

« Que les ténèbres soient », atelier *Texte et image*, UQAM, Montréal, 2011

**La Fin du monde ou la fin de l'amour ? Errance, solitude et Révélation : pour une lecture herméneutique de l'imaginaire apocalyptique contemporain**

Morgane Leray

L'imaginaire eschatologique a partie liée avec le genre science-fictionnel : qui interroge l'avenir du monde est amené à interroger son terme, soit dans sa finitude même, soit dans le seuil qu'il représente et dans la renaissance qu'il porte en germes. La fin n'est pas nécessairement celle du monde : elle peut être celle *d'un* monde. Si avenir et anéantissement s'articulent si étroitement, c'est que la représentation de la fin de l'humanité ou d'une société n'est jamais que la projection angoissée d'un sujet hanté par sa propre mort. Les figurations de l'apocalypse sont ainsi le lieu de la révélation microcosmique du moi, de ses angoisses, de ses aspirations, qu'il projette sur la toile macrocosmique du monde. Pourquoi, dans les structures narratives des *doom fictions*, les histoires individuelles se greffent-elles sur le terreau de la fin du monde, au-delà du ressort éprouvé de l'identification du lecteur/spectateur qui engendre l'adhésion et donc le succès, si ce n'est parce que le mythe de la fin du monde invite à dresser le bilan de sa propre vie ? Les fictions apocalyptiques sont ainsi éminemment symboliques et leurs espaces cartographient la géographie intérieure de l'individu, modelée par ses rapports à l'autre et par les deux dynamiques conceptualisées par la psychanalyse : la pulsion de mort et la pulsion de vie. C'est pourquoi nous nous proposons de réfléchir aux structures anthropologiques et aux représentations spatiales, incarnations des espaces intimes de la psyché, ainsi qu'à l'entrelacs entre vie et mort, amour et destruction dans les fictions de fin du monde. Il nous semble que ce n'est pas tant la disparition de l'humanité dans la

violence la plus extrême qui passionne tant nos sociétés que notre propre anéantissement dans la solitude, notre propre fin sans l'amour de l'autre, dans une société de plus en plus individualiste et narcissique.

### **Cheminement initiatique**

Le cataclysme s'accompagne d'un exode de masse et de son douloureux cortège : déracinement, arrachement à la patrie, à la langue maternelle, au groupe. L'errance, le cheminement, l'exode constituent ainsi l'un des lieux communs privilégiés des *Doom fictions*. *The Road* de McCarthy, adapté au cinéma par John Hillcoat<sup>1</sup>, exemplifie ce *topos*, en ce que le roman comme le film sont structurés autour du rythme des pas, traversés par la pérégrination. Éminemment symbolique, la route convoque l'imaginaire biblique de l'exode, de la quête d'une terre de refuge, d'un paradis terrestre : les deux héros, le père et son fils, ont ainsi pour but d'atteindre la mer, lieu de beauté et de sérénité dans les souvenirs du père, moteurs de leurs pas dans une vie qui n'a plus sens, ni présent ni avenir. Le gris des paysages, l'absence de toute couleur, de toute lumière reflètent le manque intrinsèque de tout espoir et de toute espérance. Comme l'homme ne peut vivre sans une lumière qui guiderait et motiverait ses pas, le père insuffle à son fils la foi dans le feu, traditionnellement symbole de lumière et de force de vie. L'enfant prend très au sérieux cette mission, s'accroche à elle comme, pour reprendre une image patristique, le naufragé de l'océan tumultueux de la vie s'accrocherait aux reliquats de son embarcation.

La dimension spirituelle de la route se construit ainsi au fil du texte, succédané des célèbres chemins de pèlerinages : la cave plongée dans les ténèbres remplie de corps amaigris et mutilés, entrelacs de souffrance et de plaintes, évoque un enfer de damnés, où les démons,

---

<sup>1</sup> *The Road*, réalisé par John Hilcoat, 2009.

