

**10e COLLOQUE DE SORÈZE**  
**« Écofictions, fictions paysagères. De la fiction paysagère à la fiction du paysage »**  
*Cinéma, Arts plastiques*  
**Les 20, 21 et 22 Février 2013, Université de Toulouse II – Le Mirail**

« Paysages post-apocalyptiques : errance et *écopoétique* d'une crise ontologique », Morgane Leray

Notice bio-bibliographique :

*Morgane Leray est docteur de l'Université de Bordeaux III-Michel de Montaigne, spécialiste du Décadentisme et de l'imaginaire eschatologique de l'Antiquité à l'extrême contemporain, professeur de Lettres, chargée de cours à Aix-Marseille Université et chercheuse associée au CIELAM. Elle a publié une trentaine de travaux sur la fin-de-siècle et sur les représentations (post-) apocalyptiques.*

Il n'aura échappé à personne que le genre apocalyptique a déferlé sur les salles obscures comme le tsunami géant de 2012 sur le temple tibétain sis sur le toit du monde : nul abri, nul *shelter*, pour faire écho au titre d'un très beau film sorti en 2012<sup>1</sup>, qui nous rappelle qu'il est impossible de se jouer du destin et que la fatalité, ainsi que sa complice, l'ironie tragique, sont et resteront des machines infernales. Peut-être est-ce là précisément ce qui nous conduit à regarder ces productions cinématographiques, ce même élan qui conduisait déjà les anciens Grecs à aller voir les pièces des grands Tragiques : le spectacle fascinant de notre destin en marche, la mise-en-scène hypnotique de notre propre mort. Le genre apocalyptique puise en effet dans l'imago collective, dans ces représentations inconscientes ou semi-conscientes qui infusent notre perception du monde et sa compréhension ; il réactualise les schèmes souterrains et primaires des pulsions de vie et de mort et convoque les structures anthropologiques de l'imaginaire, telles que le temps, l'individu, la société. Nous voudrions montrer comment ces mythèmes construisent le paysage post-apocalyptique et silhouetter ainsi une « *écopoétique* », *stricto-sensu*, autrement dit comprendre la manière dont est

---

<sup>1</sup> *Take Shelter* de Jeff Nichols, avec Michael Shannon, Jessica Chastain, 2012.

construite la représentation de l'individu dans son environnement. Nous nous intéresserons pour ce faire aux rapports qu'entretiennent les survivants d'une apocalypse avec les paysages naturels et urbains à travers leur errance, dans *The Road*<sup>2</sup>, *La Possibilité d'une île*<sup>3</sup> et l'adaptation télévisée de la bande-dessinée *The Walking Dead*<sup>4</sup>.

## La Construction spatiale du paysage post-apocalyptique

L'adjectif « post-apocalyptique » convoque les figures du chaos, de la violence, de la destruction et fait surgir dans nos imaginaires des paysages de désolation, dévastés, ravagés par un cataclysme de cause naturelle ou humaine. C'est typiquement ce que l'on retrouve dans l'adaptation du livre de McCarthy, *The Road*, réalisé en 2009 par John Hillcoat.

**Diapo 1** – Le paysage urbain est chaotique : sol jonché de détritrus, produits industriels détruits, amoncelés sans ordonnance logique, voitures calcinées abandonnées en plein milieu de la route ; le désordre est omniprésent, mais un désordre figé, morbide, à l'instar de ces poteaux électrique évoquant étrangement les allées de crucifiés des récits bibliques et partant une possible colère divine **Diapo 2**. Aucun mouvement, aucune vie n'anime ces espaces désolés, hormis les silhouettes ténues et chancelantes du père et du fils. Minéral, dépouillé, le monde apparaît comme pétrifié.

Le paysage naturel fait écho au paysage urbain **Diapos 3 et 4** : aucun animal, aucune feuille sur les arbres aux troncs calcinés. Parfois le mouvement de l'eau d'une cascade,

---

<sup>2</sup> *The Road* de John Hillcoat, avec Viggo Mortensen, Kodi Smit-McPhee, 2009. Adapté du roman de Cormac McCarthy, *The Road*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2006.

