aspect of the environment interests the researcher, the more 'real' it is for him (Flusser, 2014, "The Gesture of Searching").

In this essay, I will build upon Manovich's observation that, "cinema language, which was originally an interface to narrative taking place in 3-D space, is now becoming an interface to all types of computer data and media" (Manovich, 2001, 326). I will argue that whatever the language of VR turns out to be, it will rely far less on symbols and signs (content) and more on a procedural code (form) that elicits both the memory of the body's movements and affects as well as a shared cultural memory, not of the lived world, but of cinema, itself.

What determines the authenticity or veracity of this kind of storytelling? Here, it is useful to consider one of the earliest, most widely distributed experiences in VR. *The Tuscan Villa* (<https://youtu.be/wuFTd5TVhHw>), was provided free with the developer kit for the Oculus Rift DK2 head mounted display. It offers users the chance to meander through a country villa and surrounding landscape. A generic looking computer-generated farm house, its stones visually coded as "old," suffices to invoke a nostalgic memory—one that will be even more poignant and believable to a viewer who has never actually stayed in a Tuscan villa. In other words, the Tuscan villa is meant to exist outside of history. In this work, the visual and auditory

codes are perceived as “authentic” if they successfully activate a process of false memory and effect a change in the viewer’s affective state. Significantly, the experience does not provide a traditional narrative. Rather, it offers the vague sense of remembering a dream or retrieving something that has been lost which never actually existed.

Kitsch is nothing if not a suspended memory whose elusiveness is made ever more keen by its extreme iconicity [...] kitsch is not an active commodity naively infused with a wish image, but rather a failed commodity [...] a virtual image, existing in the impossibility of fully being. Here, for a second or even a few minutes, there reigns an illusion of completeness, a universe devoid of past and future [...]. (Olalquiaga, 1998, 28).

In *The Language of New Media*, Manovich points out that as cinema becomes more and more reliant on software manipulation in postproduction, it functions less as “a record of perception,” and more like a computer screen— “as a record of memory” (Manovich, 2001, 325). In the case of the *Tuscan Villa*, cinema no longer serves an indexical function *vis a vis* reality, but rather, it registers the trace of a shared cinematic memory. The kitsch experience of the villa and garden offers a momentary illusion or simulacrum of “realness”. For this, it sacrifices the passage of time and complexity of meaning.

Flusser suggests that gesture, by which he means the “reality” of affective states made manifest through aesthetics, should be judged in terms of art or kitsch rather than whether the gesture is true or false. “The scale of values we use to evaluate (gesture) may not oscillate between truth and error or between truth and lies but must move

between truth (authenticity) and kitsch (Flusser, 2014, *The Gesture of Searching*).

It is not artifice in itself that renders the Tuscan villa demo artless. To understand this, it is instructive to compare the Oculus demo to Maria Menken's decidedly un-kitsch 1957 film *Glimpse of the Garden* ([https://youtu.be/\\_fGg7D1naIs?t=2m10s](https://youtu.be/_fGg7D1naIs?t=2m10s)). Even though both *The Tuscan Villa* demo and Menken's film privilege surface effects over depth of meaning, the result is decidedly different. In her film, movement of the camera, a unifying looped soundtrack of birdsong, and color filters take precedence over content, which consists mostly of shots of cultivated nature. Despite the amateurish quality of the images, the result is strangely magical. Menken's editing, which juxtaposes different scales, points of view, and speeds of movement, resists the Tuscan villa illusion of completeness. Thus, it is due to the authenticity of the filmmaking gesture itself, not its content, that Menken's film can be called art whereas the Oculus demo remains kitsch.

If there is any redeeming gesture in the *Villa*, it is in its ability to invoke an uncanny sense of bodily presence, a being there in a digital world that is generated by the user's wandering or, in Flusser's terminology, "searching" through the environment. According to neuroscientists, presence is a primordial mechanism by which organisms establish self and other, create a motor map of the universe and use memory to plan actions and interactions. In so far as the *Tuscan Villa* succeeds in creating this sense of presence, it sets up a queer dynamic in the user—an oscillation between interior and exterior, self and other, the "real" and the virtual. In this way it, perhaps inadvertently, succeeds in making the familiar strange. In other words, the odd and unresolvable experience of being in two places at once creates a kind of digital

estrangement conceptually related to Bertolt Brecht's *Verfremdungseffekt*, distancing effect, and Russian Formalist critic Viktor Shklovsky's "making strange" (Russian: приём остранения *priyom ostraneniya*) whereby certain devices are used to disrupt the audience's easy identification with an artwork.

To see how this might be productively used in VR, I turn to filmmaker Karen Cytter's work for a contemporary example of estrangement. Cytter employs familiar, even kitsch codes of cinema, especially melodrama. But, rather than offer an illusion of completeness, she uses what Thomas LaMarre refers to as "internal montage" (LaMarre, 2009,125). LaMarre suggests that computer graphic imagery and digital effects have created a new emphasis on the animation technique of compositing—the creation of an image composed of multiple layers. If an artist suppresses the space between layers to create an illusion of wholeness, the result is either a unification in depth, a hyper-Cartesianism with a well defined vanishing point (e.g. Pixar type animations), or a flattening of all layers into a single "superflat" plane in which multiple frames of reference and sight lines coexist. Cytter's films demonstrate a remarkable compositing of space, dramatic events, and sound. It is effectively a jumbled cinematic database in which voice, visual form, emotion, and plot nearly float free of each other on the level of meaning.

Surface effects are at least as important as content here. Through a process of making the familiar strange, she astutely reveals the underlying game of seduction that takes place in cinema. In Cytter's work we are left with empty codes, empty signs which nevertheless incite emotional responses. Devoid of linear narrative, in *Rose Garden* (<https://vimeo.com/87553434>), the mournful sound of the flute is not

only a wry reference to Sergio Leone's *Once Upon A Time in the West*, it codes the psychological tenor of the piece. Although there are no clear "characters," as with avatars in video games, the human body remains the basis for emotional engagement. For instance, at the end of the film, when a boy is shot in the back, though we know nothing about him as a character, the violent collapse of a child's body is still shocking and emotionally wrenching.

*Rose Garden's* flattening out of time and space, and its move from depth to surface, which Flusser relates to the gesture of searching, resonates with Hiroki Azuma's description of database narrativity. In his book, *Otaku: Japan's Database Animals*, he notes a move from "grand narratives" to "grand non-narratives" or database (Azuma, 2009, 55). This is associated with the proliferation of small narratives the purpose of which is not to refer back to some greater or universal theme, but to invoke strong feeling or fulfill consumer preferences. Whereas, in the modernist era, personal fictions could be related in depth to a grand story about the nature or meaning of human life, now, there is a lateral move in which multiple small stories are spawned from the same database as in Cytter's film. Likewise, in virtual reality, narrative unfolds as movements through space. However, distance is no longer measured in terms of meters or any other universal objective standard, but, as both Flusser and Azuma suggest, in terms of the user's desires and interests interacting with the environment.

In Mark Amerika's cell phone film *Immobilité*, one of the characters remarks that the world is disappearing before her eyes. Indeed, the opening scenes, a shaky, looped walk down a tree-canopied path, reveal just how the world will end— not in some fiery apocalypse, but rather by our recognition that the world was only ever virtual. In *Immobilité*, what

remains of embodied experience, what Amerika calls “muscle memory,” finds its expression not in meaning, but in form. In effect, *Immobilité* — a film that remixes some of Flusser’s thought into the subtitle track — consists not so much as a series of images, but as a series of film gestures.

In *Immobilité*, the quality of the image is sacrificed to movement of the camera just as content is sacrificed to surface effects. Depth, in the form of philosophic musings, is separated from the images and brought to the surface as subtitle. What remains on the screen are vibrations, rhythms, and frequencies that resonate with or cancel each other out. In fact, in many parts of the film, the camera is decidedly unsteady or even appears to vibrate thereby creating a surface that destroys a Cartesian perspective and the static perceiving subject. “And then I would begin to lose myself, to play uncontrollably, becoming something like music,” the unreliable narrator texts us from the beyond.

Heidegger’s concept of “profound boredom” operates here. This is state in which all beings “recede” into indifference and the one who is bored comes face to face with the experience of time itself (Heidegger, 2001, 80). Heidegger describes profound boredom as the ground for all the multifarious variations of being. Profound boredom leads us to suspect that reality is neither static (immobile) nor completely knowable. Concomitant with this loss of a fixed self, language fails to signify. Rather, it functions procedurally to carve up pure duration into pieces: life and death, existence and nonexistence, chaos and order. This resonates with Henri Bergson’s suggestion in *Matter and Memory* that homogeneous and universal perceptions of space and time are a trick of the mind, a refraction of pure duration into space. For Bergson, space and time do not exist anterior to perception and action. We do not act

through space and time, rather we create these symbolic diagrams because we need to “divide the continuous, fix the becoming, and provide our activity with points to which it can be applied (Bergson, 1990. 212). Bergson suggests that our knowledge of the world is delimited by the concerns of the body and its possible actions and, perhaps, even more importantly, by our memories. If that is true, we are like Plato’s cave dwellers: always living in a virtual reality of our own making.

The key dynamic in Amerika’s film, one that will likely dominate in this time of apocalyptic narrative, is a tension between overt aesthetics and conventional notions of truth. Although *Immobilité*’s low production values and distinct lack of artful montage lend the film a “real-life” documentary feel, Amerika’s overt use of glitch, repetition, and jerky camera movement insists upon a kind of self-conscious performativity or aesthetics. When the narrator asks, “Was I authentic?” — the question is equally what does “authentic” mean if everything is virtual and, ultimately, data, and, furthermore, who is “I”? If the world is disappearing, so is the singular author, that figure of the *auteur* which haunts French New Wave cinema, to which Amerika pays homage in his use of subtitles. In *Immobilité*, Amerika, like Flusser, suggests that the question of “authenticity” lies not in a “true” identity but in the aesthetic value of the gesture itself.

Antonioni’s masterwork, *Zabriskie Point*, also operates by disavowing conventional notions of authenticity. In *Zabriskie Point* all is surface: from the setting, an almost abstract stretch of ancient desert, to the way images are composed in multiple layers without depth. There is also a strange flatness to the main characters. They seem to have no ambitions and no particular future. With exquisite conciseness, Antonioni destroys

the epic march of history with the first line spoken by the male protagonist: “I’m willing to die (for the revolution), but not out of boredom.” For the characters in *Zabriskie Point*, time operates as it does in profound boredom as a pure duration.

Even on a personal level, events have no apparent consequence. Though one of the young lovers dies violently, there seems to be little emotional repercussion for the lover that remains. This flatness of character is matched by the physical beauty of the actors. It does not matter that beneath they are voids, the viewer can still be seduced into watching. In the end, it is up to the viewer to decide if *Zabriskie Point*’s aesthetics, which privilege form over content, offer any meaning.

The last scene of the film, which is overtly apocalyptic, masterfully captures this dynamic. Here, the female lover imagines blowing up the ultra-modern house of her boss, a slick real estate developer who wants to produce a housing development in the desert. Antonioni’s slow motion explosion which shows mostly intact objects floating across a horizonless, flat blue surface of sky disrupts conventional Cartesian perspective as well as scale. Moreover, using slow motion and repeating the moment of the explosion from multiple points of view, Antonioni disrupts the conventional flow of time and a singular perceiving subject. However, as with the rest of the movie, nothing actually transpires. The film concludes with the woman, a virtual terrorist, driving away from the intact house without a clear destination.

The strange physics of Antonioni’s explosion brings to mind the procedural physics operative in the software used to create VR experiences. These are the rules by which objects behave in a virtual 3D landscape, rules of interaction put into play by an algorithm in a game engine. As Baudrillard notes in his odd little book *Seduction*, games are

subversive precisely because they allow for a reversibility and fluidity of meaning that operates outside of law (Baudrillard, 1991,131-157). Because procedural physics operates outside of natural law, it offers the potential for radically new forms of narrative.

As the quote below from Donald MacKay, one of the key figures at the Macy Conferences on Cybernetics, points out: meaning, itself, acts as an “organizing function” for a perceiving subject. Significantly, MacKay defines information according to its functional impact, without respect to whether it is “true” or “false,” an idea which resonates with Flusser’s insistence that aesthetics determines the truth of a gesture.

INFORMATION can now be defined as that which does logical work on the organism’s orientation (whether correctly or not, and whether by adding to, replacing, or confirming the functional linkages of the orienting system). Thus, we leave open the question whether the information is true, false, fresh, corrective or confirmatory, and so on... The MEANING of an indicative item of information to the organism may now be defined as its selective function on the range of the organism’s possible states of orientation (Wilden, 1982, 236).