cannibales comme de bien entendu, viennent chercher leurs proies ; la rencontre avec le vieil homme aveugle, qui ne laisse de faire songer à la figure topique du devin, du voyant des choses invisibles, se rit des croyances naïves du petit homme et proclame la mort de Dieu, qu'il exècre pour avoir pris les âmes innocentes des siens et avoir jeté les autres dans un purgatoire sans fin. Ainsi, comme tout cheminement spirituel, l'errance est initiatique<sup>2</sup> et en cela convoque les grands mythes des *structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>3</sup> : les rencontres forment le petit garçon, que le père prépare à l'autonomie, à la survie seul dans un monde hostile ; la mer, but de leur progression, est à n'en pas douter le truchement de la *mère*, celle qui les a abandonnés et dont le père porte douloureusement le souvenir. Or c'est précisément au moment des retrouvailles avec l'élément primordial, la matrice universelle, que le père succombe, ultime épreuve pour l'enfant parvenu au terme de son initiation et qui, à son tour, a pour mission de transmettre le feu dont il est porteur. Il colporte ainsi *la bonne parole* à la nouvelle famille qu'il rencontre, la parole de l'espérance et de la *caritas*, la parole d'une vie nouvelle et féconde : il est loisible d'interpréter le duo que forment le petit garçon et la petite fille, issus de deux lignées distinctes, comme une transposition du couple originel, promesse d'un renouveau.

Spirituel, initiatique, le cheminement dans l'espace est aussi cheminement en soi : procédant à une catabase, l'être en formation descend en enfer, autrement dit au plus profond de lui-même, cherchant ou portant secours à son parent, à l'instar de tous les héros mythiques de la « descente »<sup>4</sup>, avant de remonter, éprouvé et initié, à la lumière, anabase symbolisée en l'occurrence par les derniers mots du petit homme sur le feu qu'il porte et qu'il cherche chez l'autre comme un signe de reconnaissance : « are you carrying the fire ? »<sup>5</sup>. Le feu est ainsi

---

<sup>2</sup> Cf. la passionnante étude de Lambert Berthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance - Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Classiques Garnier, 2012.

<sup>3</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, 1963.

<sup>4</sup> Sens étymologique de « catabase ». Citons Ulysse, Énée, Héraklès, Orphée.

<sup>5</sup> MacCarthy Cormac, *The Road* [2006], Vintage Books USA, 2009, p. 283.

amour, commune identité, commune humanité ; il s'oppose aux ténèbres de la haine et de la folie, il rejette à la marge les cannibales.

Les moments de lumière dans le film sont liés aux souvenirs heureux et amoureux des parents, *avant* la catastrophe, avant la chute dans le temps apocalyptique, autre référence édénique. La clarté est encore liée aux moments de tendresse entre le père et le fils et de convivialité, le dîner se passant autour du feu et l'abri anti-atomique plein de vivres étant pourvu de lumière. Dans un monde binaire, manichéen, puisque l'enfant parle des *gentils* et des *méchants*, le feu s'oppose à l'obscurité, l'amour à la mort, la sociabilité à la solitude. Le récit comme le film se terminent sur le feu, l'identité de la famille rencontrée et sur le choix à faire : rester seul ou reconstruire le lien social, dans un monde où l'enfant a appris, sous les invectives de son père, à ne faire confiance à personne, condamné à rester prisonnier de son quant-à-soi, métaphore du champ clos de la subjectivité, de la solitude essentielle de l'homme<sup>6</sup>.

Le petit homme, porteur du feu, autrement dit de la foi, de l'espérance et de l'amour, vertus théologiques du christianisme, choisit cette voie et repart avec sa nouvelle famille sur la route, qui sera cette fois à redessiner chaque jour, à réinventer au quotidien, la carte dont se servait son père, reliquat de l'ancien monde, étant devenue poussière : « on their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery »<sup>7</sup>. Le choix du protagoniste (sans nom, ultime signe de la valeur symbolique du récit) est-il le bon ? Le livre comme son adaptation cinématographique laissent planer le doute : chacun doit construire sa propre apocalypse sémiologique, sa propre révélation du sens : fin absolue ou germe de renaissance à

---

<sup>6</sup> Sur la question de la communauté dans la dystopie, cf. Morgane Leray, « Communautés pré- et post-apocalyptiques chez Houellebecq », Birbeck University, Londres, 2011 : <https://imagapoca.hypotheses.org/51>

<sup>7</sup> McCarthy, *op. cit.*, p. 286.

soi, à l'autre ? Tout est question de foi en soi, en l'homme, en quelque chose de transcendant pour les croyants. La fin d'un monde est factuelle, la fin *du* monde est affaire personnelle.