<sup>3</sup> *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, avec Benoît Magimel, Ramata Koite, 2008. Adapté de son roman, *La Possibilité d'une île*, Fayard, 2005.

<sup>4</sup> *The Walking Dead* de Frank Darabont, avec Andrew Lincoln, diffuse sur AMC depuis 2010. Adapté de la bande dessinée de Rick Grimes, *The Walking Dead*, Image Comics, 2003.

mouvement brutal, ou les respirations de la terre, séisme dangereux, ou encore le ressac de loin endormi d'une mer de cendres animent la nature, mais toujours de manière inquiétante, menaçante, mortifère.

On devine au tout début du film qu'un incendie dantesque a frappé le monde ; le spectateur n'en connaîtra jamais la cause, comme si elle importait finalement peu, la marche du temps étant irrémédiable. Cependant, l'absence d'explication place également la représentation du monde sous le signe de la béance : le monde post-apocalyptique est vide de sens, vide de transcendance, vide d'amour aussi. La mère de l'enfant a préféré mettre fin à ses jours plutôt que de vivre sans espérance, de survivre dans la violence et la peur ; toute nouvelle rencontre est menace ; le monde est placé sous le signe de la déliaison, entre les individus, entre les hommes et leur environnement, entre les hommes et Dieu. Seul l'enfant, porteur du feu, partant porteur de la vie et de l'espoir, incarne la possibilité d'une arche nouvelle. Un soir, tandis que le père dit à son fils que les « honnêtes gens » se font de plus en plus rares, il l'exhorte à suivre une mission sacrée : « keep carrying the fire ». Lorsque l'enfant lui demande de quel feu il s'agit, le père lui rétorque, de manière sibylline : « the fire inside ». Langage métaphorique et mystérieux qui ne cesse de faire songer aux caractéristiques des discours prophétiques. L'entreprise de liaison fonctionnera-t-elle ? La question reste en suspens. Fidèle à un parti-pris d'hermétisme, de mutisme, là encore en phase avec la dimension spirituelle de l'ensemble, les récits filmique et livresque optent pour une clause ouverte et l'on s'interroge sur le bien-fondé de la tentation de combler le vide interprétatif, tant l'environnement représenté est précisément placé sous le régime de l'absence de signifiante.

La dominante chromatique joue un rôle prépondérant dans cette esthétique de l'épave mélancolique. Difficilement caractérisable, elle n'a pas la chaleur du sépia et ne ressortit pas non plus à du noir et blanc. Tirant sur le gris, elle apparaît comme le vestige, l'empreinte

indélébile du grand incendie qui a dévasté le monde et l'a laissé en cendres. Les seules touches de couleur dans ce monde du vide sont les camaïeux de rouge-orangé du feu, qui recolorent les visages et marquent les moments de convivialité, de partage, de liaison. **Diapo**

**5** Ainsi du repas partagé avec le vieillard incarné par Denis Hopper et appelé Ely ; celui qui porte le nom d'un prophète évoque les « alertes » qui avaient annoncé la catastrophe mais dont personne n'avait tenu compte ; il est en outre atteint de cécité, trait topique des grandes figures de voyants ; cependant, il est piquant de noter son athéisme radical et la perte de l'espérance subséquente. Le monde est dépourvu de signe car Dieu est mort. La nature est silencieuse car abandonnée par l'Esprit-Saint. Il est à ce propos loisible de noter la silhouette triangulaire d'un relief montagneux surplombant les personnages, à l'arrière-plan. **Diapo 6** La montagne, à la fois proche et lointaine, est sombre et écrasante. Le paysage participe à la construction de la dimension spirituelle de cette étape éminemment symbolique dans le cheminement du petit garçon.