Discussing filmmaker Peter Greenaway’s move from film to installation, Lev Manovich suggests that spatialization allows Greenaway to construct pure database narrative, something which film does not allow.

No longer having to conform to the linear medium of film, the elements of a database are spatialized within a museum or even the whole city. This move can be read as the desire to create a database

at its most pure form: the set of elements not ordered in any way. If the elements exist in one dimension (time of a film, list on a page), they will be inevitably ordered. So the only way to create a pure database is to spatialize it, distributing the elements in space. (Manovich, “Database as a Symbolic Form”).

Following Bergson’s emphasis on the body as the starting point for perception, I would counter that this does not constitute pure database. At least in the “real world,” the narrative structure of installation arises out of the interaction of bodies with the architectural environment. As Lakoff and Johnson, and others have shown, human language also revolves around the body. However, in the virtual world, this is not necessarily so. Here, even gravity need not operate according to natural law and, furthermore, reading text can often induce nausea. Yet, even in virtual reality, meaning-making requires some form of structure.

One way that virtual reality narratives might recoup meaning without resorting to conventional cause and effect is by using procedural physics to structure narrative and to create asymmetries in the environment (database) which allow for meaning-making according to MacKay’s definition.

Artist Rachel Rossin’s virtual reality works illustrate this possibility of a new kind of narrative, one that speaks to and through virtualized, cyborg bodies. In an early work *n=7/The Wake of Heat in Collapse*, Rossin uses the procedural physics of gravity itself to shape narrative. Here, users progress through three contemporary Dantesque landscapes. Gravity in the landscape decreases algorithmically as the user descends. Invoking the virtual body of the user, Rossin notes:

In video games you have a certain type of hermeneutics...what you understand as the sort of “body language” or instinct that come with the world. Gravity - especially - falling off of things usually means death. We get this sad little feeling when we watch ourselves die in a video game and there is a pause that actually feels like critical distance and so I used that as a loose Virgil... the thing that pulls you through the layers of the separate worlds (Rossin, personal email correspondence December, 2015).

In a more recent work, *I Came and Went as a Ghost Hand*, Rossin scanned intimate photos of her domestic surroundings then manipulated these and used them to create a virtual reality landscape. As a result, the viewer sees familiar things differently, not just because of the data loss, which reduces some objects to their raw qualities - color, shape, volume - and which causes erasures, but because of the unsettling experience itself: moving through objects, speeding up, slowing down, torque. In lieu of a narrator, Rossin offers a reassuringly banal, reoccurring icon of a white gloved hand, a kitsch gesture that acts as a point of continuity for viewers as they traverse the disorienting, horizonless landscape.

In his essay, "Envisioning the Virtual," Brian Massumi suggests that the virtual should be considered as the formative or potential dimension of reality, not as something which is in opposition to actuality. Analyzing an optical illusion where “Pac-man” circles cause a virtual triangle to appear, Massumi proposes that it is the tension between different forms of perception which produces "a field of intensity" within which the "pressure for resolution" acts as "a formative force."

The tensions are between modes of existence proposing themselves to the experience[...] The modes do not add up to a form. They are

tensely, incommensurably different. Their incommensurability exerts a differential pressure. Something has to give (Massumi, 2014, 56).

Massumi is describing a situation in which different ways of looking at the world seek to coexist in time. Cinema attempted to resolve this with montage, VR offers a different solution: the spatialization of time itself. How humans will organize that time-space in a meaningful way with respect to virtual bodies is evolving. Moreover, the political and social implications of this are as yet unknown. However, as I have shown, the memory of the real, preserved as a visual code borrowed from shared cinematic experience and the memory of the body, preserved as codified gesture will likely dominate the language of VR, at least for now. What gives way after that, what new perceptions and new narrative forms might be revealed and uncovered with the aid of human-computer interfaces remains to be seen.

---

## | Bibliographie

AZUMA, Hiroki, *Otaku: Japan's Database Animals*, translated from the Japanese by Jonathan E. Abel and Shion Kono, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2009.

BAUDRILLARD, Jean, *Seduction*, translated from the French by Brian Singer, New York, Palgrave Macmillan, 1991.

BERGSON, Henri, *Matter and Memory*, translated from the French by N.M. Paul and W.S. Palmer, Zone Books, Cambridge (Ma), MIT Press, 1990.

FLUSSER, Vilém, *Gestures*, Kindle edition, translated from the German by Nancy Ann Roth, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2014.

HEIDEGGER, Martin, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, translated from the German by William MacNeill and Nicholas Walker, Bloomington (IN), Indiana University Press, 2001.

LAKOFF, George and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2008.

LAMARRE, Thomas, *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2009.

MANOVICH, Lev, "Database as a Symbolic Form," [http://www.mfj-online.org/journalpages/Mfj34/Manovich\\_database\\_frameset.html](http://www.mfj-online.org/journalpages/Mfj34/Manovich_database_frameset.html), accessed online 22/01/2017.

———, *The Language of New Media*, Cambridge (Ma), MIT Press, 2001.

MASSUMI, Brian, “Envisioning the Virtual,” *Oxford Handbook of Virtuality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

OLALQUIAGA, Celeste, *The Artificial Kingdom: On the Kitsch Experience*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2002.

WILDEN, Anthony, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*, New York, Tavistock Publications, 1980.

# La littérature contemporaine devant la catastrophe. Messianisme et apocalypse imminente chez Margaret Atwood, Don DeLillo, Antonio Saramago et Antoine Volodine

[Jean-Paul ENGÉLIBERT](#)

## Introduction

Un article récent de l'historien Jean-Baptiste Fressoz commence ainsi :

Peu après le désastre de Fukushima, *Le Monde* publiait une série d'articles aux titres bien sombres mais qui témoignaient en fait d'un optimisme [...] paradoxal. Ulrich Beck, le sociologue allemand mondialement connu pour sa théorie de la Société du risque, expliquait : « C'est le mythe du progrès et de la sécurité qui est *en train de s'effondrer* » ; selon le psychosociologue Harald Walzer, c'est « l'ère de la consommation et du confort qui *va s'achever* ». L'annonce que font ces articles de la clôture d'une époque, l'emploi du futur proche ou de la locution « en train de » trahissent une conception *téléologique* de l'histoire : la catastrophe n'est pas même refermée qu'elle présage déjà d'une aube nouvelle de responsabilité, de réflexivité et de souci écologique (Fressoz, 2011).

Dans les exemples choisis par Fressoz, la catastrophe est ponctuelle et le commentaire met l'accent sur les leçons qui en sont tirées. Nous sommes habitués à ce tour de la langue médiatique. Je voudrais en prendre un exemple plus récent, dans lequel l'euphémisation de la « catastrophe » procède d'une opération légèrement différente. Le lundi 7 décembre 2015, au milieu de la COP 21 réunie à Paris, le flash d'informations de onze heures de France Culture commence par la phrase : « La catastrophe climatique nous guette ». Ici, le déni ne mobilise pas un discours téléologique pour tirer la leçon de la catastrophe et assurer qu'elle ne se reproduira pas, il est à la fois plus brutal et plus subtil. Plus brutal parce qu'il assure que la catastrophe n'a pas eu lieu, et plus subtil parce qu'il se camoufle derrière une menace : elle nous « guette », c'est-à-dire qu'elle peut se produire, menace de se produire, et peut-être ne tient-il qu'à nous, qui sommes donc avertis de cette menace, d'y parer, de décider et d'agir. La téléologie est devenue complètement implicite, mais elle est toujours là : nous sommes informés, nous pouvons agir, nous agissons, ainsi que le promet, d'ailleurs, l'accord final de la COP 21.

C'est un exemple parmi des milliers de la conception courante de la catastrophe ; elle se confond avec l'apocalypse : toujours à venir, toujours conjurée. Je voudrais lui en opposer une autre, selon laquelle la catastrophe n'est pas une menace que nous attendrions, que nous pourrions prévenir parce que nous la voyons venir, mais une réalité présente, que nous dénions et contre laquelle nous ne faisons rien, tout en promettant d'être vigilants à l'avenir. Nous attendons qu'elle se manifeste alors que son évidence crève les yeux. Selon cette autre idée de la catastrophe, proprement apocalyptique dans nombre de fictions littéraires, nous sommes comme Œdipe qui interroge le berger de Laïos : nous avons toutes les preuves, mais nous ne voulons pas en tirer la

conclusion qui s'impose, qui est la seule possible et que nous refusons avec d'autant plus d'énergie que nous pressentons qu'elle est vraie.

Les fictions de l'apocalypse prolifèrent depuis deux siècles. Elles présentent l'intérêt incomparable de figurer la catastrophe en fabulant la fin du monde. Elles nous montrent ainsi l'évidence, comme le berger à Œdipe. Car c'est bien du présent qu'elles viennent, c'est bien du présent qu'elles parlent quand elles figurent le futur hypothétique de la destruction universelle. Elles dramatisent la catastrophe du siècle en universalisant ses conséquences, elles se placent ainsi à la fin de l'histoire pour la raconter depuis le point de vue terminal d'où tout entière elle peut faire sens. Elles la totalisent pour l'interpréter ; en ce sens elles en font une tragédie laïque dans laquelle l'humanité se regarde et se condamne dans le même geste.

C'est pourquoi on peut croire qu'elles situent ce point de vue dans le futur. Elles n'échappent donc pas à la lecture commune pour laquelle l'apocalypse ne peut pas avoir eu lieu, n'a pas lieu et puisque nous y veillons, n'aura pas lieu (Anders, 2006, 294-296). En effet, il y a deux manières d'interpréter les fictions de la fin du monde : soit les réduire à des représentations d'un futur qui nous guette, soit en faire, et c'est ce qui m'intéresse ici, un présent que seule sa figuration apocalyptique permet de voir comme il est. Cette seconde hypothèse n'est pas celle d'une représentation allégorique du présent, mais plutôt l'idée que la fiction de l'apocalypse s'interprète comme une pensée de l'histoire. C'est ce que je voudrais montrer à partir des quelques romans contemporains que j'étudierai ici. Toutes ces fictions racontent une apocalypse non pas imminente, mais immanente.

Le sociologue des religions Henri Desroche, dans son *Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, distinguait les doctrines de

l'imminence de celles de l'immanence. Les premières supposent « une assumption qui rend caduc et superfétatoire tout le dispositif de l'ici-bas [de sorte que] le temps est volatilisé dans l'espace et le 'monde' est un chantier qui ne demande au mieux qu'une liquidation ». L'imminence est adventiste : elle attend passivement l'arrivée du Messie. L'immanence au contraire « prend du temps », elle mobilise les rythmes du monde pour démontrer que l'avènement du royaume est une « nécessité [...] attendue par les astres » (Desroche, 1969, 20-21). En cela, elle pose le besoin d'une praxis à même de faire advenir la fin des temps. Dans notre monde désenchanté où la théologie a muté en philosophie de l'histoire, et où les philosophies du progrès n'en finissent pas de mourir, nous n'espérons plus l'apocalypse, nous la redoutons, mais la structure de notre attente n'en a pas changé pour autant (Anders, 2006, 308-312). On peut penser que la foi dans le pouvoir souverain de la technique, grâce à laquelle l'apocalypse toujours imminente est néanmoins toujours conjurée, est une métamorphose de l'imminentisme. Si cette hypothèse fait sens, alors au contraire, l'immanentisme se retrouvera dans les combats pour prévenir une apocalypse déjà commencée, dont les causes sont déjà agissantes, autant que dans ceux, qui semblent se situer à l'opposé, qui veulent précipiter la destruction pour qu'advienne un autre monde.

Cette distinction touche les fictions de l'apocalypse, dont il est sans doute plus intéressant de faire une lecture immanentiste qu'une lecture imminentiste. Ainsi verra-t-on comment l'immanence de l'apocalypse permet de penser l'histoire, voire de restaurer de l'histoire dans le présentisme contemporain, en figurant un présent apocalyptique, c'est-à-dire en le montrant traversé, pénétré par sa propre fin : un temps messianique. On en trouve de bons exemples dans les romans de Margaret Atwood *Oryx & Crake*, d'Antonio Saramago *L'Aveuglement*,

d'Antoine Volodine, *Des Anges mineurs* et *Écrivains* et de Don De Lillo, *Cosmopolis*.