### ***Furor* et marginalisation**

La représentation de l'exode a pour corollaire, comme nous l'avons suggéré pour *The Road*, la violence extrême. Le délitement du lien social va de pair avec la disparition de son garant : la morale, l'éthique. L'individu ne fait plus corps avec son groupe, n'est plus tenu au respect de l'autre, sur lequel repose l'ordre social ; il est abandonné à lui-même, sans carcan moral, livré à ses pulsions primaires. C'est ce que l'on retrouve dans *28 Days Later*<sup>8</sup> et *I am Legend*<sup>9</sup>. Le film *28 jours plus tard* met en scène une épidémie meurtrière, lancée par des chimpanzés libérés illégalement par un commando de la protection animale. La maladie propagée a pour symptôme premier une haine d'une violence inouïe à l'encontre d'autrui, qui va jusqu'à la dévoration de celui-ci. Intéressant message que celui suggéré : la fin de l'humanité est engendrée par la haine aveugle et gratuite, la « rage ». Là encore est convoqué un mythe bien connu : le *furor*, la non-maîtrise de soi qui rend l'homme à sa nature animale et s'oppose à l'idéal policé que l'humanité s'est efforcée de construire au cours des siècles. Cette régression au stade primordial se caractérise par l'expression excessive des pulsions : la haine meurtrière illustre de manière perversie la pulsion de mort, le viol la pulsion de vie. Les héros parvenus, après une longue et périlleuse errance, au camp de réfugiés constitué par les quelques survivants et encadré par l'armée, se retrouvent dans une maison réquisitionnée. Alors qu'ils se pensent enfin en sécurité, le cauchemar recommence : les soldats, gravement éprouvés par la violence inouïe, la menace permanente et la solitude,

---

<sup>8</sup> *28 Day Later*, réalisé par Danny Boyle, 2002.

<sup>9</sup> *I am Legend*, réalisé par Francis Lawrence, 2007.

présentent de graves déviances sexuelles à force de frustration et d'horreur. L'un d'eux, devenu l'objet sexuel de ses camarades et manifestement fou, se déguise, le soir venu, en soubrette, tandis que la jeune femme rescapée et une petite fille impubère sont enfermées dans une chambre et sont obligées de s'apprêter pour une soirée de réjouissances d'un genre particulier. Danny Boyle, le réalisateur, exhibe des hommes aux yeux hagards, coquilles vides muées par l'instinct, pantins de leurs désirs de mort et de sexe.

Dans le film *The Road*, il est pareillement montré qu'hommes, femmes, enfants, tout est bon à l'assouvissement des pulsions sexuelles, tant l'autre et soi-même ne sont réduits qu'à des corps. Matheson écrit dans *I am Legend* : « morality, after all, had fallen with society. He was his own ethic »<sup>10</sup>. La fin du monde est hybris : elle est engendrée par le génie prométhéen de l'être humain, elle se réalise dans sa bestialité ; en amont comme en aval elle est marquée par le sceau de la démesure. D'où l'apparition du *furor*, cette force qui submerge l'homme et conduit au désordre, au déséquilibre.

Cette rage apparaît de manière originale dans *I am Legend* et il est intéressant d'étudier la différence entre le roman de Matheson et l'adaptation cinématographique de Francis Lawrence<sup>11</sup>. Robert Neville est le seul survivant d'une épidémie ayant pour fâcheuses conséquences de transformer les hommes en vampires assoiffés de sang. Ainsi de son épouse qui tente de le tuer après avoir ressuscité en monstre sanguinaire. Le motif du vampire et du zombie, au-delà de leurs spécificités, incarne la célèbre formule attribuée à Hobbes mais que l'on doit à Plaute : *homo homini lupus est*. Cette transformation et l'oubli des liens qui unissaient précédemment les individus suggèrent la peur que l'autre véhicule et la précarité des relations humaines, qui peuvent passer sans crier gare de l'amour à la haine : « on est toujours trahi par les siens », dit-on encore. Il est intéressant de noter le succès contemporain de ces personnages dans les films d'horreur et les séries fantastiques pour adolescents, au-delà

---

<sup>10</sup> Matheson Richard, *I am Legend* [1954], Tor Books, 2007, p. 50.

<sup>11</sup> *I am Legend*, Francis Lawrence, 2007.

de l'érotisme qu'exhalent certaines figures de vampire : après la seconde guerre mondiale, la guerre froide, la « chasse aux sorcières » et l'industrialisation de la mort, après les guerres ethniques qui firent de voisins, amis, frères de la veille les bourreaux du lendemain, et à l'heure du terrorisme où les kamikazes se révèlent être des citoyens *a priori* parfaitement intégrés et policés, le Mal n'est plus un folklorique démon ni un doppelgänger, mais un proche, voisin, ami, amour.

L'un des points dramatiques du récit de Matheson est dans l'appel rituel du voisin, Ben Cortman, devenu vampire : "Come out, Neville !". Cette terrible exhortation à mourir, criée chaque soir, est devenue le seul lien social des personnages : elle scande la vie de Neville et constitue son seul échange avec autrui. Le *vivre ensemble* est ainsi redéfini sous l'angle de la mort : pour ne plus être seul et faire à nouveau partie d'une société, le héros doit accepter de renoncer à son humanité et devenir un monstre : « Be one of them »<sup>12</sup>. La portée du roman est abyssale et prend le contre-pied de la sociabilité : la société, la norme grégaire en somme, déshumanise l'homme.