Le spectateur est alors tenté de trouver une lueur d'espoir dans ce monde qui en est dépourvu et de remplir de sens le vide de l'existence du père et du fils. Mais aussitôt que la couleur semble prendre une signification et se lier à un signe de vie et de joie, à l'instar du moment passé dans l'abri anti-atomique regorgeant de victuailles, le sémantisme qui prend forme est annulé par une autre épiphanie du rouge, celle de la mort et donc, à nouveau, du néant, de l'absence, de la béance. **Diapo 7** En outre, la mort évoquée ici est celle donnée par les cannibales, les « méchantes personnes » dont parle le père, qui violent et dévorent leurs proies, deux manières de nier le sens d'une vie humaine. Enfin, les couleurs renvoient également aux souvenirs de la vie d'avant, définitivement révolue ; le contraste chromatique devient alors douloureux et ne sert qu'à accroître l'horreur du monde présent **Diapo 8**. La nature colorée et végétalisée évoque un paradis à jamais perdu, tandis que l'environnement

gris et minéral du présent compose un enfer sans foi, sans amour, sans espérance, empli de démons cannibales.

L'absence de mouvement et de couleur composent ainsi une ambiance oppressante, encore accrue par les lignes qui structurent l'espace. Les verticales, lorsqu'elles ne sont pas hérissées de piques hostiles, à l'instar des poteaux électriques évoqués plus haut, ou des arbres brandissant des moignons de branches comme tournés vers le ciel dans un geste de colère **Diapo 9**, mettent en relief la fragilité de l'homme, perdu dans l'immensité désolée d'une nature saturée d'animosité : **Diapo 10** A nouveau, le vide, dans son acception de gouffre cette fois, emplit l'espace. L'homme, minuscule point au sommet de la première artère autoroutière, se perd dans l'immensité du gouffre silencieux.

Les horizontales quant à elles semblent se superposer en strates, tassant l'écran et l'étirant dans une longueur infinie, à l'image de cette route continue, de ce cheminement semble-t-il sans fin **Diapos 11 et 12**. L'image, dont les tonalités et le dépouillement évoquent les tableaux de Turner, met en avant cet étirement sans limite du chemin à parcourir, ainsi que la fragilité et la précarité de l'existence humaine, comme prise en étau entre le ciel et la terre, tous deux d'un noir funeste. Le dos courbé des personnages cheminant dans un paysage désolé n'est pas sans évoquer le poème de Baudelaire, « Chacun sa chimère », qui commence ainsi :

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poussiéreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrais plusieurs hommes qui marchaient courbés.

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourmillement d'un fantassin romain.

**Diapo 13** La chimère de Baudelaire, qui allégorise le poids des rêves et des espoirs, ne laisse de faire songer au poids du rêve de feu, espoir d'un monde humaniste, que le père et l'enfant portent.

Le paysage souligne encore la solitude ontologique de l'être humain en même temps que le Salut possible dans l'Amour. C'est qu'illustre l'image émouvante, à la fois dense et épurée, de l'enfant appuyant sa tête contre l'épaule de son père devant une mer de cendres, si loin du bleu que le père avait décrit à son fils, qui ne sait pas ce qu'est la couleur en dehors des livres **Diapo 14**. Image de tendresse pudique dans un paysage de désolation, figé dans une éternité morbide.