## | Immanentisme et tragique

*Oryx & Crake* commence en donnant des gages à l'idée de l'imminence de l'apocalypse. Une catastrophe planétaire s'est produite, dont le responsable est désigné dès le début du roman, quand Snowman, seul devant l'océan, insulte Crake : « "Crake!" he yells. "Asshole! Shit-for-brains! [...] You did this!" » (Atwood, 2004,13). Le lecteur comprend dès les premières pages que l'humanité a été rayée de la surface de la terre et que Jimmy lui survit, seul, avec les *crakers*. Les vestiges de l'avant composent un décor postapocalyptique et paradisiaque à la fois : une plage tropicale où les enfants jouent, libres, nus et insouciantes. Une imagerie tirée de la robinsonnade et de l'utopie classique parasitée par les déchets de la société industrielle : enjoliveurs, touches de piano, emballages vides... (7). L'apocalypse s'est produite, elle a été causée par ce mystérieux Crake aux attributs divins : dans les mêmes pages on apprend qu'il a dicté les règles du langage des *crakers*, qu'il a choisi la couleur de leur peau et celle de leurs yeux et qu'il vit au ciel. Mais très vite le roman décrit le monde d'avant et nous voyons qu'il est déjà traversé par l'apocalypse : la première analepse renvoie Snowman à son enfance. Son premier souvenir, à cinq ou six ans, est un feu gigantesque dans lequel brûlent, empilés, des vaches, des moutons et des cochons (18). La première image du monde disparu est une image de l'enfer, qui est aussi une allusion transparente à une catastrophe sanitaire de la fin du XXe siècle dont on se souvient sous le nom de « crise de la vache folle ».

Mais cette image est vite déniée. L'enfant regarde ce carnage comme un spectacle : à ses yeux, il est illuminé comme un sapin de Noël (20). La suite du roman, à chaque analepse, creuse cette contradiction : le monde d'avant est toujours décrit comme un monde apocalyptique, mais personne n'en prend acte : aucun discours ne peut le condamner. On peut décrire le monde d'avant comme une dystopie qui, comme toutes les dystopies, caricature les tendances de notre présent. On reconnaît, sur le plan écologique, la destruction des espèces animales sauvages et la fabrication de monstres à l'échelle industrielle, sur le plan politique, la coupure absolue entre le monde des *compounds* et celui des *pleeblands*, un régime policier articulé à une ploutocratie sans contrôle, sur le plan sanitaire un foisonnement d'épidémies, la dispersion de virus de synthèse, le terrorisme biologique. Mais derrière la satire, demeure toujours présente la dimension eschatologique qui permet d'y voir les signes de l'apocalypse. Autrement dit : ce monde est en sursis, l'apocalypse y a commencé, elle y est immanente. Dans *Oryx & Crake*, seul le personnage de Crake en prend pleinement conscience, et c'est pourquoi il lutte seul pour faire advenir la fin, en tenant secrète la finalité de ses projets, ce qui fait du roman une parodie de scénario messianique.

Dans le roman d'Antonio Saramago *L'Aveuglement*, la fiction apocalyptique est aussi une dramatisation de la catastrophe du XXe siècle. Le titre portugais du roman, *Ensaio sobre a cegueira*, signifie littéralement *Essai sur la cécité*, ou, si on choisit de traduire *cegueira* au sens figuré, ce qui est également possible, *Essai sur l'aveuglement*. Dans le premier cas, le titre renvoie à la lettre du roman : une épidémie rend aveugles tous les habitants d'une ville et, probablement, d'un pays anonyme, voire au-delà, le roman ne permettant pas de savoir jusqu'où elle s'étend. Dans le second, il postule un signifié allégorique de cette

cécité, qui renverrait à une « maladie » sociale contemporaine qu'il n'est pas aisé de nommer, mais qu'on peut approcher avec la première définition que le récit en donne. Le premier aveugle y compare la cécité ordinaire avec celle dont il est victime :

Il en était même arrivé à penser que l'obscurité dans laquelle vivaient les aveugles n'était finalement qu'une simple absence de lumière et que ce que l'on appelle cécité était quelque chose qui recouvrait simplement l'apparence des êtres et des objets, les laissant intacts derrière leur voile noir. Maintenant, au contraire, voici qu'il se trouvait plongé dans une blancheur si lumineuse et si totale qu'elle dévorait plutôt qu'elle n'absorbait les couleurs et aussi les objets et les êtres, les rendant ainsi doublement invisibles. (17)

Cette comparaison fait de la « cécité blanche » du roman une cécité opposée à celle que nous connaissons et rappelle les théories sociologiques de la surexposition médiatique de l'ère du simulacre<sup>[1]</sup>. Comme si le roman littérialisait une métaphore : les objets surexposés deviennent invisibles, nous sommes aveuglés par l'abondance d'information. Cette définition n'est que la première des nombreuses tentatives de comprendre l'aveuglement : les suivantes, sans la contredire, empêchent de le réduire à un sens univoque. Et, dans les dernières pages du roman, cette signification allégorique prend un tour clairement apocalyptique. Un groupe d'aveugles converse :

Le seul miracle à notre portée consistera à continuer à vivre, dit la femme, à protéger la fragilité de la vie jour après jour, comme si c'était elle l'aveugle, elle qui ne sait pas où aller, et c'est peut-être le cas, peut-être qu'elle ne le sait vraiment pas, elle s'est confiée à nos mains après nous avoir rendus intelligents et voilà ce que nous en

avons fait, [...] Je crains que tu ne sois comme le témoin qui cherche le tribunal où il a été convoqué par il ne sait qui et où il devra déclarer il ne sait quoi, dit le médecin, Le temps s'achève, la nourriture s'étend, les maladies trouvent les portes ouvertes, l'eau s'épuise, la nourriture est devenue du poison, voilà quelle serait ma première déclaration, dit la femme du médecin. (332-333).

En rapportant l'épidémie au procès de Joseph K dans le roman de Kafka, ce passage lui donne une signification eschatologique : une instance inconnue et transcendante jugera les aveugles et, devant ce tribunal, leur première déclaration constatera l'apocalypse. L'allégorie du présent ne se sépare pas, ici non plus, d'une figuration apocalyptique de la catastrophe.

Mais c'est dans l'œuvre d'Antoine Volodine que la fiction apocalyptique sert le plus nettement une pensée de l'histoire. C'est particulièrement visible dans *Des Anges mineurs*, un recueil de quarante-neuf récits, tous situés dans un futur indéterminé, après la victoire du communisme, après son effondrement et après le rétablissement du capitalisme, quand « l'humanité [a] entamé la phase quasi-finale de son crépuscule » (21). De ce monde ravagé, d'où les humains ont presque disparu, le livre présente quarante-neuf « anges mineurs ». Je prendrai l'exemple d'un de ces anges, Khrili Gompo, qui apparaît plusieurs fois.

Ce personnage fait irrésistiblement penser au voyageur temporel du film de Chris Marker *La Jetée* – déjà une fiction apocalyptique. Rien ne précise d'où il vient, mais ce ne peut être que d'un futur qui a perdu la mémoire du XXe siècle et tente de la retrouver : un futur ici non pas présenté comme réel, mais comme une fantasmagorie, un ailleurs fictif et délirant : notre présent ne s'observe pas depuis un avenir déterminé,

mais depuis un rêve. Ce point de vue ne procure que des aperçus très limités du XXe siècle : à chaque « plongée », Gompo ne dispose que de quelques minutes, voire quelques secondes, pour observer le lieu où il a été envoyé, lieu dont, apparemment, il ne sait rien avant d'y être projeté. Ce point de vue singulier produit un « estrangement cognitif » digne de la science-fiction (Suvin, 1977), même s'il en inverse le procédé : il s'agit non d'un saut dans un monde étranger, mais d'un écart symétrique faisant apparaître le monde réel depuis un point de vue étranger. Le lecteur est conduit à regarder son propre monde avec les yeux d'un « extra-terrestre » – puisque c'est à cela que Gompo est rapporté par deux fois (35 et 192) : un regard radicalement autre, limité dans le temps et l'espace, soumis à l'urgence de glaner des informations avant la fin de la mission. Le présent est ainsi dénaturalisé, problématisé, ouvert.

Qu'apprend-on de notre monde à l'occasion des quatre « plongées » de Gompo ? Rien : on voit un bout de trottoir, quelques passants, une école élémentaire (16), un hôpital (33), une boulangerie (209) et, seul « exotisme », un embarcadère tropical (189-192). Tout cela est d'une grande banalité et contraste fortement avec le décor des autres récits : nous ne sommes plus dans la steppe mongole, mais dans une banlieue française ou au bord d'un fleuve africain ou d'Asie du Sud. C'est qu'ici le regard sur le présent n'a pas de visée satirique ou allégorique, mais historique : il s'agit de situer notre monde dans le passé lointain des « anges » qui nous regardent, c'est-à-dire au bord de l'apocalypse. La dernière plongée se conclut par une scène où un homme demande l'heure à Khrili Gompo. Celui-ci, « par négligence », lui répond, non en lui donnant l'heure, mais le temps qu'il lui reste avant la fin de sa mission : « Environ cinq minutes et quarante-sept secondes avant la fin ». A ces mots, l'homme « pâlit » et s'éloigne, ayant apparemment compris que la fin du monde surviendrait cinq minutes plus tard (210).

Pour une fois qu'une communication, si brève et pauvre fût-elle, s'est nouée entre Gompo et l'un de nous, ce que dit cet « ange mineur » est interprété comme une prophétie apocalyptique.

Les aventures de Gompo se terminent sur ce paradoxe : venu observer notre monde, l'envoyé d'un avenir post-apocalyptique en prophétise la fin, même si ce n'est que grâce à un malentendu. Si Gompo se transforme finalement en messager, l'interprétation de son message ne vient que de notre temps : c'est par méprise, par l'effet de ses propres fantasmagories, que son interlocuteur y entend la fin du monde. Dans cette conversation où la parole du futur est malentendue, on ne peut que voir un effort de restaurer de l'histoire. Comme l'écrit Lionel Ruffel :

[...] la pratique de l'anticipation est d'un immense intérêt pour problématiser la fin et ouvrir à la spectralité d'une époque. Elle fait du présent un passé et donc l'historicise et l'achève. Elle nous place au cœur du dénouement et le condamne à un certain tragique. De la sorte on ne s'étonnera pas du ton et de la dimension apocalyptique qui traversent ces livres [...]. Parler du futur suppose une délibération sur un présent achevé auquel on assure un avenir. L'anticipation introduit donc de l'histoire et s'oppose à l'éternel présent. Elle ouvre la voie de l'héritage et de la transmission. (Ruffel, 2005, 51-52)

Clore le présent en le plaçant sous le regard de l'apocalypse, c'est y déceler l'immanence de l'apocalypse, dans laquelle s'ouvrent héritage et transmission. Par quoi le roman nous permet de sortir de notre enfermement dans un présent sans fin.

## | Historiser le présent

L'apocalypse immanente a le mérite de nous sortir du régime d'historicité que François Hartog a appelé *présentisme*. Le présentisme désigne la manière dont les sociétés occidentales contemporaines éprouvent le temps. Selon François Hartog, celles-ci ont glissé dans le présentisme au cours du XXe siècle, avec l'effondrement de l'idée de progrès, qui a fait que nous ne pouvons plus envisager l'histoire comme un procès orienté vers l'avenir, un procès sur lequel l'action humaine aurait prise. Nous nous tenons depuis dans un présent interminable, qui absorbe passé et avenir et qui revêt la figure de la crise : « tyrannie de l'instant et [...] piétinement d'un présent perpétuel » (Hartog, 2012, 13).

Ce présent ne s'ouvre que sur l'immédiat, ce qui n'offre pas les mêmes perspectives à tous, mais ce qui le rend, pour tous, menaçant.

[...] d'un côté, un temps des flux, de l'accélération et une mobilité valorisée et valorisante, de l'autre, du côté de ce que le sociologue Robert Castel a nommé le « précarariat », un présent en pleine décélération, sans passé – sinon sur un mode compliqué (plus encore pour les immigrés, les exilés, les déplacés) – et sans vraiment de futur non plus (le temps du projet ne leur est pas ouvert). Le présentisme peut ainsi être un horizon ouvert ou fermé : ouvert sur toujours plus d'accélération et de mobilité, refermé sur une survie au jour le jour et un présent stagnant. À quoi il faut encore ajouter une autre dimension de notre présent : celle du futur perçu non plus comme promesse, mais comme menace – sous la forme des catastrophes, d'un temps des catastrophes dont nous sommes nous-mêmes les instigateurs. (17)

Le présent est divers, fait de vitesse et de mobilité pour les uns, de stagnation pour les plus nombreux, mais il est coloré d'incertitude et donc d'inquiétude pour tous. La hantise de la catastrophe apparaît comme le pendant du présentisme : le passé n'est garant de rien, le futur ne promet rien, ne reste que la pression du présent, dont la catastrophe, indéfiniment répétable, est une figure. Les fictions apocalyptiques, en s'installant après la fin, restaurent du temps et l'idée d'une *praxis*, c'est-à-dire d'une pratique politique du temps. C'est particulièrement visible dans l'œuvre de Volodine.