### **La « déliaison » : béance affective, néant ontologique**

L'agôn intérieur qui divise Neville, qui le fait osciller entre désir d'appartenir au groupe et repli sur un isolement ascétique, apparaît encore sous le jour crû des pulsions charnelles : il s'efforce de résister à l'appel des sirènes qui l'entourent, femmes vampires aux poses langoureuses et suggestives qui tentent de réveiller son instinct animal : « the women had seen him and had started striking vile postures in order to entice him out of the house »<sup>13</sup>. Céder à cette pulsion de vie serait céder *in fine* à la pulsion de mort, puisqu'en sortant du lieu sacré de sa demeure, symbolisant son moi, son ethos humain, Neville serait tué et deviendrait

---

<sup>12</sup> Matheson, *op. cit.*, p. 18.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 7.

à son tour vampire. Pulsion de vie, pulsion de mort. S'oublier et rejoindre la communauté revient à mourir à soi-même et naître à la monstruosité.

La lutte contre ses désirs charnels est l'épreuve la plus difficile que doit affronter Neville : « He couldn't stand thinking about those women. If he didn't hear them, maybe he wouldn't think about them »<sup>14</sup>. Plus loin, obsédé par les visions féminines, comme le souligne la répétition : « the women. The women, the lustful, bloodthirsty, naked women flaunting their hot bodies at him »<sup>15</sup>, puis se reprenant : « No, not hot ». Nelville constate d'ailleurs qu'il ne pratique ses expériences scientifiques que sur des femmes : « Why do you always experiment on women ? [...] For God's sake ! he flared back. I'm not going to rape the woman ! »<sup>16</sup>. La solitude qui pèse tant sur le personnage procède d'un manque d'amour. Le constat qui fait suite à sa visite à la bibliothèque, qui renferme toutes les connaissances accumulées par l'humanité depuis des siècles, *in fine* inutiles pour sauver celle-ci, est sans appel : « all without knowing what it was to love and be loved »<sup>17</sup>. Ses mésaventures avec le chien donnent le point d'orgue du drame affectif vécu par le protagoniste : « he needed the dog »<sup>18</sup>, « what a world of feeling in those eyes ! »<sup>19</sup>, « He had such a terrible yearning to love something again, and the dog was such a beautifully ugly dog »<sup>20</sup>. Les hyperboles et l'oxymore soulignent l'impact de la carence affective sur la relation de Nelville au monde.

Plus encore que la solitude physique et affective, la singularité générique de Nelville attise sa souffrance ; ce qui l'attire tant chez Ruth, une femme miraculeusement apparue, est qu'elle lui ressemble. Elle semble comme lui, de la même espèce. Partant, surgit l'espoir d'échanges, de communication, d'intersubjectivité. Ainsi, quand il l'enlace pour la première fois : « he forgot everything, time and place ; it was just the two of them together, needing

---

<sup>14</sup> *Op. cit.* , p. 9.

<sup>15</sup> *Op. cit.* , p. 22.

<sup>16</sup> *Op. cit.* , p. 50.

<sup>17</sup> *Op. cit.* , p. 67.

<sup>18</sup> *Op. cit.* , p. 86.

<sup>19</sup> *Op. cit.* , p. 93.

<sup>20</sup> *Ibid.*



each other, survivors of a black terror embracing because they had found each other »<sup>21</sup>. Cependant, le rêve d'union, de complétude, sombre rapidement dans le cauchemar : Ruth n'est pas de la même espèce que Neville. Elle est une espèce mutante, mi-femme mi-vampire. Or ses congénères fomentent de conquérir le monde, de remplacer l'espèce humaine : « we're going to set up society again slowly but surely ». Quand Robert dénonce la violence des méthodes de ces pionniers, Ruth objecte : « new societies are always primitive »<sup>22</sup>. Pourquoi vouloir tuer Neville s'il n'est pas un prédateur pour la race émergente ? Ruth explique : « you're quite unique, you know. When you're gone, there won't be anyone else like you within our particular society »<sup>23</sup>. Or pour apaiser la communauté, l'élément perturbateur doit être anéanti, ce que comprend Neville, quelques instants avant son exécution : « suddenly he thought, I'm the abnormal one now. Normalcy was a majority concept, the standard of many and not the standard of just one man. [...] He knew he did not belong to them; [...] he was anathema and black terror to be destroyed »<sup>24</sup>.