### **La Construction temporelle du paysage post-apocalyptique**

Tel est l'autre aspect de la poétique paysagère des fictions post-apocalyptiques : le temps. La monotonie chromatique de l'univers visuel de *The Road*, la bande-son principalement composée -sous la houlette du poète-musicien Nick Cage- des tonalités mélancoliques d'un duo piano/violon aux accents de l'adagio d'Albinoni, le caractère ténu de l'action, l'économie de moyens en somme participent d'un effet de dilatation du temps. Le thème de l'errance configure une temporalité particulière : le temps de la route n'est pas celui de l'espace qui se trouve en marge de celle-ci, espace-temps de la pause, de la suspension ; mais le temps du cheminement n'est pas non plus celui du quotidien du personnage-d'avant-la-chute, d'avant l'apocalypse, quotidien du spectateur lui-même, pris dans le tourbillon du temps moderne, temporalité accélérée et artificielle, qui éloigne le vivant de son rythme naturel. Or l'errance est déterminée par le rythme du corps, ainsi que par celui de l'environnement : l'âge, la santé, la météorologie peuvent constituer des facteurs de ralentissement. C'est ce qui arrive aux deux personnages de *The Road* : l'enfant ne peut marcher aussi rapidement qu'un adulte, tous deux sont affamés et partant affaiblis, puis le père est blessé au genou ; par ailleurs, la neige et la pluie les contraignent à ralentir le pas, de même que les menaces provoquées par la rencontre d'autres hommes errants les obligent à se détourner de leur chemin et à emprunter

des voies plus accidentées, ce qui entame encore le rythme de leur avancée. Le caractère répétitif d'une vie de survivance –trouver de quoi se nourrir et où dormir- ajoute encore à cette impression d'étirement du temps. Comme l'ont déjà montré d'autres études, une temporalité dilatée est typiquement un signe de crise : elle procède de l'effet d'attente d'un événement, caractérise le caractère suspensif de l'acmé et marque un après, généralement traumatique et placé sous le signe de la rupture. Or cette dilution du temps, ajoutée à l'aspect itératif et duratif de l'errance, ainsi qu'à la monochromie, à l'épure et aux lignes structurantes composent un paysage caractérisé par une inquiétante étrangeté : monde familier et en même temps autre, temps et espace d'un entre-deux, aux contours difficilement identifiables, aux caractérisants flous, le paysage post-apocalyptique s'apparente à un daguerréotype : il porte l'empreinte, le vestige de la vie qui précéda la grande rupture -l'apocalypse- mais de manière altérée et comme lointaine. Il est encore loisible de songer aux natures mortes des XVIe-XVIIe, appelées *Vanités* : la nature des paysages post-apocalyptiques procède d'une épure, d'un dépouillement harmonieux même si parfois angoissant, qui s'oppose à l'embrouillamini des ruines de *l'homo faber* ; or cet antagonisme suggère que l'apparente épure regorge en réalité de signes et de symboles. La poétique paysagère des paysages post-apocalyptiques - avec ce que le mot « poétique » suppose d'artifice, de construction de la pensée, de rhétorique – révèle ainsi une fonction didactique : édifier l'esprit des spectateurs, leur faire prendre conscience – en touchant leur inconscient- du danger qui les menace s'ils ne changent pas le train du monde. La fiction anticipatrice a ainsi une portée rétroactive, celle d'agir sur le présent après en avoir compris les conséquences futures.

### **Des paysages état-d'âme**

Le cinéma a retenu les leçons de la rhétorique et sait que la *captatio benevolentiae* repose sur les trois pôles que sont l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*. Si ce dernier est parfois réduit à portion congrue dans le « genre apoca », ainsi que l'appellent les amateurs, les deux

premiers ont au contraire la part du lion. Or, emprunter aux grands schémas de l'imaginaire, aux mythes permet précisément de toucher le spectateur en entrant en échos avec un fonds universel de peur et de désir. Dans le roman et son adaptation cinématographique *La Possibilité d'une île*, Michel Houellebecq reprend ainsi des composantes repérées dans *The Road* en même temps qu'il y a ajouté des éléments psychanalytiques ; dans les deux cas, il s'agit de faire appel aux structures profondes de l'imaginaire collectif.