Une grande partie de ses fictions se situe après la fin des temps et, tout entière, l'œuvre se voue à « dire les restes » et en même temps affirme la possibilité et même la nécessité d'un monde commun et de l'égalité qui lui est sous-jacente. Cette affirmation se soutient jusqu'au cœur de l'apocalypse et même se renforce d'être énoncée depuis ce point. Dans *Écrivains*, un des romans les plus récents de l'auteur, c'est explicitement une série de catastrophes qui constitue l'histoire des XXe et XXIe siècles :

Les écrivains du post-exotisme [...] ont en mémoire, sans exception, les guerres et les exterminations ethniques et sociales qui ont été menées d'un bout à l'autre du XXe siècle, et ils n'en oublient et n'en pardonnent aucune, ils conservent également à l'esprit, en permanence, les barbaries et les inégalités qui s'aggravent entre les hommes, et pas une seconde ils n'écoutent les chiens des maîtres qui leur suggèrent d'adapter leur propagande à la réalité et au présent, autrement dit au présent et à la réalité tels que les conçoivent les responsables du malheur [...]. Les écrivains post-exotiques [...] considèrent que le XXe siècle a été constitué de dix décennies de douleur à grande échelle, et que le XXIe siècle s'est engagé sur la même route, car les causes objectives et les

responsables de cette douleur sont toujours là, et même se renforcent et se reproduisent, comme dans un moyen âge interminable. (Volodine, 2010, 34-35)

Fictivement écrite après ce « moyen âge interminable », projetée dans le monde futur des ruines, l'œuvre rappelle sans cesse le caractère universel des destructions dont elle se fait la déploration révoltée. L'histoire apparaît comme un amoncellement d'horreurs, à la fois dans son entier et décennie par décennie, épisode par épisode. On ne peut que reconnaître là une conception de l'histoire semblable à celle du dernier Benjamin :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. (Benjamin, 2000a, 434)

*Des Anges mineurs* écrit l'histoire depuis un lointain après qui ne conserve des violences du passé que des traces érodées et difficiles à décrypter, comme des hiéroglyphes d'une histoire perdue que les narrateurs n'arriveraient jamais vraiment à reconstituer. Du passé, ne subsistent que les spectres : le personnage central, Will Scheidmann, est une poupée de chiffons cousue et animée, lors d'une cérémonie chamanique, par des « vieillardes inconcevablement vieilles » (Volodine, 1999, 109), occupant une maison de retraite isolée dans la steppe et qui ressemble à un camp de travail stalinien abandonné par ses gardiens.

Ces femmes ont toutes entre deux cent cinquante et trois cents ans, et maintiennent en vie, par leurs discours, l'idée communiste, alors que l'humanité est sur le point de s'effondrer. Dans les mots de Will Scheidmann lui-même :

Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi [...] confondant les maux dus aux séquelles de l'antique système capitaliste et les dérives causées par le non-fonctionnement du système non-capitaliste. Sur mes épaules, les vieilles s'obstinaient à faire reposer désormais l'avenir du monde, ou, du moins, son axe.  
(113)

Dans ce temps de la fin où survivent les spectres du communisme à côté des ruines du capitalisme, Scheidmann est envoyé par les vieilles « éliminer les responsables, les ultimes hommes de pouvoir encore en exercice [pour] approfondir la révolution jusqu'à ce qu'une dynamique quelconque se régénère » (113-114). Ange mineur chargé de restaurer de la politique et de l'histoire là où la politique et l'histoire ont disparu, il évoque l'Ange de l'Histoire de Benjamin. On sait que « Sur le concept d'histoire » est une charge contre l'idée de progrès ; les lignes qui suivent immédiatement celles que j'ai citées plus haut font du progrès la cause de l'échec de l'ange :

Il [l'Ange de l'Histoire] voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers

l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (Benjamin, 2000a, 434).

Comme l'ange, Will Scheidmann est envoyé sauver le passé, ainsi qu'on a déjà pu le montrer (Chassay, 2005). Mais l'idée que les vieilles se font de ce salut est encore une idée progressiste : Scheidmann doit mettre en route une « dynamique » à l'horizon de laquelle un avenir meilleur pointera. Au contraire, cet *ange mineur* montre que ça ne marche pas : au lieu d'accomplir cette mission, il rétablit le capitalisme. Comme pour prendre acte que l'histoire n'obéit à aucun schéma orienté et que l'idée même de progrès empêche de réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Regarder l'histoire depuis l'après consiste donc, non pas à entériner la catastrophe, mais à sortir de l'histoire-progrès qui mène au salut, à renoncer à l'avenir radieux, c'est-à-dire à l'apocalypse imminente, celle qui adviendra pour justifier le passé quoi qu'on fasse.

Regarder l'histoire depuis l'après, c'est prendre acte des ruines, nier l'idée de progrès et dire les restes. C'est se donner le lieu d'où réveiller les morts et, peut-être, commencer à reconstruire. L'apocalypse immanente se comprend alors comme la formule poétique de refondation d'une *praxis* : si l'histoire est une longue série de catastrophes qui ne se laisse voir que depuis sa fin à venir, se situer imaginativement après cette fin, c'est affirmer que la seule politique possible est de se tourner vers le passé, honorer les morts et relever les ruines. Il faut accepter les ruines et s'y installer pour restaurer le passé comme passé, c'est-à-dire le rouvrir et non le sauver. Il s'agit non de sauver le passé mais d'y donner accès, afin que le présent y gagne une profondeur et y trouve une vérité.

C'est pourquoi le récit est nécessaire et si Will Scheidmann n'a pas sauvé le passé, il peut le raconter, ou moins en raconter les fantasmagories. Après avoir rétabli le capitalisme, il est arrêté par les vieilles et ramené au camp où elles l'avaient conçu. Là, il est jugé, condamné à mort et attaché au poteau d'exécution. A ce poteau, il commence à « marmonner des narrats étranges » (Volodine, 1999, 148) et ces narrats le sauvent : comme Schéhérazade, en racontant des histoires, il survit à sa condamnation. « Narrat » est le nom que Volodine donne à ses propres textes courts. Ainsi le livre, mis en abyme, se donne-t-il la structure des *Mille et une Nuits* : une guirlande de contes merveilleux qui repoussent la mort. Mais l'important est moins la survie de Scheidmann que l'enjeu des narrats pour leurs auditrices. Ces récits ouvrent le présent sur le passé et le font grâce à la création poétique :

Il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires ; même si, plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent. Les narrats intervenaient sous leur conscience de façon musicale, par analogie, par polychronie, par magie. Ainsi, ils agissaient. (154)

Donner accès au passé, ce n'est pas faire de l'histoire : c'est, par une poésie qui articule les temps, un chant « polychronique » et magique, remuer des rêves et réveiller le savoir des « hiers » qui chantent. L'inverse donc d'une promesse : l'inverse d'un chant du progrès, mais l'incantation qui ravive le passé et le rend présent. On est encore très près de Benjamin. Dans son texte sur « Paris, capitale du XIXe siècle », Benjamin cite Michelet : « chaque époque rêve la suivante », et poursuit en montrant que chaque étape de l'histoire, chaque nouveau moyen de

production, suscite des images « où s'entremêlent le neuf et l'ancien » (Benjamin, 2000, 47). Par ces images, la collectivité « cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social ». Ce sont des images de désir, elles « renvoient l'imagination, aiguillonnée par l'apparition d'une réalité nouvelle, à un passé immémorial. Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'histoire primitive, c'est-à-dire d'une société sans classes » (47). Ce sont bien les « hiers qui chantent » des vieilles, par quoi les temps sont réarticulés : dans le chant qui repousse la mort, dans le rêve du lendemain, il y a à la fois toute la profondeur de l'histoire, depuis le moment « primitif » de la société sans classe, et le ferment de l'utopie.

Si la fiction nous fait sortir du présentisme, c'est parce qu'elle fait revivre les morts : c'est une praxis et une poétique. Mais elle ne les fait revivre que comme une fantasmagorie. Elle ne les sauve pas, elle les saisit depuis son point de vue, c'est-à-dire qu'elle les réinvente. Elle est le « saut du tigre dans le passé » (Benjamin, 2000a, 439) à quoi Benjamin comparait la mode.

C'est ce que montre le dernier chapitre d'*Écrivains*, intitulé « Demain aura été un beau dimanche ». Dans ce récit, situé dans l'URSS des années quatre-vingt, un homme apprend que le jour de sa naissance a été celui d'un massacre perpétré par le NKVD. De la maison où sa mère accouchait, on entendait les salves des fusils. La culpabilité qu'il ressentait depuis l'enfance parce que sa mère était morte en couches prend dès lors un sens historique. Il s'interroge sur les mensonges qu'on lui a racontés jusque-là : pendant quarante-cinq ans, personne ne lui a parlé de cette fusillade. Au contraire, sa grand-mère lui a toujours raconté qu'il était né un beau dimanche de juin et qu'on entendait les

cloches carillonner. C'est ce détail qui l'a fait douter : en 1938 les popes craignaient trop les représailles pour carillonner à toute volée. En consultant un calendrier perpétuel, il découvre que le jour de sa naissance était un lundi. Sa grand-mère a donc refoulé le souvenir de la fusillade et remplacé le bruit de celle-ci par un carillon. Et pour expliquer ce carillon, elle a dû antidater la naissance. L'homme a cru à ce récit comme elle-même y a probablement cru.

Il se rend sur les lieux et constate que tout souvenir du drame a été effacé. Alors il entreprend de rendre aux morts leurs noms et leurs voix : il les ressuscite par la parole en prononçant à voix haute de courtes invocations pour chacun d'eux. Il les invente, donc, puisque leurs noms ne figurent plus nulle part. La fiction, ici encore, s'avère le seul moyen de rétablir l'honneur des morts et de conjurer l'oubli.

Le personnage intitule cette fiction « Demain aura été un beau dimanche », reprise en abyme du titre du récit de Volodine. Je voudrais commenter ce titre étrange, avec son futur antérieur employé curieusement après l'adverbe *demain*. Le futur antérieur exprime habituellement l'achèvement d'une action située dans l'avenir : c'est l'accompli du futur. Il faut comprendre que le futur proche est considéré depuis l'avenir lointain, quand « demain » est devenu hier et ne peut plus être regardé comme un « lendemain qui chante ». Au moment où le personnage forge ce titre, le jour de sa naissance n'apparaît plus comme *un beau dimanche*. Mais il est toujours envisagé depuis le « dimanche » forgé par la grand-mère : le lundi de la naissance est « demain ». Ainsi le point de vue de la grand-mère, qui est rejeté, est tout de même maintenu. Et les deux idées contradictoires *ce fut un beau dimanche/ce fut un lundi abominable* sont également placées dans un temps indéterminé (selon que le point de vue est celui de la grand-mère ou du petit-fils,

*demain* n'est pas le même jour). Passé et avenir sont convoqués dans la même phrase « polychrone ».

Grâce à cette confusion grammaticale, Volodine rouvre l'histoire : il va chercher les morts, conserve la mémoire du crime et la mémoire de son effacement, restaure la culpabilité. Le passé irrigue non seulement le présent, mais aussi l'avenir. La formule, détachée de son contexte quand elle devient titre du chapitre d'*Écrivains*, prend une valeur générale : les lendemains qui chantent n'ont jamais été de beaux jours et n'en seront jamais. C'est pourquoi il faut les extraire du passé et les réactualiser sans cesse. La contradiction des temps, dans ce beau titre, est benjaminienne : le point d'où parle l'écrivain du titre est le temps bloqué, le temps messianique des thèses sur l'histoire : ce « présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps [...], expérience unique de la rencontre avec [le] passé » (Benjamin, 2000a, 440-441). Ce présent n'est pas présentiste : il est repolitisé, ouvert sur le passé qu'il ressuscite et sur l'avenir qu'il charge de sens. Car ressusciter le passé ne veut pas dire sauver les morts, mais rétablir ou conserver le souvenir de leur mort : comme l'écrit Agamben dans son analyse du messianisme paulinien :

Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. (Agamben, 2000, 69)

L'œuvre de Volodine semble indiquer qu'il s'agit là de la seule pratique politique possible, et c'est une pratique esthétique. Rendre le perdu inoubliable en tant qu'il est oublié relève d'une opération littéraire.

## | Formes de l'apocalypse et messianisme

Je voudrais montrer cette opération dans deux romans où le thème apocalyptique est évident, bien qu'ils ne soient pas post-apocalyptiques : *L'Aveuglement*, que j'ai déjà introduit plus haut, et le court roman de Don De Lillo, *Cosmopolis*. Car les formes immanentistes de l'apocalypse renvoient à l'idée du messianisme comme temps de la fin développée par Agamben. Dans *Le Temps qui reste*, le philosophe italien étudie le temps messianique tel qu'il est conçu dans l'*Épître aux Romains* de Saint Paul. Il le distingue soigneusement de l'apocalypse : le temps du messianisme est le temps de la fin et non pas la fin des temps : c'est le temps *contracté* qui récapitule l'histoire et anticipe le royaume, un *kairos* et non un *chronos*, ou encore, comme le dit Agamben, dans une belle formule, non pas « la fin chronologique du monde mais le présent comme exigence d'achèvement, comme ce qui se donne à titre de fin » (Agamben, 2000, 127).