### **L'eschatologie, miroir de la communauté**

La fin du monde, ou plutôt la fin d'un monde, interroge le rapport de l'individu au groupe, dans leur relation ontologique et affective. La haine naît de la différence et du changement. Neville renonce au combat quand il comprend qu'il n'a plus sa place dans le monde car plus personne ne lui ressemble ; autrement dit : plus personne ne peut l'aimer. Ruth incarnait un dernier espoir d'amour, qu'elle lui offrit à sa manière, par son corps et par sa compassion<sup>25</sup>. Mais la rousse femme, avatar de Lilith, qui aurait pu redonner naissance à l'humanité avec Neville, succédané d'Adam, trahit : à l'instar de la figure biblique dont elle

---

<sup>21</sup> *Op. cit.* , p. 140.

<sup>22</sup> *Op. cit.* , p. 155.

<sup>23</sup> *Op. cit.* , p. 156.

<sup>24</sup> *Op. cit.* , p. 159.

<sup>25</sup> Ce que signifie le prénom « Ruth ».

porte le nom, elle est celle qui se convertit à la nouvelle religion et partant se lie à la nouvelle communauté, après la mort de son époux. Rappelons que le personnage de Matheson a, elle aussi, perdu son mari dans l'épidémie. Ruth a choisi la nouvelle espèce qui régnera sur terre, elle a rejeté l'ancien monde. Comme l'incarnait la carte devenue obsolète dans *The Road*, un nouveau monde est en devenir et Neville n'y a plus sa place. Quand il prend conscience de sa singularité et partant de sa solitude, toutes deux inéluctables, quand il mesure l'impossibilité d'aimer et d'être aimé à nouveau, il renonce à la vie.

Toutefois, l'adaptation cinématographique rejette cette fin stoïque, ce renoncement au combat et adopte un ton plus consensuel et par la même plus édulcoré. Sans nous attarder sur les différents éléments du roman transformés dans le film, retenons d'une part l'origine de l'épidémie : convoquant le mythe de Prométhée, le réalisateur a cru bon d'expliquer l'origine de l'épidémie par une malheureuse mutation génétique due à un vaccin contre le cancer, inventé par de glorieux chercheurs. *Domage collatéral* involontaire, la mort de l'humanité est en fait due à la bonne volonté des hommes ; « l'enfer est pavé de bonnes intentions », dit le dicton, qui minimise ainsi la responsabilité morale de l'homme démiurge. Un autre changement important par rapport au récit tend à orienter l'interprétation vers ces bons sentiments : quand Neville se fait attaquer par la nouvelle espèce, c'est parce qu'il a enlevé la dulcinée du chef ; c'est ainsi par désespoir amoureux que les vampires s'en prennent si violemment à lui et à son chien. Ce qui ont l'apparence de monstres seraient en fin de compte doués de sentiments ; cette réécriture vise à susciter l'empathie du spectateur et à atténuer la violence des combats, le crime passionnel étant juridiquement une circonstance atténuante. Enfin, la femme qui surgit dans la vie de Nelville, apparaissant accompagnée d'un orphelin telle une madone à l'enfant (d'autant qu'elle affirme être guidée par une mystérieuse voix), est bien humaine. Le sacrifice ultime de Nelville pour sauver la femme et l'enfant incarne l'espoir de la continuation de l'espèce : le film se termine sur l'arrivée des deux humains dans

un camp de réfugiés, foyer de renaissance de l'humanité. *Happy end* consensuel et religiosité grand public, la tonalité du film enlève au roman de Matheson toute sa profondeur.



Le schéma narratif des œuvres (post-)apocalyptiques et les images qu'elles convoquent sont, à l'instar des grands récits étiologiques et donc des grands mythes, une projection des angoisses existentielles de l'homme. Le recul permis par cette projection permet de mieux les analyser et, dans un geste cathartique, de s'en défaire ou du moins d'en désamorcer la puissance afin de mieux vivre avec. Or, si la mort, au cœur du genre « post-apo », constitue l'angoisse fondamentale de l'humanité, il nous semble qu'elle est supplantée dans les sociétés modernes par les affres de la solitude, par la béance affective, le néant ontologique. Telle nous semble être la Révélation des apocalypses modernes : l'amour, sa capacité à faire le lien entre les individus, à souder la communauté. En cela, ces représentations renouent avec le message de l'Apocalypse johannique, à cela près qu'il ne s'agit plus d'amour divin, mais de l'amour pour son prochain, qui transcende l'amour narcissique, facteur d'isolement. Dans l'apocalypse moderne, la fin du monde est la fin de l'amour.