*La Possibilité d'une île* se construit sur deux temporalités entrelacées : l'une contemporaine, l'autre futuriste. Houellebecq y interroge les possibles des relations humaines ; les différentes configurations échouent *in fine* dans leur recherche de l'union bienheureuse et le roman se clôt sur le constat amer que l'humanité repose sur un mensonge fondateur : la possibilité de la complétude, la possibilité du bonheur, illusion véhiculée par le mythe de l'androgynie relaté dans *Le Banquet* de Platon. Dans la partie science-fictionnelle, qui nous intéresse en premier lieu ici, l'auteur décrit une humanité poussée aux limites de la déliaison. Le monde a été détruit suite à un conflit interhumain cataclysmique. Comme dans *The Road*, nous observons l'errance solitaire de l'homme à travers les vestiges d'une ancienne humanité. **DIAPO 15** Un camaïeu de gris prédomine et suscite une impression de tristesse vague, de morbidité. On remarquera le bâton de pèlerin que tient le personnage, symbole de la dimension mystique de son cheminement sur les traces de l'ancienne humanité.

Dans le monde qui a succédé à celui dont il ne reste que décombres et poussières – autre évocation des vanités, cette fois de *L'Ecclésiaste*, chaque individu vit dans un îlot en totale autarcie. Il est intéressant de noter que le roman évoque un monde de l'hyper technologie, caractérisé par un environnement aseptisé et ascétique –le vocabulaire religieux est d'ailleurs très présent, et par une humanité génétiquement modifiée pour se rapprocher d'une nature éthérée et libérée du *soma-sema* pour reprendre une terminologie platonicienne, le corps-*prison* ; or le film, lui, met en scène un habitat dont les murs évoquent des membranes, des



tissus vivants. Le monde de l'hypertechnologie ne recrée pas la vie dans des éprouvettes et des couveuses, comme on pourrait s'y attendre, mais dans un environnement matriciel reprenant les codes des représentations utérines **DIAPOS 16, 17, 18**. Il est loisible d'interpréter ces différentes images à la lumière d'un syncrétisme fréquent dans les fictions post-apocalyptiques : référence au ventre maternel, au mythe de l'homme glaise, à l'allégorie de la caverne platonicienne. Notons d'ores et déjà que l'espace utérin n'apparaît pas au début du roman, mais dans la représentation du paysage sur laquelle il se clôt, comme nous le verrons un peu plus loin.

Dans le film, les « post-humains », pour reprendre le lexique houellebecquien, sortent ainsi d'un espace matriciel, poussé par le désir de rompre leur solitude et de trouver leur âme sœur, leur complément charnel, mais tandis que le personnage féminin meurt dans une solitude minérale, hostile, placé sous le régime nocturne, le personnage masculin finit par trouver un paysage naturel luxuriant, marqué par un régime diurne **DIAPOS 19, 20, 21**. Il est remarquable de voir la différence d'échelle et de plan entre la partie consacrée au personnage masculin et celle dévolue au personnage féminin : cette dernière disparaît pour ainsi dire dans des plans panoramiques qui expriment la solitude accablante de la jeune femme, dont la peau et les cheveux noirs se fondent dans la minéralité ténébreuse du paysage, tandis que le personnage masculin, à la peau claire et aux cheveux dorés, apparaît dans des plans qui mettent en avant un rapport équilibré à la nature, voire surplombant, comme si Houellebecq explorait les différents cheminements possibles, les différents possibles du bonheur. Toutefois, et comme il a été vu plus en amont, le chromatisme mélioratif n'était pas présent au début de l'errance du personnage masculin. Le changement se fait au moment de la rencontre avec le petit chien Fox : le chien est le seul compagnon idéal, seul l'amour d'un chien comble un homme. C'est cet amour qui redonne ses couleurs à la vie, en l'occurrence à

la nature, qui présente des forêts denses et verdoyantes, une eau bleue et non polluée ; bref, une représentation de la nature inversée par rapport à la première partie, solitaire, de l'errance.