Le temps du messie convoque donc le passé et appelle la fin. En ce sens, il est tout à fait distinct de l'Apocalypse : le discours messianique n'est pas celui du visionnaire qui décrit la fin des temps, c'est celui de l'apôtre qui définit le « temps de la fin », c'est-à-dire, glose encore Agamben, le « temps qui reste », ou « le temps qui se contracte et qui commence à finir » (104). Ce n'est ni l'instant de la fin, ni un temps supplémentaire, mais un temps qualitativement différent : le « temps opératif » dans lequel nous nous représentons le *chronos*, et dans lequel le passé se récapitule et se figure (104-112). C'est pourquoi, en deçà de la distinction entre la fin des temps et le temps de la fin, il me semble que l'idée même d'une apocalypse *immanente* repose sur ce temps où le passé se condense, se saisit et se dépasse : d'une part, parce que c'est le temps de la *praxis* millénariste, mais aussi parce que les fictions de

l'apocalypse s'organisent autour de cette contraction du temps. *Oryx & Crake* se déploie à partir de ce noyau qu'est le non-temps dans lequel Jimmy survit avec les *crakers*, en reste de l'humanité. Jimmy est l'envoyé d'un Crake divinisé avec qui il feint de communiquer via sa montre cassée, il donne sens au monde des *crakers* et récapitule l'histoire, moins dans ses récits que dans la composition même du roman, puisque c'est à partir de son point de vue que s'organise la suite des analepses qui ressaisissent le passé.

Mais le messianique est aussi présent, de manière plus subtile, dans *Cosmopolis*, où la question du temps est essentielle. Explicitement, le roman insiste sur le trouble présentiste du temps de son personnage, Eric Packer. Le passé disparaît de son expérience, comme le lui signale sa collaboratrice Vija Kinski : « the past is disappearing. We used to know the past, but not the future. This is changing » (De Lillo, 2011, 86). Plusieurs épisodes confirment ce glissement : Packer voit les événements apparaître sur les écrans de sa limousine avant qu'ils ne se produisent dans la réalité. L'image est en avance sur le monde :

His own image caught his eye, live on the oval screen beneath the spycam. Some seconds passed. He saw himself recoil in shock. More time passed. He felt suspended, waiting. Then there was a detonation, loud and deep, near enough to consume all the information around him. He recoiled in shock. Everyone did. (93)

L'événement se produit deux fois : en image d'abord, dans la réalité ensuite. On pourrait y voir un pur présentisme, un symptôme de l'accélération des richesses diagnostiquée par François Hartog. L'alliance des nouvelles technologies et de l'industrie financière dématérialise le monde et ouvre aux puissants les perspectives inédites de

l'hyperconnection : vitesse, mobilité, dépassement permanent. Cette interprétation pourrait encore s'appuyer sur les propos de De Lillo lui-même dans son essai de décembre 2001, « In the Ruins of the Future » :

In the past decade the surge of capital markets has dominated discourse and shaped global consciousness. Multinational corporations have come to seem more vital and influential than governments. The dramatic climb of the Dow and the speed of the internet summoned us all to live permanently in the future, in the utopian glow of cyber-capital, because there is no memory there and this is where markets are uncontrolled and investment potential has no limit.

L'ironie tragique du roman serait alors de renverser la promesse du futur en menaces d'attentat, contre lesquelles le garde du corps Torval ne cesse de mettre Packer en garde, de réduire le protagoniste à l'immobilité en le confinant dans sa limousine et d'annuler la vitesse en bloquant cette limousine dans un embouteillage sans fin. Tout cela est juste, mais il reste une dimension du roman dont j'aimerais situer le rapport au temps messianique. Dans la manifestation altermondialiste que la limousine traverse, Packer relève un seul élément inassimilable : la mort d'un homme qui s'est immolé par le feu. La seule vraie résistance au présentisme du marché réside là :

The market was not total. It would not claim this man or assimilate his act. Not such starkness and horror. This was a thing outside its reach. (99-100)

Ce sacrifice doit être pris au sérieux, insiste Packer contre Vija Kinski, en ajoutant que l'immolation n'a rien à voir avec le bouddhisme. Est-ce une façon d'indiquer que c'est dans le temps occidental, judéo-chrétien, que le sacrifice survient et agit ? C'est probable, pour un personnage qui a exprimé, parmi ses premières volontés, celle d'acheter la *chapelle* de Rothko pour l'installer chez lui (27), et dont le dernier acte est de se transpercer la main, s'infligeant une plaie christique, au moment où il ressent de la culpabilité (196-197). Peut-être le pseudonyme de son assassin trouve-t-il ici son explication : Benno Levin, c'est-à-dire fils de Lévi, officierait comme un lévite, un membre de la tribu qui remplit des services annexes au culte. On peut sans doute comprendre l'assassinat de Packer ainsi : Benno Levin administre ce sacrifice qui répond à celui du manifestant, lui donne sens et ouvre l'histoire à la rédemption.

On a déjà remarqué que ses deux « confessions » interviennent dans l'ordre inverse de la chronologie, comme pour mimer le temps opératif de la récapitulation. Levin est oisif, comme en fait l'est Packer, ce qui est une autre caractéristique de la condition messianique, si on comprend que cette oisiveté est suspension de l'identité et des propriétés. « Vivre dans le messie, écrit Agamben, signifie la dépossession [...] de toute propriété juridico-factuelle » (Agamben, 2000, 48) : c'est vivre dans le monde comme absent au monde en suspendant son existence mondaine à l'appel messianique, en mettant le monde sous condition de la fin, c'est-à-dire en le prenant dans la doublure de son propre dépassement. Dans *Cosmopolis*, tout se passe comme si la course suicidaire de Packer constituait la version panique d'un messianisme informulable, dans un temps de la fin vécu sans avoir été pensé.

Concevoir le présent comme le temps de la fin, c'est le voir comme le signe de son propre achèvement, auquel nous participons, comme

spectateurs, ou comme agents. C'est l'expérience que font les personnages de *L'Aveuglement*, qui ont formé un petit groupe cherchant des moyens de survivre.

Nous sommes retournés à la horde primitive, dit le vieillard au bandeau noir, avec la différence que nous ne sommes pas quelques milliers d'hommes et de femmes dans une nature immense et vierge, mais des milliers de millions dans un monde rétréci et épuisé, Et aveugle, ajouta la femme du médecin (Saramago, 1997, 287).

Or, dans ce monde terminal, il y a un personnage qu'on a souvent perçu comme christique : la femme du médecin, qui est la seule à ne jamais avoir perdu la vue<sup>[2]</sup>. Quand son mari a été interné, elle a déclaré être devenue aveugle pour l'accompagner et, grâce à ce geste d'amour, a pu l'aider, puis aider la petite communauté qui s'est formée autour de leur couple. Elle fait office de guide et partage toutes les peines des aveugles – une attitude sacrificielle de toute évidence – mais elle refuse tout statut d'exception, elle se dit aveugle comme les autres. Aveugle au sens allégorique, elle ne revendique pas d'apôtres, elle ne se présente pas comme un messie. Pourtant, le temps dans lequel elle guide les aveugles est bien celui d'une apocalypse imminente. Le petit groupe qui s'est formé autour d'elle débat de ce que pourrait être un gouvernement dans ce temps de la fin :

Il doit bien y avoir un gouvernement, dit le premier aveugle, Je ne le crois pas, mais, au cas où il y en aurait un, ce sera un gouvernement d'aveugles qui veut gouverner des aveugles, c'est-à-dire un néant qui a la prétention d'organiser un néant, Alors il n'y a pas de futur, dit le vieillard au bandeau noir, Je ne sais pas s'il y a un futur, mais maintenant il faut essayer de savoir comment nous allons pouvoir

vivre dans ce présent-ci, Sans futur, le présent ne sert à rien, c'est comme s'il n'existait pas, Il se peut qu'un jour l'humanité réussisse à vivre sans yeux, mais elle cessera alors d'être l'humanité, le résultat on le connaît, qui parmi nous se considère encore aussi humain qu'il croyait l'être avant (286).

Plus loin, le petit groupe entre dans une église où il découvre que toutes les images ont les yeux bandés. La femme du médecin décrit cette église à son mari : des bandeaux sont serrés sur les yeux des statues, sur les tableaux, les yeux des personnages sont couverts de peinture. C'est alors qu'elle prononce une phrase remarquable : « Chaque jour je verrai moins, même si je ne perds pas la vue je deviendrai plus aveugle chaque jour parce qu'il n'y a plus personne pour me voir » (356). Et son mari formule une hypothèse aussi remarquable, la seule, dit-il, « qui ait un sens véritable » : c'est le prêtre lui-même qui a aveuglé les personnages sacrés, il l'imagine

grimper sur les autels et attacher les linges avec deux nœuds pour qu'ils ne se défassent pas et ne tombent pas, appliquer deux couches de peinture sur les tableaux pour rendre plus épaisse la nuit blanche où ils sont entrés, ce prêtre doit être le plus grand sacrilège de tous les temps et de toutes les religions, le plus juste, le plus fondamentalement humain, qui vint déclarer ici qu'en définitive Dieu ne mérite pas de voir. (356)

L'apocalypse immanente se tient exactement là, c'est ce temps pris dans la suspension de l'aveuglement, où résister au refus de voir d'autrui est un sacrifice héroïque et où Dieu ne mérite pas de voir. Sa différence avec le temps paulinien que décrit Agamben est que les fictions tragiques d'aujourd'hui n'identifient pas ce temps avec l'attente du salut,

mais disent que le seul salut est de savoir qu'il n'y en a pas. La femme du médecin voit, mais Dieu ne mérite pas de voir. La seule rédemption réside dans la conjonction d'une volonté de voir *malgré tout* et d'une volonté d'aveugler les images sacrées, ou, pour être plus précis, dans l'acte double de garder les yeux ouverts sur toutes les catastrophes, c'est-à-dire sur toutes les faiblesses humaines, et d'aveugler les idoles de la promesse<sup>[3]</sup>.

## | L'apocalypse est un contre-mythe

Pour conclure, je voudrais revenir aux discours contemporains sur la catastrophe. Jean-Baptiste Fressoz demande d'où vient l'optimisme des théoriciens et y voit la conjonction de trois pensées : « la tradition millénariste si profondément ancrée dans nos représentations du désastre, [...] la confiance progressiste dans notre capacité à réformer soudainement nos habitudes [et] la vulgate de la théorie de la postmodernité ». Cette conjonction permet paradoxalement à la théorie de conjurer toutes les menaces,

Car [...] la catastrophe technologique est devenue emblématique ou précurseur d'une immense rupture historique. Rupture avec le projet de maîtrise technique du monde, rupture avec l'idée de progrès, avec le mépris de la nature, avec le consumérisme... rupture en somme avec tout ce qui caractériserait la modernité elle-même. La catastrophe occupe une place essentielle dans le récit du dessillement postmoderne, car elle représente un moment d'involution de la modernité qui se trouve confrontée à ses propres créations. (Fressoz, 2011)

Les fictions tragiques de l'apocalypse immanente sont le contre-mythe par lequel critiquer ce mythe de la réflexivité postmoderne en figurant la fin du monde, quand les postmodernes ont seulement renversé la doctrine imminentiste en affirmant que l'apocalypse n'aura pas lieu. L'apocalypse immanente restaure une pensée de l'histoire qui se résume comme un messianisme benjaminien : figures d'une rédemption de l'histoire comme mémoire de l'oubli, ou comme dans l'église aux idoles aveugles, souvenir *et* négation de l'espoir, monument d'un espoir qui existe, mais pas pour nous (Agamben, 2000, 95), ce qui ne veut pas dire qu'il serait pour d'autres, mais qu'il existe, en soi et pour personne. Les formes de l'apocalypse immanente disent que le salut réside dans notre volonté de voir et qu'il ne nous sauve pas.

---

1. On peut penser aux thèses de J. Baudrillard, développées par exemple dans *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981. [↩](#)
  2. Voir par exemple le commentaire de Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*. Paris, L'Harmattan, 2010, p. 75. [↩](#)
  3. Le roman de Saramago rejoint ici la pensée de Derrida qui estime, de manière saisissante pour nous, que la « promesse démocratique [et] la promesse communiste » doivent garder en leur cœur une « espérance messianique absolument indéterminée, [...] concept étrange du messianisme sans contenu, du messianisme sans messianisme, qui nous guide ici comme des aveugles. » J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 111-112. [↩](#)
-

## | Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, *Le Temps qui reste* (2000), traduit de l'italien par Judith Revel, Paris, Rivages, 2000.

AMORIM, Silvia, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*. Paris, L'Harmattan, 2010.

ANDERS, Günther, *La Menace nucléaire* [1981], traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

ATWOOD, Margaret, *Oryx & Crake* (2003), London, Virago Press, 2004.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BENJAMIN Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1935), traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « folio-essais », 2000, p. 44-66.

---, « Sur le concept d'histoire » (1940), traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « folio-essais », 2000, p. 427-443 (2000a).

CHASSAY, Jean-François, « L'Alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des Anges mineurs* d'Antoine Volodine », in Jean-François Chassay, Anne-Élaine Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des Fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire (Figura, n° 12), 2005, p. 215-246.

DE LILLO, Don, *Cosmopolis* (2003), London, Picador, 2011.

---, « In the Ruins of the Future. Reflections on terror and loss in the shadow of September », *Harper's Magazine*, December 2001.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DESROCHE, Henri, *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, Paris-La Haye, Mouton, 1969.

FRESSOZ, Jean-Baptiste, « Les leçons de la catastrophe. Critique historique de l'optimisme postmoderne », *La Vie des idées*, 13 mai 2011 (non paginé). <http://www.laviedesidees.fr/Les-lecons-de-la-catastrophe.html>

HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, coll. « Points-histoire », 2012.

RUFFEL, Lionel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.

SARAMAGO, Antonio, *L'Aveuglement* (1995), traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997.

SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction. Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Presses de l'université du Québec, 1977.

VOLODINE, Antoine, *Des Anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

## | Biographies

### | [Hugo CLÉMOT](#) | Université de Tours

Hugo Clémot est agrégé, docteur en philosophie et chargé de cours à l'Université de Tours et à l'École Normale Supérieure de Lyon. Spécialiste de philosophie du cinéma, associé au Centre de philosophie contemporaine de la Sorbonne (ISJPS), il cherche aussi à contribuer à la création d'une philosophie des séries télévisées. Il a récemment publié : « Le rêve deleuzien et le réveil analytique », *Mise Au Point. Cahiers de l'association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel*, « Théories du cinéma : querelles et chapelles », no 8, 2016, « Quelle naturalisation de l'esthétique du cinéma? », *Nouvelle revue d'esthétique*, « La naturalisation de l'esthétique », juin 2015/1, no 15, 111-119 et « *Panic in the Movies* ou de deux ou trois formes de la panique dans le cinéma apocalyptique », *Sens-dessous*, no 15, mars 2015, 83-90.

### | [Cléo COLLOMB](#) | Université de Technologie de Compiègne

cleo.collomb@gmail.com

Cléo Collomb est docteure en philosophie après avoir soutenu une thèse portant sur les traces numériques, au croisement des sciences de l'information et de la communication et de la philosophie des techniques. Elle est actuellement ingénieure de recherche sur le projet ANR ENEID (éternités numériques et identités numériques post-mortem et les usages mémoriaux innovants du web au prisme du genre) co-porté par l'Université de Technologie de Compiègne et l'Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3. Elle enseigne des cours de philosophie des

techniques et d'arts du discours à l'Université de Technologie de Compiègne. Parmi ses publications récentes, on trouve :

- « Pour un concept technologique de trace numérique », *Azimuth : Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age*, issue VII *Philosophy and Digital Traces*, à paraître (automne 2016).
- « Des communautés numériquement constituées, vers une grammatisation des relations », in Cyril Masselot et Paul Rasse (dir.) *Sciences, techniques et société : recherches sur les technologies digitales*, Cahiers de la SFSIC, Paris, L'Harmattan, 2015.
- « Meeting the machine halfway : towards a semiopolitical approach of computational action » avec Samuel Goyet, in Karen Raber (ed.), *Perspectives on the Non-Human in Literature and Culture*, Routledge, à paraître.

## | [Mathieu CORTEEL](#) | Université Paris-Descartes

Mathieu Corteel est chargé de cours d'épistémologie à l'institut de psychologie Paris-Descartes (Paris V). Il y dispense un cours magistral d'épistémologie de la psychologie pour la licence ainsi qu'un cours magistral d'épistémologie des sciences humaines pour le master 2 psychologie du développement. La recherche doctorale qu'il mène à Paris-Sorbonne (Paris IV) aborde l'épistémologie de la médecine contemporaine par une approche foucauldienne. Il s'agit d'une archéologie du *big data* en médecine, qui entend mettre en évidence l'émergence du calcul des chances (probabilités), en tant qu'épistémé guidant la discursivité médicale ainsi que sa pratique. Il a récemment publié :

- « La mort *in vivo* et le vivant *postmortem* », *Le Philosophoire* 2016/1 (n° 45), p. 43-71.

- « Facebook, machine de la visagéité et de l'amitié posthumaniste », *Journal français de psychiatrie* 2015/1 (n° 41), p. 75-80.

| [Elaine DESPRÉS](#) | Chercheure indépendante, Figura-  
UQAM

Elaine Després est docteure en études littéraires (Université du Québec à Montréal). Elle vient de terminer des recherches postdoctorales à l'Université de Montréal sur les discours écologistes dans les récits post-apocalyptiques, après un premier projet à l'Université de Bretagne occidentale sur le posthumain et l'évolution. Une version remaniée de sa thèse intitulée *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde? Évolution d'une figure littéraire* est parue aux Éditions Le Quartanier en 2016. Ses recherches portent plus généralement sur les représentations fictionnelles de la science dans une perspective sociocritique et épistémocritique.

- *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », avril 2016, 388 p.  
*PostHumains : frontières, évolutions, hybridités*, avec Hélène Machinal (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- « La dystopie des gros cerveaux : catastrophes et évolution dans *Galápagos* de Kurt Vonnegut », in Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (dir.), *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2015, p. 151-168.

| [Élise DOMENACH](#) | ENS de Lyon

Élise DOMENACH est maître de conférences en études cinématographiques à l'École Normale Supérieure de Lyon, chercheuse à l'Institut d'Asie Orientale (CNRS-UMR 5062), et responsable du parcours « Les Pensées du cinéma » du Master Cinéma et audiovisuel de l'Université Lyon 2/ENS Lyon. Philosophe de formation (agrégée et docteur, ancienne élève de l'ENS Fontenay/St Cloud), elle est spécialiste de philosophie du cinéma, et travaille sur le scepticisme au cinéma. Elle a édité et co-traduit de nombreux ouvrages de S. Cavell (*Un Ton pour la philosophie, Le cinéma nous rend-il meilleurs ?, Philosophie des salles obscures*). Elle est l'auteur de *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme* (PUF, 2011), et de *Fukushima en cinéma* (Presses de l'Univ de Tokyo, 2016). Critique de cinéma, elle est membre du comité de rédaction des revues *Positif* et *Esprit*. Elle co-dirige la Tohu-Bohu de ENS Editions.

**Caroline DUVEZIN-CAUBET | Université de Nice Sophia Antipolis**

Caroline Duvezin-Caubet is a third-year PhD candidate at the University of Nice Sophia Antipolis, teaching a few first-year bachelor classes as part of her scholarship. She is writing her thesis on contemporary Neo-Victorian fantasy novels, and Terry Pratchett and Neil Gaiman are among the authors she studies. Her research concentrates on speculative fiction. She has published her first article entitled “Elephants and *Light Fantasy*: Humor in Terry Pratchett’s *Discworld* series” in *Etudes Britanniques Contemporaines* [En ligne], 51 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2016, URL : <http://ebc.revues.org/3462> ; DOI : 10.4000/ebc.3462.

**Jean-Paul ENGÉLIBERT | Université Bordeaux-Montaigne**

[jean-paul.engelibert@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:jean-paul.engelibert@u-bordeaux-montaigne.fr)

Jean-Paul Engélibert est professeur de littérature comparée à l'université Bordeaux-Montaigne. Derniers ouvrages publiés : *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013, et avec Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie, XVIe-XXIe siècles*, P.U. Rennes, « La Licorne », n° 114, 2015. Auteur d'un récit de fiction, *La Lumière de Tchernobyl*, Bordeaux, L'Ire des marges, 2016, il anime le projet de recherche de l'équipe Telem de Bordeaux-Montaigne « poétique et politique » depuis 2015.

## | [Chloé HUVET](#) | Université de Rennes 2

Ancienne élève de l'ENS de Lyon, Chloé Huvet obtient en 2011 son master de recherche en musicologie mention très bien. Major de l'agrégation externe de musique en 2012, elle termine actuellement une thèse sur la musique des deux trilogies *Star Wars* sous la direction de Gilles Mouëllic et Michel Duchesneau. Co-organisatrice de la journée d'étude « Reconfiguration des pratiques musicales dans le cinéma hollywoodien contemporain » (Rennes 2, novembre 2015), elle est l'un des membres fondateurs du groupe de recherche *Étude des Langages Musicaux à l'Écran*, visant à développer la recherche sur la musique de film en France. Elle est chargée de cours en analyse de film, musique et cinéma contemporain à Rennes 2, en histoire et analyse de la musique de film à l'Université de Montréal. Ses publications récentes comprennent :

- « *Vivement Dimanche !* de Georges Delerue (1983) : un hommage distancié aux films classiques américains », dans Jérôme Rossi (dir.), *Musique française de film : courants, spécificités, évolutions*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 141-168.
- « *Le Pianiste* de Roman Polanski (2002). Survivre et exister par la musique », *Revue musicale OICRM* « Mémoire musicale et résistance : autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », sous la

direction de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix, vol. 3, n° 2, mai 2016, <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/le-pianiste/>.

- « *The Tudors* de Trevor Morris : l'importation du style "Media Ventures" dans une série télévisée ? », dans Cécile Carayol et Jérôme Rossi (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 119-137.

## | [Alban LEVEAU-VALLIER](#) | Université Paris 8

Alban Leveau-Vallier est doctorant en philosophie à l'université Paris 8, Ecole Doctorale Pratiques et théories du sens (ED 31), Laboratoire d'études et de recherches sur les Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP-EA 4008). Il travaille sur l'intelligence artificielle et l'intuition sous la direction de Pierre Cassou-Noguès.

## | [Pauline MACADRÉ](#) | Université Paris-Sorbonne

Pauline Macadré est ATER à l'Université Paris-Sorbonne, où elle enseigne la traduction et la littérature britannique (théâtre élisabéthain, roman des XIXe et XXe siècle) et écrit une thèse de doctorat sur l'écriture de l'infigurable dans la fiction de Virginia Woolf, sous la direction du Professeur Frédéric Regard. Elle fait partie du bureau du laboratoire doctoral Ovale, rattaché à VALE (Voix Anglophones : Littérature et Esthétique). Elle a travaillé avec les maisons Gallimard et Garnier en tant que relectrice et correctrice de traductions littéraires et participe à l'édition des actes du XXème Congrès de l'AILC. Ses travaux récents incluent « "Solving the problem of reality" in Virginia Woolf's *Flush* » (SFEVE Annual Conference « Becoming Animal with the Victorians », 4-5 février 2016, Université Paris Diderot), « Le spectre, génie du non-lieu: la hantise de la chambre vide dans les nouvelles de

Virginia Woolf et *To the Lighthouse* » (Séminaire OVALE, 11 avril 2016, Paris-Sorbonne) et « From possession to dispossession: Woolf's object collections as exhibitions of the self » (The second international conference of the French Society for Modernist Studies (SEM) « Modernist Emotions », 22-24 June 2016, University Paris Ouest – Nanterre La Défense).