Dans le roman, les personnages sont mués du même élan, mais le personnage masculin quitte un espace froid, déshumanisé pour aboutir à un espace aqueux et matriciel ; entre temps, il aura perdu son petit chien Fox, tué par les hommes sauvages, mais il aura découvert à l'issue de son voyage un endroit où s'abîmer dans une stase, dans un sentiment océanique ataraxique : à défaut de trouver le bonheur, il s'agit de se détacher de tout affect, plaisir ou souffrance, et de s'immerger dans une sorte d'océan primordial. Le film présente ainsi une dynamique inverse au livre : l'un met en scène un mouvement extra-utérin, alors que l'autre présente un retour à l'élément matriciel. Cependant, dans les deux cas, la relation entre les hommes, la *caritas* comme l'*eros*, ont échoué. L'homme est condamné à une solitude intrinsèque.

Associée à une réalisation au rythme particulièrement lent et à une bande son alternant musique sacrée et mise en exergue du bruit du vent et de la respiration des personnages, la configuration symbolique – nous sommes tentée de dire « psychanalytique », tend à représenter la métaphore d'un cheminement intérieur, d'une quête ontologique ; la bipolarité des paysages est à cet égard éloquente : la nuit et la minéralité figurent un cœur froid, tandis que le végétal et le jour représentent le baume balsamique de l'amour qui relance la mécanique du cœur. L'errance des personnages évoque ainsi à la fois l'itinérance universelle de l'être humain de passage sur la terre et cherchant son Eden – figuration archétypale de l'*homo viator* – et en même temps une *nékuia* ou catabase, mouvement de descente relaté dans les mythes anciens et repris par la psychanalyse comme une plongée essentielle dans l'obscurité des tréfonds de l'être, pour revenir plus fort à la lumière de la vérité de son

essence. Le paysage post-apocalyptique est ainsi un paysage état-d'âme, à la croisée d'un questionnement ontologique, individuel et collectif<sup>5</sup>.

### **Des représentations paysagères cathartiques**

*The Walking Dead*, bande dessinée adaptée pour la télévision, met précisément l'accent sur cet entrelacs entre le destin individuel et le destin collectif, en reprenant les grands myèmes constitutifs de la culture américaine, que Lauric Guillaud a analysés dans son passionnant ouvrage, *La Terreur et le Sacré : La nuit gothique américaine*<sup>6</sup>. L'histoire commence *in medias res* : le personnage central, un shérif, ça ne s'invente pas, se réveille à l'hôpital suite à un coma causé par une blessure par balle ; quand il revient à lui, il découvre un monde en ruines : entre temps, a surgi une apocalypse zombie, dont on ne connaît pas l'origine. Commence alors une vie d'errance, de combats, pour retrouver sa famille, puis pour la protéger en trouvant notamment une terre d'asile. *The Walking Dead* rejoue la geste fondatrice de l'Amérique.

Contrairement aux apocalypses guerrières et climatiques, l'apocalypse zombie –ou liée à une contamination en générale- ne bouleverse pas les paysages naturels. La représentation de l'espace urbain se construit même en contrepoint de la figuration de ces derniers. L'environnement citadin est abandonné, détruit par les pillages et la guerre civile engendrée par la panique et la mise au ban d'une partie de la population, la partie contaminée. **DIAPOS 22 et 23** La nature, belle, grandiose, puissante et sereine, typique en cela de la *wilderness*, apparaît comme un repère stable, pérenne, inébranlable face à la précarité mais aussi à la médiocrité humaine. **DIAPO 24** Il est intéressant de noter la présence du cerf au beau milieu

---

<sup>5</sup> Sur l'apocalypse du sujet, voir en particulier les travaux de Christophe Meurée.

<sup>6</sup> Lauric Guillaud, *La Terreur et le Sacré : La nuit gothique américaine*, Michel Houdiard, 2007.

de la forêt, animal totem des romans de chevalerie de l'Europe médiévale ; après avoir convoqué la figure du shérif, empruntée à l'imaginaire de la conquête de l'Ouest, les scénaristes ont utilisé un autre imaginaire constitutif de la société américaine : celle véhiculée par les *pilgrims* européens qui colonisèrent l'Amérique du Nord. Dans tous les cas, il s'agit de réinvestir l'esprit des lieux, de resémantiser un monde qui semble muet et de le rendre ainsi familier et sensé.