**[Hélène MACHINAL](#) | Université de Bretagne Occidentale**

Hélène Machinal est professeur à l'Université de Bretagne Occidentale et membre de HCTI (EA 4249). Elle est spécialiste de littérature fantastique, du roman policier et de la fiction spéculative au XIXe siècle. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Arthur Conan Doyle (paru aux PU de Rennes en 2004) et, outre des articles consacrés à la fiction de la seconde moitié du XIXe siècle, elle a par ailleurs publié plusieurs articles sur la littérature britannique contemporaine (David Mitchell, Patrick McGrath, K. Ishiguro, K. MacLeod, W. Self, J. Winterson) et anglophone (D. Meyer). Elle travaille également sur les séries TV, plus particulièrement les fictions policières, fantastiques et de SF. Elle s'est spécialisée dans la résurgence des figures mythiques dans la littérature et les arts contemporains et a dirigé un ouvrage intitulé *Le Savant fou*, paru aux Presses Universitaires de Rennes en 2013. Suite aux projets InterMSH qu'elle a porté sur le posthumain, elle a publié deux ouvrages en collaboration : *PostHumain(s), frontières, évolutions, hybridités* est paru aux PU de Rennes en 2014 et le numéro 37 de la revue *Otrante* : « Mutations I : corps posthumains » chez Kimé en 2015. Elle a co-dirigé avec Gilles Ménégaldo et Jean-Pierre Naugrette un ouvrage intitulé *Sherlock Holmes, un nouveau limier pour le XXIe siècle, du Strand Magazine au Sherlock de la BBC* (Presses Universitaires de Rennes, 2016). Elle est impliquée dans plusieurs projets de recherche, un projet inter-régional avec GUEST (saison 2), le projet MESH « Machines » de Lille 3, et le colloque « Posthumains et Subjectivités numériques » qui s'est tenu à Cerisy en juin 2016, qui poursuivent les collaborations avec l'UQAM, Paris 8 et Rennes 2. Enfin, elle a coorganisé les colloques « Formes de

l'apocalypse » en mars 2016 et « Médiations Apocalyptiques » à l'UBO en mars 2017, et participe - à l'organisation de « Formes apocalyptiques du pouvoir, programmes apocalyptiques » (Université Paul-Valéry Montpellier 3, mars 2018).

## | [Jérémy MICHOT](#) | Université de Rennes 2

Jérémy Michot est spécialiste de musique au cinéma, il prépare une thèse en études cinématographiques sur les rapports qu'entretiennent la musique, l'image et le récit dans les séries télévisées, sous la direction du Professeur Gilles Mouëllic. Il est l'auteur d'articles sur la musique dans les génériques de séries télévisées, au cinéma, ainsi que sur Érik Satie et la critique musicale. Depuis 2013, il est chargé de cours à l'École Supérieure d'Études Cinématographiques (ESEC), Paris, où il a fondé un chœur d'étudiants et y enseigne l'histoire de la musique au cinéma (ainsi que des méthodes et techniques d'analyse).

- « L'horizon critique d'Erik Satie », *Quand l'artiste se fait critique d'art. Échanges, passerelles et résurgences*, Rennes, PUR (dir. Ophélie Naessens et Simon Daniellou), 2015.
- « Analyse comparative des représentations musicales de la mort dans les génériques de séries télévisées », *Musiques de séries télévisées* (dir. Cécile Carayol et Jérôme Rossi), Rennes, PUR, 2015. (np en Kindle)

## | [Isabelle PERCEBOIS](#)

Isabelle Percebois est professeur agrégée et docteur en Littérature Comparée. Elle est l'auteur d'une thèse consacrée aux « Écritures de la science dans l'imaginaire fantastique européen (1816-1894) », soutenue en décembre 2011 à l'Université Paris-Sorbonne. Ses recherches portent

sur le fantastique, la science-fiction et le dialogue entre savants et écrivains en littérature. Elle a participé à différents ouvrages collectifs tels que *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*, publié sous la direction d'Alain Montandon en 2015 chez Honoré Champion, dans lequel elle a consacré un article aux « Pouvoirs du tissu dans Le Rêve de Zola », lecture symbolique et fantastique du roman. Ses travaux sur l'interaction entre science et fiction l'ont également amenée à collaborer à des revues littéraires comme *Otrante*, ou des publications scientifiques telles que *Medicographia*, revue dans laquelle elle a publié en 2015 un article intitulé « Blighted destinies : arts, artists and the Romantic Disease in 19th-century France » (vol. 37, n°122, p.104-115). Parmi ses publications les plus récentes on trouve également « Entre nature et surnature : les “créatures du miroir” de Joseph Sheridan Le Fanu », article mis en ligne le 12 juin 2014 dans la revue électronique [Belphégor](#).

| [Illya SZILAK](#) | Independent scholar

iszilak@gmail.com

Illya Szilak is an independent scholar, writer and new media artist. In her art practice, she uses open source media and collaborations forged via the Internet to create multimedia narrative installations online. Shaped by her experience as a physician, her artistic practice explores mortality, embodiment, identity, and belief in a media inundated by an increasingly virtual world. Cyril Tsiboulski is her interactive designer/collaborator. Her first work *Reconstructing Mayakovsky* was included in the second Electronic Literature Collection and has been taught both as an example of innovative narrative game and literature at the university level. Her second work *Queerskins* was included in the third Electronic Literature Collection. She is currently working on *Atomic Vacation*, a post-apocalyptic narrative journey through virtual landscapes. She writes frequently in the popular press on new media art and electronic literature. Her most recent publications include “Jessica Kantor's ‘Ashes’: Gesture as Narrative in VR” for *The Huffington Post* and

“Towards Minor Literary Forms: Digital Literature and the Art of Failure,” in *The Electronic Book Review*.

| [Sara TOUIZA-AMBROGGIANI](#) | Université Paris 8

stouiza@etud.univ-paris8.fr

Sara Touiza-Ambrogiani est A.T.E.R au département de philosophie de l’université Paris 8. Elle travaille sur la genèse et l’essor de la notion de « communication » depuis l’avènement de la cybernétique jusque la théorie de l’agir communicationnel de Jürgen Habermas. Elle est co-directrice scientifique de l’ouvrage collectif *Le Sujet digital* (Labex Arts-H2H/ Les Presses du réel, 2015). Elle est également, depuis 2012, la coordinatrice du colloque pluri-annuel *Le Sujet digital*. Elle a publié plusieurs articles et donné des communications sur Norbert Wiener, Alan Turing, Jean Perdrizet, le posthumanisme dont : « Was Norbert Wiener a Metaphysician ? » (Boston, 2014) ; « Enjeux philosophiques du dispositif fictionnel dans la science : le cas de l'*imitation game* de Turing » (*Epistemocritique.org*, 2014) ; « Post- and Transhumanism as Natural Consequences of Humanism » (Séoul, 2015), « Nous seuls rendons possible le futur » (in *Lettres à Turing*, Thierry Marchaisse, 2016), « La « communication » de Wiener à Habermas : devenir philosophique d’un concept scientifique », in *La Revue des lettres modernes. Les influences souterraines de la science sur la littérature et la philosophie*, Classiques Garnier, à paraître 2017).

| [Éric VIAL](#) | Université de Cergy Pontoise

vialeric@club-internet.fr

Ancien élève de l’École normale d’instituteurs de Grenoble, de l’École Normale Supérieure (rue d’Ulm) et membre de l’École française de Rome, Éric Vial a été maître de conférences en Histoire contemporaine à Aix-en-Provence, puis professeur à Grenoble et depuis 2005 à Cergy-

Pontoise. Il travaille pour l'essentiel sur l'histoire politique italienne et française à partir de l'exil antifasciste, mais aussi sur les liens entre Histoire et science-fiction : à ce titre, il a récemment publié « Notes sur la *counterfactual history*. Robert W. Fogel, Raymond Aron et quelques autres », *Écrire l'histoire*, printemps 2013, ainsi que « Trois paradoxes de la science fiction italienne » in A. Dulphy, C. Douki, M. C. Blanc-Chaléard, (dir.) *D'Italie et d'ailleurs, Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Rennes, PUR, 2014, et dirigé avec François Pernot *Présages, prophéties et fins du monde de l'Antiquité au XXIe siècle*, Paris, L'Amandier, 2014 ainsi que *L'Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, Ivry, L'Œil, 2016.

## Abstracts

### *Apocalypse zombie, horreur et expérience ordinaire*

Hugo CLÉMOT

Le texte soutient que l'horreur que peut nous inspirer le genre de l'apocalypse zombie vient de ce que nous y reconnaissons la violence du monde ordinaire. Or, la massification de la diffusion d'images apocalyptiques nourrit notre scepticisme quant à la possibilité de savoir encore domestiquer cette violence afin de pouvoir habiter le monde. Nous sommes incités à penser qu'aucun changement pour éviter le pire n'est plus possible, que notre vie est déjà terminée avant d'avoir commencé et que nous sommes donc condamnés à hanter nos existences aliénées de travailleurs-spectateurs-zombies. En nous montrant des personnages finalement plus heureux qu'avant l'apocalypse, une série télévisée de zombies comme *The Walking Dead* nous rappelle pourtant que ce ne sont pas de meilleures conditions matérielles d'existence qui nous manquent, mais une réforme de nos façons de voir et de concevoir le monde et nos rapports avec les autres, en même temps qu'elle nous apprend à nous adapter aux périls qui nous menacent.

[Article](#) | [Biographie](#)

### *Par-delà les formes anthropocentrées de l'apocalypse : raconter les machines computationnelles*

Cléo COLLOMB

Le thème de la fin du monde se retrouve dans nombre de discours qui accompagnent le développement des technologies de l'information et de la communication, en particulier dans ceux qui critiquent la personnalisation des environnements informationnels à partir de la valorisation technique et économique des traces numériques parce qu'elle produit une organisation machinique des relations humaines. L'apocalypse dont il est ici question, celle qui porte sur les médias informatisés, n'est pas comprise comme une forme pharmacologique visant à nous préparer au pire, elle sert au contraire de diagnostic et de repoussoir. De diagnostic, car lorsqu'elle apparaît dans les discours, il en va d'une tentative, celle qui consiste à essayer de raconter la fin d'un certain anthropocentrisme. De repoussoir, aussi, car elle produit à terme une incroyance au monde contre laquelle, en tant que chercheur, il s'agit de lutter, car elle risque de finir par bloquer les imaginaires, la pensée et l'action. Le présent texte propose dès lors de voir, dans les thèmes apocalyptiques portant sur les médias informatisés, une invitation : celle qui consiste à sortir de l'anthropocentrisme moderne pour accueillir les machines computationnelles dans la composition de ce « nous » qui a un monde à peupler. C'est ainsi, en faisant exister ces machines, en apprenant à les aborder et à les faire exister dans nos narrations – au rang desquelles nos productions scientifiques –, que l'on parviendra à parler non plus de la fin du monde, mais de la fin d'un monde et commencer à raconter celui qui est en train de nous arriver.

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Eschatologie de la maladie : la pathocénose et l'imaginaire de la pandémie*

**Mathieu CORTEEL**

La narration eschatologique est généralement comprise dans la dynamique du recul et du retour de l'origine de l'homme. C'est l'homme qui est au centre du tableau apocalyptique ; il y dévoile sa vérité par l'achèvement du monde. Cette apposition du thème anthropologique

masque la place de la nature dans l'ordre de la révélation. Dans la perspective d'un décentrement exégétique les pandémies permettent de comprendre les conditions de possibilité de l'eschatologie au-delà des traits humains. En relevant cet *a priori* historique non-humain – la maladie – l'on tâchera ici de dessiner les discontinuités qui parcourent les discours eschatologiques. La pathocènose – système formé par l'ensemble des maladies d'une époque – permettra de mettre en évidence comment depuis la matière morbide se forme une pensée de la fin.

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Apocalypses glacées : d'une crise sémio-cybernétique à l'autre*

**Elaine DESPRÉS**

Les apocalypses hivernales, de l'ère glaciaire à l'hiver nucléaire, sont devenues un véritable *topos* des « fictions climatiques » depuis le 19<sup>e</sup> siècle. Particulièrement nombreuses à partir de 1945, elles permettent d'organiser un corpus cohérent de romans, de nouvelles, de bandes dessinées et de films provenant surtout des ères culturelles francophones et anglo-saxonnes. Qu'elles se déroulent au moment où survient l'apocalypse ou des millénaires plus tard, ces fictions ont en commun de présenter des récits de survie, des migrations massives ou des expéditions individuelles qui mettent en évidence une inversion des rapports nord-sud, mais surtout de véritables crises sémiotiques et communicationnelles. Cet article vise à élaborer ce corpus composé de 34 œuvres et d'en dégager certains grands axes d'analyse.

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Catastrophes ordinaires, expérience sceptique et apocalypse cinématographique : « la joie de parler » après Fukushima*

Élise DOMENACH

Cet article interroge ce que l'on pourrait appeler une « apocalypse cinématographique », c'est-à-dire des moments filmés de destruction du sens qui nous lie à notre environnement, aux autres et à nous-mêmes. Il prend pour objet quelques films réalisés après la catastrophe de Fukushima au Japon pour réfléchir au double phénomène de destruction (ou d'évitement) et de révélation du sens. La démonstration s'attache à repartir du concept d'ordinaire redéfini par le philosophe américain Stanley Cavell (1926- ) comme le lieu de nos expériences du scepticisme. La catastrophe nucléaire peut alors être considérée comme une figure de notre vécu sceptique : son sens se dérobe à nous alors même qu'il est sous nos yeux. L'invisibilité des radiations est solidaire d'un aveuglement devant la menace nucléaire que Günther Anders comprend comme le plus grand danger auquel nous expose le nucléaire. Si le cinéma peut nous aider à reconnaître la menace ordinaire du scepticisme, les films doivent pour cela résister à la tentation de céder à la fascination pour les visions de destruction et de désastre. *No Man's Zone* de Toshi Fujiwara et la trilogie du Tohoku de Ko Sakai et Ryusuke Hamaguchi travaillent à la révélation d'un sens ordinaire en prêtant attention aux récits individuels ou aux vies des survivants après la catastrophe.