L'action se déroule en Géorgie, dans la région d'Atlanta. L'environnement naturel renvoie à un pan important de l'histoire américaine : les marécages, les champs de coton sont hantés par la mémoire des esclaves ; la Géorgie fut l'un des bastions du Ku Klux Klan. Or il est piquant de voir dans l'épisode 3 de la saison 3, scène que l'on retrouve dans l'album 19 de la bande-dessinée, un personnage féminin afro-américain, Michonne, tenir par une chaîne métallique attachée au cou deux zombies aux bras et aux mâchoires mutilés pour les rendre inoffensifs ; la ruse consiste à brouiller les pistes olfactives, les zombies étant attirés par l'odeur des corps vivants. Michonne se fait ainsi passer olfactivement pour une zombie.

**DIAPO 25.** Dans les deux images, il est loisible d'observer en arrière-plan un champ dont les couleurs évoquent les champs de coton après récolte. Dans la BD, les deux zombies hommes sont manifestement des blancs, tandis que dans la série télévisée, leur peau est noire. Image frappante et différences intrigantes : une femme tenant deux esclaves masculins, voilà qui satisfera les chiennes de garde et autres amateurs de Rops et de sa *Pornocratie* ; une femme noire traînant derrière elle deux esclaves blancs, voilà qui ravira les ancêtres des victimes de lois iniques ; mais doit-on voir dans la mise-en-scène télévisée, qui, je le rappelle, montre une femme noire tenir enchaînés des zombies noirs, une certaine frilosité – aurait-il été trop choquant d'inverser à ce point les référents historiques ? aurait-on perdu des spectateurs ? – ou faut-il y voir un autre message ? Les personnages de *The Walking Dead*, à travers leur errance spatiale, cherchent leur place dans la communauté, ils interrogent, mettent à l'épreuve

et à la question leur rapport à autrui ; Michonne doit-elle interroger le passé de sa communauté d'origine, ses rapports avec elle, pour trouver sa place dans la communauté blanche et, idéalement, dans une communauté réellement mixte ? Il est intéressant de voir que dans la cité apparemment utopique dirigée par « Le Gouverneur », les représentants de la communauté afro sont bien rares ; par ailleurs, Michonne est en conflit direct et immédiat avec celui-ci, qui incarne un fonctionnement politique somme toute archaïque, masculin et pour ainsi dire monarchique – le mot « king » apparaît d'ailleurs dans le titre d'un épisode, alors qu'elle ralliera la communauté plurielle - sur le plan ethnique, sexuel, confessionnel et social- et égalitaire dirigée par le shérif, Rick. Autre point soulevé lourd de sens : les zombies ont-ils une conscience ? Un scientifique cherche à percer le mystère en pratiquant des expériences sur les mourants en phase de zombification – car la grande révélation de la saison 2 est que nous portons tous en nous le virus, tandis que Le Gouverneur fait une étrange collection de têtes coupées, comme un clin d'œil à une lignée symbolique avec les rois d'Europe, au destin tragique ; or cette question résonne étrangement dans le contexte que nous venons de dessiner, dans la mesure où celle-ci fut au cœur des débats durant des siècles et déchira philosophes et religieux qui débattirent de l'existence ou non d'une âme chez les... noirs.

Le paysage se compose ainsi d'un ensemble de marqueurs construisant un questionnement relatif à l'intégration de l'individu dans le groupe, problématique essentielle de l'histoire des Etats-Unis, qui se greffe à un ensemble de thèmes majeurs et fondateurs, tels que les armes et la religion. Or la problématique de la marge et du centre, de l'intégration ou de l'exclusion se joue dans l'espace.