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Informal Apocalypse: Neil Gaiman and Terry Pratchett's Good Omens*

Caroline DUVEZIN-CAUBET

Neil Gaiman and Terry Pratchett's 1990 *Good Omens*, featuring a four-day race to stop Armageddon from occurring, "reads like the Book of Revelation as penned by the Monty Python's Flying Circus". Its peculiar, hybrid style is the result both of the two author's cooperation and of a postmodern blend of high and low culture, mixing the parodic biblical intertextuality with pop culture references and slapstick. Post-Douglas Adams and pre-9/11, at once very dated and strangely timeless, it plays on the borderline between jest and earnest, using running jokes to dislocate God's "ineffable" plan but also to circumvent Elvis Presley's death. This paper will explore how a cult classic which has been read and re-read to the point of physical disintegration for the last twenty-six years stages an (in every sense of the word) informal Apocalypse, and what kind of sense this makes for the 21st century. The search for an immanent and irreverent salvation allows characters and reader to look in the face of Armageddon with conscious levity – after all, it might only be a place where people grow avocados.

[Article](#) | [Biographie](#)

*La littérature contemporaine devant la catastrophe. Messianisme et apocalypse immanente chez Margaret Atwood, Don DeLillo, Antonio Saramago et Antoine Volodine*

**Jean-Paul ENGÉLIBERT**

Les fictions apocalyptiques contemporaines sont des fictions tragiques qui opposent une figuration immanentiste de la fin du monde au mythe postmoderne de la réflexivité supérieure de notre époque qui prétend conjurer toutes les menaces. L'apocalypse immanente restaure une pensée de l'histoire qui fait écho au messianisme benjaminien selon lequel l'histoire ne peut être que mémoire de l'oubli, souvenir *et* négation de l'espoir. Ces fictions se font les monuments d'un espoir qui

n'est pour personne. Les formes de l'apocalypse immanente disent que le salut réside seulement dans notre lucidité et qu'il ne nous sauve pas.

[Article](#) | [Biographie](#)

## ***Le son de l'apocalypse spielbergienne : musique et sound design dans La Guerre des mondes (2005)***

**Chloé HUVET**

Dans *La Guerre des mondes* (Steven Spielberg, 2005), l'apocalypse s'incarne en des machines extra-terrestres enfouies, s'éveillant pour anéantir toute trace de civilisation et transformer les hommes en réservoirs d'énergie. Inspiré du roman de Wells, le film est un marqueur important dans la filmographie science-fictionnelle de Spielberg : il se distingue par son âpreté, tant dans sa peinture du délitement des relations humaines que dans sa palette chromatique restreinte et son accompagnement musico-sonore. Si le long-métrage est l'objet de plusieurs publications, la musique est rarement abordée de manière approfondie. Notre article propose ainsi de montrer de quelles manières le thème de l'apocalypse infléchit le traitement de la partition. Il s'agira, en particulier, d'interroger dans quelle mesure le contexte narratif et visuel apocalyptique a pour corollaires la raréfaction mélodique et le figement de l'émotion musicale.

Nous verrons d'abord par quels procédés d'écriture la musique permet d'exprimer la fuite désespérée de Ray pour survivre et l'« effroi apocalyptique » qu'elle manifeste, puis nous montrerons que l'immersion spectatorielle dans l'univers apocalyptique est amplifiée par la collaboration étroite entre compositeur et *sound designers*. Enfin, si toute tentative de narrativité musicale est dissoute dans le film, nous établirons néanmoins que la musique parvient à y maintenir un fil émotionnel ténu, mettant momentanément à distance le ton désespéré qui imprègne l'image.

[Article](#) | [Biographie](#)

## ***Retrouver le temps : l'erreur et le mal dans le mythe de la singularité technologique***

**Alban LEVEAU-VALLIER**

En tant que mythe apocalyptique, le récit d'une singularité technologique à venir pourrait être interprété comme un symptôme, le symptôme d'un rejet de la fiction dans la science. En cherchant à faire advenir une pensée sans erreurs, les singularistes en arrivent à vouloir éradiquer le devenir de l'histoire, de la technologie et de leur raisonnement. Il leur faut une pensée hors temps pour pouvoir imaginer une pensée sans erreurs. Mais à la façon d'un lapsus, le devenir réapparaît par là même où il devait être éradiqué : le mythe de la singularité technologique, en tant qu'événement mettant fin à tous les événements, est une figure du temps, une erreur, un *monstre de la pensée* engendré non par un sommeil mais par une *insomnie de la raison*, un usage non critique de celle-ci.

[Article](#) | [Biographie](#)

## ***Le sacrifice et la perte : cadavres, ossements et paysages post-apocalyptiques chez Virginia Woolf***

**Pauline MACADRÉ**

Les paysages désert(é)s de Virginia Woolf sont jonchés d'animaux morts et d'ossements éparpillés, véritables résidus de sacrifices dévoyés et échos de rites ancestraux qui semblent avoir perdu leur signification et sont désormais impossibles à déchiffrer – comme s'ils étaient les témoins aveugles d'un système de sens originel, en adéquation avec le réel, qui en aurait été détourné et qu'il s'agirait de retrouver. À la fois

figures de l'apocalypse recroquevillées, figées dans la rigidité de la mort, et instruments de révélation du néant, les cadavres d'animaux présentent certes la fin inéluctable et l'absence à venir de l'homme, mais incarnent également une perte de valeurs plus générale et l'évidement des signifiants d'un langage qui tourne à vide, incapable de rien articuler.

Parmi les ruines du monde *dé-peuplé*, post-apocalyptique, des interludes de *The Waves*, ou sur la scène au décor primitif d'un spectacle apparemment post-historique joué dans *Between the Acts*, le paysage est saturé de traces de rituels pervertis, désacralisés, qui ne parviennent plus à conjurer « l'abjection », mais au contraire lèvent un voile sur l'animalité de la condition humaine, la mortalité, et la déshumanisation du monde, comme si les textes portaient les marques de la mauvaise lecture des signes et de l'absence de repères en jeu dans une société blessée par la Première Guerre Mondiale.

[Article](#) | [Biographie](#)

## ***Faire monde après le cataclysme : résidus et vestiges dans The 100 et The Leftovers***

**Hélène MACHINAL**

Nous proposons de faire reposer nos analyses sur deux séries contemporaines qui illustrent la récurrence du thème de l'apocalypse dans la culture populaire contemporaine. Ces fictions nous invitent aussi à oublier la distinction entre Sf et « littérature », et sortent de fait la fiction post-cataclysmique de la distinction entre mineur et majeur. Il s'agira donc d'analyser les représentations du cataclysme que ces séries proposent, en nous attachant avant tout au monde de « l'après » et à la possibilité de « faire monde » qu'elles thématisent. On s'intéressera à la remise en question de la linéarité du récit historique qu'elles proposent et au type d'histoire ou d'historicité qu'elles envisagent de reconstruire. Il faudra aussi considérer le rôle que la sérialité et l'image jouent dans ce processus. Enfin, « [l]e miracle de l'agir comm[en]ç[ant] avec la fiction qui

fait du présent le temps de parole où rendre les morts à l'histoire et rouvrir le temps » (Engélibert), nous tenterons de repérer l'émergence ou non d'une « une énonciation collective », d'un positionnement politique par rapport à une éventuelle « communauté à venir ».

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Écouter la fin du monde : The Walking Dead et la musique en dé-composition*

Jérémy MICHOT

L'apocalypse zombie de *The Walking Dead* implique à la fois la dissolution totale du monde contemporain (de ses structures sociales politiques et culturelles) et sa recomposition factice par pastilles érigées en comédie macabre dans la cinquième saison : la série est un pèlerinage, une recherche de société idéale et sécurisée que les protagonistes tentent d'atteindre année après année. Mais dans cette nouvelle configuration post-apocalyptique du monde, que reste-t-il de la musique telle que nous la connaissons ? Que sont devenues les pratiques musicales de notre société ? Ont-elles été complètement anéanties, ou subsistent-elles malgré tout, dissimulées ? Cet article se propose d'analyser la façon dont *The Walking Dead* et ses personnages gèrent l'après-monde musical, entre réapparition de nos pratiques culturelles et nouvelles créations artistiques.

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Le déluge de feu : l'apocalypse nucléaire dans l'œuvre de René Barjavel*

Isabelle PERCEBOIS

De 1948 à 1982, René Barjavel n'a cessé de réécrire dans ses romans l'apocalypse nucléaire, la fin de la civilisation dans un déluge de feu. Dans *Le Diable l'emporte*, *Béni soit l'atome*, *Une rose au paradis* ou *La Tempête*, il fait de « la Bombe » -autrement dit de l'arme atomique- un ressort fictionnel permettant d'envisager les différents scénarii de l'extinction humaine, ou plutôt de sa renaissance. Ses fictions sont marquées à la fois par l'eschatologie chrétienne et par les événements de l'Histoire, au lendemain des bombardements d'Hiroshima et Nagasaki, dans un contexte pesant de Guerre froide. Elles évoquent les dangers de la prolifération nucléaire, l'illusion d'une paix universelle basculant en un instant dans un conflit mondial et inévitable ; elles développent également un propos écologiste et féministe des plus modernes. Grâce au motif de l'apocalypse nucléaire, Barjavel réécrit les textes bibliques, le destin d'une poignée d'élus survivant au déluge, en utilisant les ressources de la science-fiction et d'une écriture aux accents humoristiques et satiriques.

[Article](#) | [Biographie](#)

## *Storytelling at the End of the World: Cinema and Narrativity in Virtual Reality*

**Illya SZILAK**

Computer technology increasingly mediates our perception of reality and the material means by which we conceive of and interact with that reality. In this paper, I approach the idea of apocalypse not as the destruction of the material world, *per se*, but epistemologically, as the end of the world as we have known it. Invoking Vilém Flusser's "gesture of searching," I suggest that virtual reality (VR) is the storytelling medium that best reflects this epistemic change. Because its narrative forms are still emerging, I turn to an older medium— film— works by Maria Menken, Keren Cytter, Mark Amerika, and Michelangelo Antonioni—for clues as to how the language of VR might develop. I will argue that whatever the prevailing language, it will rely far less on

symbols and signs, and more on an iconic, gestural code that elicits both the memory of embodied sensations and the emergence of new senses and sensibilities. In such a language that speaks to and for cyborg bodies, affect and narrative are produced procedurally, more through form and process, than through content.

[Article](#) | [Biographie](#)

## | *La cybernétique : une science apocalyptique ?*

**Sara TOUIZA-AMBROGGIANI**

Cet article retrace la pensée du mathématicien américain Norbert Wiener, père de la cybernétique. Wiener a écrit de nombreux livres de vulgarisation où il livre ses réflexions sur le monde, la morale, la politique, la science. Sa pensée éthique se développe sur fond d'une réflexion épistémologique à partir des implications de la thermodynamique de Willard Gibbs. Il fait un usage étonnant de cette dernière : partant d'un énoncé scientifique – « dans tout système isolé l'entropie s'accroît » – il le généralise et en fait une loi régissant le « monde *tout entier* », une loi non plus seulement mathématico-physique mais cosmique au sens antique du terme, une loi régissant le monde, la société, l'individu. Le grand refroidissement final qui laissera l'univers sans activité devient, chez Wiener, un destin tragique, c'est-à-dire l'occasion d'un héroïsme de la part de l'humanité.

[Article](#) | [Biographie](#)

## | *Les débuts de la fin : fins du monde imaginaires d'avant Hiroshima*

**Éric VIAL**

Un panorama des fins du monde en littérature, « populaire » et parfois « légitime », ne commence guère qu'au début du xix<sup>e</sup> siècle. Malgré la superposition des thèmes, on voit les peurs anciennes mises en fiction (comètes et Déluges), relayées par d'autres inspirées de la réalité immédiate (épidémies) ou de l'entropie, avec une floraison de catastrophes entre la fin du siècle et la veille de 1914. La Guerre mondiale pousse aux guerres imaginaires, aux explosions radicales et aux métaphores à base de feu, et surtout, fait passer de la catastrophe subie à celle déclenchée par l'homme – on rejoint un thème antérieur, très minoritaire mais d'avenir, la catastrophe écologique. On a ainsi, avant la Seconde Guerre mondiale, un arrière-plan aux mises en scène de la catastrophe plus contemporaines.

[Article](#) | [Biographie](#)