Le marais et la forêt, omniprésents dans *The Walking Dead*, convoque en effet une thématique corollaire. La configuration de ces espaces naturels favorise les possibilités de se cacher : parfaits pour se cacher de l'ennemi, ils sont aussi redoutables en ce qu'ils dissimulent

l'ennemi. Les zombies prolifèrent ainsi dans les environnements marécageux et dans les forêts, comme les esclaves s'y réfugiaient et comme, aussi, les Indiens y attaquaient les colons, protestants pudibonds terrorisés par la nature qui les entourait, nature non domestiquée, sauvage et donc, à leurs yeux, diabolique. Les épisodes se déroulant dans une ferme entourée par la forêt et les marécages sont à cet égard des plus convaincants quant à la manière dont *The Walking Dead* transpose l'histoire des Etats-Unis : après des recherches longues, dangereuses et éprouvantes dans les marécages pour retrouver Sophie, une petite fille, les survivants arrivent à l'orée d'une prairie, *limes* symbolique qui leur ouvre la voie d'un autre monde. Ils découvrent en effet non pas une petite maison dans la prairie, mais une grande ferme, dirigée par un *pater familias* à l'ancienne, un médecin qui vit non pas avec quatre mais deux filles, la mère de celles-ci étant morte. C'est du moins ce qu'il dit. Comme dans le roman de Louisa May Alcott auquel je faisais allusion, *Les Quatre filles du docteur March*, le père est très croyant et s'apparente à un pasteur. La ferme est d'ailleurs une représentation de l'Eden : espace protégé du Mal qui l'entoure, elle figure un asile lénifiant et la nature domestiquée offre toutes les ressources nécessaires à la subsistance. **DIAPO 26** Les discussions religieuses y sont nombreuses et divisent les survivants. Cependant, au fil des épreuves, le médecin évangéliste se résoudra à prendre les armes, jusque-là interdites dans l'espace sacré de la demeure, ce qui n'aura pas manqué de ravir la NRA et de garder, voire d'attirer, les spectateurs défenseurs du deuxième amendement de la Constitution américaine. C'est alors que se fissure l'image si lisse, si paradisiaque de la ferme, ce lieu si chargé de connotations dans l'imaginaire américain : le spectateur découvre en effet que d'autres membres de la famille s'y cachent. Transformés en zombies, ces derniers ont été enfermés dans la grange, autre lieu richement investi par les fictions du Sud américain ; en d'autres termes, le ver est dans le fruit, le Mal dans le Paradis. Par la suite, la figure du père s'humanise en montrant des failles : ancien alcoolique, il avoue ne pas avoir été un mari

exemplaire. La Rédemption, si chère à la culture américaine, a fait de lui un homme meilleur : il est donc permis d'espérer un monde meilleur. Rappelons que l'espérance est une vertu théologique.

\*

Les paysages post-apocalyptiques de *The Road*, *La Possibilité d'une île* et de *The Walking Dead* sont ainsi des paysages surdéterminés, emplis de signes, même quand ils semblent dépouillés et épurés. Constructions spatiales et temporelles, visuelles et sonores, ils convoquent des structures souterraines de l'imaginaire collectif et interrogent les rapports de l'individu à lui-même, à la société, à l'environnement, à la transcendance. Les fictions paysagères participent ainsi, selon nous, d'un renouveau de la tragédie, en ce qu'elles incarnent des peurs à la fois individuelles et collectives, qu'elles permettent en même temps d'évacuer en les objectivant. La monstration de la fin du monde et la catharsis permise par l'écran, dont le livre d'Arnaud Join-Lambert, Serge Goriély et Sébastien Fevry<sup>7</sup> a montré la dimension sacrée à l'instar, donc, du théâtre grec, constituent selon nous la clef de voûte du succès de ces fictions : en pleine crise économique, politique, écologique, spirituelle et partant ontologique, l'homme cherche à trouver un sens, un ordre, là où il ne trouve que silence.

---

<sup>7</sup> *L'Imaginaire de l'apocalypse au cinéma*, sous la direction d'Arnaud Join-Lambert, Serge Goriély et Sébastien Fevry, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs imaginaires », 2012.